

REVISTA  
**TRILHOS**

UFRB • CECULT ☼ ano 3, v. 1, n. 1, outubro de 2022



# REVISTA

---

# TRILHOS

---

ISSN 2675-8334

Ano 3, v. 1, n. 1, outubro de 2022

---

## COMISSÃO EDITORIAL

Daniel Góis Rabêlo Marques

Lia da Rocha Lordelo

Lucio José de Sá Leitão Agra

Mariella Pitombo Vieira

Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa

Rodrigo Heringer Costa

Rubens da Cunha

Thaís Fernanda Salves de Brito

Victor Hugo Soares Valentin

Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins

Walter Emanuel de Carvalho Mariano

## COORDENADORA DESTA EDIÇÃO

Thaís Fernanda Salves de Brito

## COORDENADORES DO DOSSIÊ

Cíntia Sanmartin Fernandes

Jeder Janotti Jr

Nadja Vladi

Tobias Queiroz

## IMAGEM DA CAPA

Sumé

## PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Walter Mariano

## GERENTE TÉCNICO DO SITE

Victor Hugo Soares Valentin

## COMITÊ CIENTÍFICO

Albino Rubim

Universidade Federal da Bahia

Ana Ângela Farias Gomes

Universidade Federal de Sergipe

Ayrson Heráclito Novato

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Carlos Sandroni

Universidade Federal de Pernambuco

Caroline Knowles

University of London/Goldsmith

Deise Lucy Oliveira Montardo

Universidade Federal do Amazonas

Edson Farias

Universidade de Brasília

Eduardo Pedrózian

Universidad de Montevideo

Eva Scheliga

Universidade Federal do Paraná

Fernanda Areas Peixoto

Universidade de São Paulo

Julie Antoniette Cavnac

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Liliana Reales

Universidade Federal de Santa Catarina

Lucrecia Ferrara

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Márcio José Silveira Lima

Universidade Federal do Sul da Bahia

Maria Teresa Perdigão Santos Oliveira Rito

Universidade Nova de Lisboa

Michael Iyanaga

College of William and Mary

Renato Peixoto Dagnino

Universidade de Campinas

Ricardo Basbaum

Universidade Federal Fluminense

Samuel Mello Araujo Jr.

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Suely Rolnik

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Sylvia Caiuby Novaes

Universidade de São Paulo

Vincenzo Matera

Università di Bologna

Xavier Coller

Universidad Pablo de Olavide

Xavier Vatin

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia



## *Apresentação*

---

A **Revista Trilhos** é um periódico interdisciplinar editado pelo Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT), da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) que tem como missão publicar artigos científicos e trabalhos não-acadêmicos que apresentem possibilidades de fluxos interdisciplinares na cultura, na arte e na ciência. Buscamos contribuições significativas e críticas sobre o pensamento social, cultural, artístico, científico e tecnológico, bem como seus relatos de experiências sobre processos criativos e metodológicos. A **Revista Trilhos** publica artigos, ensaios, resenhas, entrevistas, traduções, experiências em artes e literaturas, ensaios fotográficos, relatos de campo e de processos artísticos inéditos e originais.

# Sumário

---

## Editorial

*Thaís Fernanda Salves de Brito, Lucio Agra, Mariella Pitombo,  
Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa*

## Experiências em Arte

### Fotoperformance

*Sumé*

## Artigos

### O estrangeiro espectral:

#### Apresentando “A política estrangeira de uma sociedade primitiva”

*Guilherme Falleiros*

19

### A política estrangeira de uma sociedade primitiva

*Claude Lévi-Strauss*

34

### Bicicletas Blancas - uma performance, artística, pelas ruas primaveris de Buenos Aires

*Lucas Garcia*

46

### Notas autoetnográficas sobre a preservação de alto desempenho do artista: dilemas entre o processo de controle de qualidade da cerveja artesanal e o cuidado com o *performer*

*Mamutte (Felipe Saldanha Odier)*

61

### Indicadores de acompanhamento e monitoramento de políticas públicas de cultura

*Frederico Augusto Barbosa da Silva e Paula Ziviani*

77

## Editorial do Dossiê “Práticas sonoro-musicais: raças, gêneros e conexões comunicacionais”

*Cíntia Sanmartin Fernandes, Jeder Janotti Jr, Nadja Vladi, Tobias Queiroz*  
91

### Artigos

**Senta a bunda: performance, gestosfera e branquitude na análise de videoclipes**  
*Thiago Soares e Winglison Henrique do Nascimento Tenório*  
94

**Rap de mensagem e conhecimento de oposição: a comunicação do 5E no hip-hop e sua manifestação dentro do rap brasileiro**  
*Gabriel Gutierrez*  
110

**Cantautoras negras: Uma retomada histórica da autoria musical em práticas comunitárias afro diaspóricas e no contexto do surgimento da indústria fonográfica no Brasil**  
*Helen Campos Barbosa*  
127

**“Meu corpo é instrumento, eu vim pra te alimentar”:**  
**música pop afrodiaspórica em Trovão, de Larissa Luz**  
*Caroline Govari, Juliana Carolina Santos Silva, Thiago Pimentel*  
145

**Música popular e relações de gênero: notas introdutórias**  
*Marcelo Garson*  
159

**Um Corpo Resistente: a gira poética de Giovani Cidreira**  
*Jeder Silveira Janotti Junior, Tobias Arruda Queiroz, Victor de Almeida Nobre Pires*  
174

**Epistemologias negras na Comunicação: por encruzilhadas que nos levem ritmicamente além**  
*Rafael Pinto Ferreira de Queiroz*  
194

### Relato de Experiência

**O Desafio do Passinho como uma estratégia pedagógica - relato de experiência**  
*Hugo Silva de Oliveira*  
210

### Entrevista

**Mercedes Liska**  
**Uma etnografia ativista para pensar as potências sonoras das lutas sociais nas ruas de Buenos Aires**  
*Nadja Vladi*  
228

## Editorial

*Thaís Fernanda Salves de Brito*

*Lucio Agra*

*Mariella Pitombo*

*Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa*

---

A Revista Trilhos apresenta o seu novo número. Na oportunidade do lançamento da atual edição, o mundo se estabelece em seu “novo normal”. O que era imaginação durante o período da pandemia de Covid, agora, já se faz rotina; assim como é rotina nos acostumarmos que o tal “novo normal” segue reproduzindo as mais antigas fórmulas de opressão e de constrangimento. Diuturnamente, experienciamos cenas de violência, principalmente, contra populações periféricas, minorias, povos indígenas, imigrantes... Este “novo normal” é distópico, tolera e naturaliza genocídios e ecocídios. Além disso, também se estabelece em meio aos ataques contínuos à democracia brasileira, à proliferação de *fake news* e à ausência total de introversão de certa classe política que não se incomoda diante da confusão entre público-privado, desde que a favor de si mesma.

Mesmo diante da rotina de sofrimento, teimamos em manter acesa a esperança; algo que se anima quando vemos esse tal do “novo normal” sendo constrangido por vozes dissonantes que, muitas vezes, acompanham ações contundentes e criam movimentos novos. Vozes que funcionam como deslocamentos e geram escapadas a favor de caminhos inéditos. De certa forma, é possível vislumbrar que há uma nova maneira de imaginação da vida, de narrar a rotina, de agir politicamente, de escutar o “espírito do mundo”, quiçá, um pouco menos hegeliano ou, talvez, um pouco menos colonial.

A Revista Trilhos segue em tentar escapar da mortificação destes tempos; por isso, é a artista, cineasta e transmutante Sumé Yina (Vasconcellos) quem abre esse número. A sua pesquisa se revela em uma complexa coleção de fotoperformances que lidam com a sua “corporeidade em relação aos espaços físicos e imateriais das construções coloniais”, nas palavras da artista. Nas fotoperformances de Sumé, é possível observar uma proposição artística que insiste em um trânsito radical entre bichos e gente, gente e terra, areia, mata; enfim, uma decidida indistinção entre espécies do mundo, o que ecoa um

comentário de ThiGresa<sup>1</sup>, que nos apresentou Sumé e outras trans, interessada que está n"O que pode um corpo dissidente em suas trans-performances": " Tudo isso misturado com um cheiro de terra molhada".

A dissidência de Sumé é um exercício de imaginação que não diz respeito somente ao seu corpo, mas aos demais do mundo que ela reclama para seu convívio. Entretanto, essa dissidência, em sua beleza, não está imune aos ataques da intolerância, da transfobia - de que corpos como o de Sumé são vítimas frequentes e, no caso dela, há bem pouco tempo<sup>2</sup>. Ainda estamos em luta contra os corpos/espíritos que teimam em não compreender as transformações pelas quais passa o mundo em que vivemos e vamos viver.

Corporalidade, espaços, simbioses, violências, encontros: temas que surgem na fotoperformance de Sumé, mas que já estavam sendo pontuados em meados do século XX, em outro contexto extremo. Para animar essa reflexão e fomentar este debate tão atual, a presente edição da Revista Trilhos conta com a tradução inédita do artigo *La politique étrangère d'une société primitive*, de Claude Lévi-Strauss, publicado na Revista "Politique Étrangère", em 1949.

Escrito no exílio em Nova York, em 1946, no meio da II Guerra Mundial, "A política estrangeira de uma sociedade primitiva", traduzida e apresentada por Guilherme Falleiros para essa edição, busca contribuir para uma renovação das relações institucionais através de uma visada não fascista e resistente aos teóricos estadistas, tão em voga no período em que o artigo foi produzido. Para isso, Claude Lévi-Strauss parte da intensa vida política Nhambiquara para pensar, entre outras categorias, as noções de estrangeiro, assim como a de concidadão e, por consequência, de território e guerra. Temas essenciais naquele momento e que permanecem fundamentais para os dias atuais.

A apresentação do artigo, realizada pelo seu tradutor, também antropólogo, destaca que a perspectiva ameríndia não se volta às classificações dicotômicas. Em outras palavras, entre o estrangeiro e o concidadão há uma série de categorias intermediárias e possíveis de negociação. Destacamos que, mais do que apresentar esta inédita tradução para o português, Guilherme Falleiros dialoga com o texto original e nos provoca a refletir sobre formas políticas outras que transcendem aos modelos dialéticos ocidentais e que "envolve a recusa da síntese e propõe o desdobramento em novas relações", em suas palavras.

Coincidentemente, esta temática nos lembra as discussões propostas no Dossiê "Mobilidades, Controle e Resistência: Jornadas e Inclusões Diferenciadas". Publicado no segundo número da Revista Trilhos, em 2021, o binômio estrangeiro-cidadão denunciava a necropolítica atual, ou seja: os constrangimentos dos Estados-Nação nos processos de mobilidade e as lógicas contraditórias da globalização neoliberal que trata as mobilidades contemporâneas transnacionais pela chave dos estigmas. Nesta edição, o suposto binômio surge pela perspectiva da política ameríndia em que o cidadão é, na verdade, concidadão e o estrangeiro é espectral. Borra-se, portanto, uma fronteira importante na análise das relações sócio-políticas.

<sup>1</sup> Sobre o artigo de ThiGresa.

<sup>2</sup> Em 10 de agosto de 2022, Sumé tornou pública, via redes sociais, a violenta agressão sexual e física que sofreu por um motorista de aplicativo. O corpo editorial da Revista Trilhos se solidariza com a artista e repudia toda e qualquer forma de violência. Aguardamos providências legais e que exista uma vida digna.

Borrar fronteiras, inclusive, tem sido uma tarefa contínua desta Revista. As perspectivas interdisciplinares da produção do conhecimento que se revelam em pesquisas, artigos, relatos de experiência, traduções e experiências artísticas buscam temas, metodologias, formas de escrita e inspirações teóricas que têm nos ensinado que a produção acadêmica pode ser mais fértil, interessante e factível do que imaginamos quando estamos presos em nossos refúgios disciplinares ou restritos aos espaços e suportes tradicionais.

A performance “Bicicletas Brancas”, de Fabian Wagmaster, foi desenvolvida em 2017, na cidade de Buenos Aires. Esta “obra híbrida de performance, invenção, arte e tecnologia”, como estabelece o autor, aparece, nesta edição da Revista Trilhos, pelo olhar de Lucas Garcia. Veículos, corpo, técnica, utopia, cidades, movimentos, vulnerabilidades são os temas de sua análise. Para essa reflexão sensorial, Garcia se inspira em autores importantes das teorias pós-modernas e decoloniais, como Michel de Certeau, Richard Sennet, Deleuze e Guattari, bell hooks, Paulo Freire e, também, em movimentos como a Internacional Situacionista, *White Bicycle Pan*, *Ghost Bike*, além de obras musicais como *La Bicicleta Blanca* de Horácio Ferrer, interpretada por Piazzola, nos anos de 1970.

O corpo, em deslocamento e livre das urgências automobilísticas, é o mote dessa cartografia de cidade. Esse corpo que deambula por uma Buenos Aires noturna cria relações e trocas entre aqueles que encontra pelo caminho e que estão abertos a novos encontros, sem a pressa da produtividade. Neste sentido, ao praticar a cidade, pratica-se, também, uma espécie de religar: o corpo do performer passa a se identificar, solidariamente, com o corpo da cidade - e daqueles corpos que a formam - através do deslocamento lento e aberto que a bicicleta permite. A análise de Garcia propõe um exercício e uma abertura para a capacidade pedagógica da arte ao mesmo tempo em que se revela uma espécie de manifesto anticapitalista a favor da arte-educação, da cidade, das pedaladas e das canções.

E, por falar em canções, a música será um tema recorrente nesta edição. O Dossiê “Práticas sonoro-musicais: raças, gêneros e conexões comunicacionais”, apresentado adiante, traz boas perspectivas para a reflexão sobre a potência dessa linguagem artística. Contudo, é pela perspectiva autoetnográfica de Mamute que o ofício de musicistas entra na pauta da edição. Ácido e bem humorado, o artigo “Notas autobiográficas sobre a preservação de alto desempenho do artista: dilemas entre o processo de controle de qualidade da cerveja artesanal e o cuidado com o *performer*” parte de sua experiência laboral para tecer uma comparação improvável, mas que implica refletir sobre as lógicas que cercam o precarizado valor do trabalho de artistas em contraste com a performance na manutenção e na qualidade de matérias-primas tradicionais (algo não muito distante, comparativamente, das relações do agronegócio e a vida dos trabalhadores rurais ou do investimento nas indústrias automobilísticas e o trabalho dos motoristas de aplicativos).

Mamute afirma que a “complexidade que tange o ofício de um artista, muitas vezes, não é clara ou óbvia ao olhar do senso comum” - não consideramos a formação técnica e sensível, a dedicação ao ofício e o tempo entregue à rotina. Falta, ao senso comum, a ciência e a partilha das dimensões sensíveis, mas, também, faltam métricas, dados, perspectivas destes ofícios. Neste sentido, o artigo “Indicadores de acompanhamento e monitoramento de



políticas públicas de cultura”, de autoria de Frederico Augusto Barbosa da Silva e Paula Ziviani, é fruto de estudos anteriores realizados sobre a produção e análise de indicadores para acompanhamento de políticas públicas culturais. Dimensão ainda pouco privilegiada na análise tanto acadêmica quanto técnico-gerencial sobre o ciclo das políticas públicas culturais no Brasil, a questão do monitoramento e da avaliação é abordada pelos autores a partir da proposição de indicadores para avaliação e acompanhamento do Plano Nacional de Cultura (PNC). O mérito do artigo reside na construção de um valioso quadro de indicadores, cuja ênfase recai na análise de três parâmetros: o mercado de trabalho da cultura, a construção de orçamentos culturais e o ensino de artes nas escolas públicas brasileiras. Para além disso, os autores ainda propõem um quadro de indicadores culturais ancorados em diferentes bases de dados públicos (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua/IBGE, Pesquisa de Orçamentos Familiares/IBGE, Pesquisa de Informações Básicas Municipais e Estaduais (MUNIC/ ESTADIC - Suplemento de Cultura / IBGE), entre outras), que podem servir de recurso para acompanhamento e avaliação para as políticas públicas culturais em geral e, mais especificamente, para o PNC. Mesmo reconhecendo o caráter aproximativo dos indicadores culturais na mensuração da complexa dinâmica que envolve as práticas culturais, a sistematização de dados e produção de indicadores são importantes ferramentas, tanto para a justificação de investimentos em cultura, quanto para a análise de seus efeitos na sociedade.

Por fim, não podemos deixar de mencionar que esta edição é lançada logo após a eleição do novo presidente do Brasil. Trata-se de um momento de esperança, em que, novamente, vislumbramos a constituição de um Brasil possível que, em outros tempos, já se tornou possível e continua a produzir possibilidades. A UFRB é fruto disso. Conflitos e dissensos que, historicamente, estiveram fora da universidade hoje estão dentro dela, gerando tantos outros. Que novas possibilidades até então impensadas possam novamente irromper e ir de encontro à desigualdade que desumaniza a todos, sem exceção.

REVISTA  
**TRILHOS**

Revista Trilhos • v. 3, n. 1 • outubro de 2022

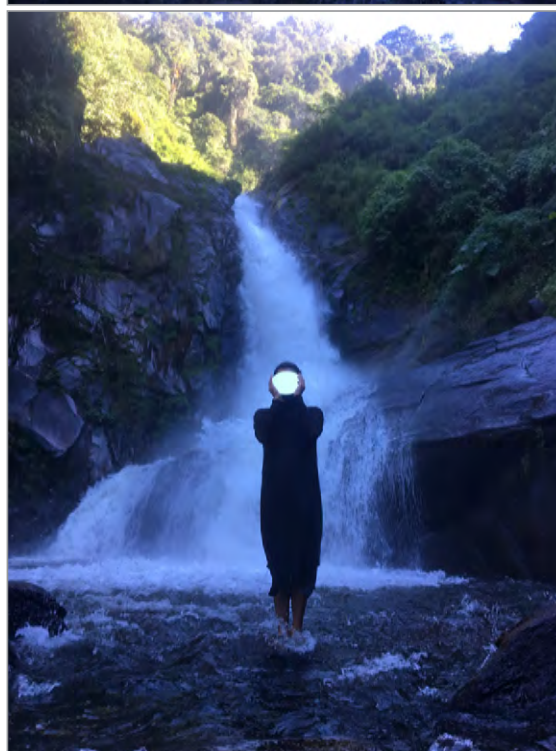
Experiências em arte

---

**Fotoperformance**

*Sumé*

Recebido em: 08/02/2022  
Aceito em: 20/07/2022

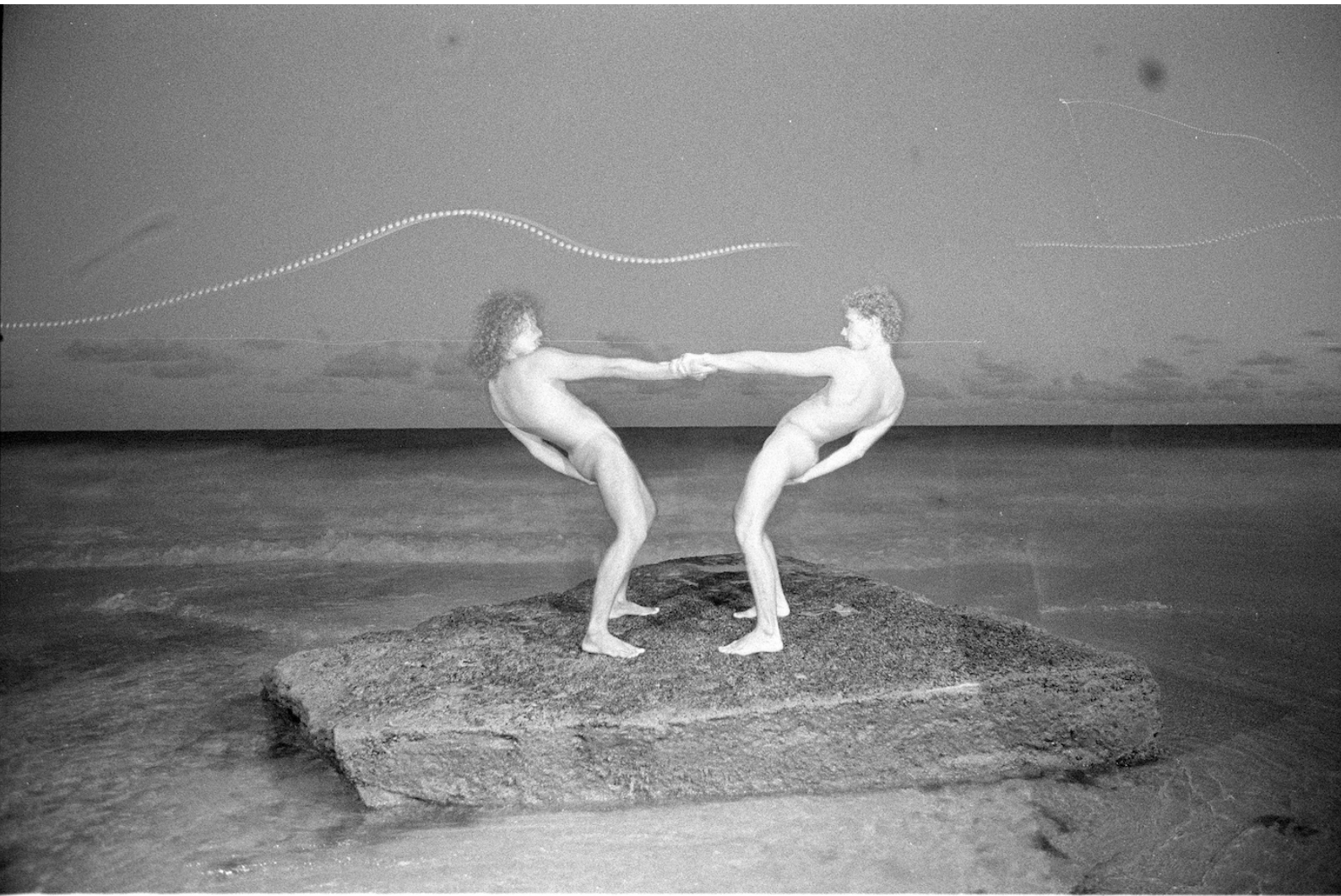


Figuras 1, 2, 3. Transposição



Figuras 4, 5, 6, 7. Híbrida









**Figura 8.** Ramificações

**Figura 9.** Ñembyamérika







**Figura 10.** Deságua no tempo, se confunde em maresia

## O estrangeiro espectral Apresentando “A política estrangeira de uma sociedade primitiva”

*Guilherme Falleiros<sup>1</sup>*

**Resumo:** Apresenta-se a tradução, para língua portuguesa, do artigo “La politique étrangère d'une société primitive” (1949) de Claude Lévi-Strauss. São expostos os temas principais do artigo (ausência da dicotomia entre “concidadão” e estrangeiro”, contraste entre humanos e estrangeiros espectrais, oscilação territorial, atenuação da guerra pelo jogo) e justifica-se a escolha de tradução pelo termo “espectral” em relação ao perspectivismo ameríndio e o contra-poder. Faz-se uma abordagem geral da recepção do artigo original em Relações Internacionais e em Etnologia Ameríndia e introduz-se alguns desenvolvimentos teóricos. A atualidade e relevância das proposições de “A política estrangeira de uma sociedade primitiva” é revista por meio de desenvolvimentos posteriores do pensamento de Lévi-Strauss afetado pelo ameríndio: a dialética entre intervalos grandes (“diatônicos”) e pequenos (“cromáticos”).

**Palavras-chave:** Ameríndios; Espectral; Estrangeiro; Contra-poder; Território

---

## The spectral Foreigner Introducing “The foreign policy of a primitive society”

**Abstract:** A translation into Portuguese of the article “La politique étrangère d'une société primitive” (1949) by Claude Lévi-Strauss is presented. The main themes of the article are exposed (absence of the dichotomy between “fellow citizen” and foreigner”, the contrast between humans and spectral foreigners, territorial oscillation, attenuation of war through gameplay) and the choice of translation for the term “spectral” concerning Amerindian perspectivism and

<sup>1</sup> Guilherme Falleiros é Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo, Professor de Sociologia do Colégio da Universidade de São Caetano do Sul e colaborador do Centro de Estudos Ameríndios (USP)

counter-power. A general approach is made to the reception of the original article in International Relations and Amerindian Ethnology and some theoretical developments are introduced. The topicality and relevance of the propositions of “The foreign policy of a primitive society” are reviewed through later developments of Lévi-Strauss’ thought affected by Amerindian’s: the dialectic between large (“diatonic”) and small (“chromatic”) intervals.

**Keywords:** Amerindians; Spectral; Foreign; Counter-power; Territory

---

## **El extranjero espectral**

### **Presentación de “La política exterior de una sociedad primitiva”**

**Resumen:** Esta es la traducción al portugués del artículo “La politique étrangère d’une société primitive” (1949) de Claude Lévi-Strauss. El artículo presenta los principales temas (ausencia de la dicotomía entre “conciudadano” y extranjero”, contraste entre humanos y extranjeros espectrales, oscilación territorial, atenuación de la guerra por el juego) y se justifica la elección de esta traducción por el término “espectral” en relación con el perspectivismo amerindio y el contrapoder. Se hace una aproximación general a la recepción del artículo original en Relaciones Internacionales y Etnología Amerindia y se introducen algunos desarrollos teóricos. La actualidad y la pertinencia de las proposiciones de “La política exterior de una sociedad primitiva” se revisan a través de desarrollos posteriores del pensamiento de Lévi-Strauss afectados por lo amerindio: la dialéctica entre intervalos grandes (“diatónicos”) y pequeños (“cromáticos”).

**Palabras clave:** Amerindio; Espectral; Extranjero; Contrapoder; Territorio

Introduzo pela primeira vez em língua portuguesa a tradução de “La politique étrangère d'une société primitive” (1949) de Claude Lévi-Strauss – “A política estrangeira de uma sociedade primitiva”. Nesta apresentação, faço uma pequena exposição dos temas principais do texto, justificando a escolha de tradução pelo termo “espectral”; trato de grande parte de sua recepção pelas Relações Internacionais (RI) e pela Etnologia Ameríndia e, tanto ao longo da apresentação quanto na parte final, faço algumas sugestões de desenvolvimentos teóricos que revelam sua fecundidade para ambas as disciplinas.

Ao comparar formas políticas estrangeiras com as formas “ocidentais”, identificando surpreendentes maneiras de se fazer política “externa”, os exemplos trazidos por Lévi-Strauss não se resumem à América indígena, tampouco às Terras Baixas Sul-Americanas. Isso era justificado pelo uso do termo “sociedades primitivas”, ainda que o autor já antecipe algumas críticas a este grande divisor conceitual, já bastante reprovado (confira KUPER, 2010), que hierarquizou povos pelo sistema colonial. De todo modo, indiferentemente desses exemplos serem resquícios de um passado evolutivo ou de invenções posteriores, eles existem como parte das possibilidades antropológicas factuais. Minha leitura atentar-se-á mais para os elementos ameríndios, especialmente a partir da ideia geral de ameríndio concebida em *História de Lince* (LÉVI-STRAUSS, 1991), que converge semelhanças antropológicas entre filosofias e práticas de povos da América do Norte e das Terras Baixas Sul-Americanas com a fórmula do “dualismo em perpétuo desequilíbrio”, que pode ser aproximada, em diversos casos, da noção de “perspectivismo ameríndio” (FALLEIROS, 2016). Muito mais do que tentar definir uma suposta identidade ameríndia, a ideia aqui é seguir o princípio oposicional e comparativo aplicado por Lévi-Strauss, mas evitando projetar esta oposição num tempo unilinear – não se trata de formas políticas mais ou menos “evoluídas”, mas de diferentes evoluções.

Ao abordar os ameríndios, também evito considerar como idênticos todos os encontros coloniais – existem peculiaridades na relação entre colonizadores europeus e ameríndios que não necessariamente se repetem em outras paragens, pois as estruturas das conjunturas históricas (SAHLINS, 1987) não se resumem a um só padrão ou a uma suposta forma universal de dialética do senhor e do escravo hegeliana, por exemplo. Globalizar a dialética hegeliana (prussiana, europeia...) como modelo das relações humanas seria ignorar toda uma dialética ameríndia que envolve a recusa da síntese e propõe o desdobramento em novas relações, bem como a própria ação histórica indígena. O texto ora traduzido de Lévi-Strauss contribui no conhecimento dessa dialética ameríndia.

\*

No artigo, praticamente ausente das leituras antropológicas brasileiras do autor, Lévi-Strauss mostra que o tênue equilíbrio e mesmo a continuidade entre “guerra” e “comércio”, ou entre “antagonismo” e “cooperação”, vivida por certos povos ameríndios – cujo aparente paradoxo remete a fundamentos maussianos (RAMEL, 2008; DEBAENE, 2009) – conecta-se à ausência da antinomia, de origem “ocidental”, entre “concidadão” e “estrangeiro”, dadas

as séries de graus, de diferenças mínimas e de mediações entre elas, que constituem as divisões do que cada povo chama de “humanidade”. Já o “estrangeiro” máximo é projetado para além da humanidade: um poder espectral semelhante ao considerado hoje pelos estudos de cosmopolítica. Ainda, a ausência de uma antinomia maniqueísta entre “concidadão” e “estrangeiro” denota a ausência da antinomia entre política interna e externa, o que vai ao encontro de debates recentes sobre política e diplomacia ameríndia (GIBRAM, VANZOLINI & SZTUTMAN, 2020; SZTUTMAN, 2020).

Identifica-se uma dualidade entre, de um lado, estrangeiros afastados, espectrais, sobrenaturais, externos aos limites do “humano” e, de outro, “humanos” divididos numa “gama, ou uma série contínua de nuances”, como os bandos Nambiquara que podem ser “irmãos”, “vizinhos”, afins, mais ou menos amigáveis e, finalmente, totalmente desconhecidos, o que implica também menores ou maiores variações dialetais. Algo semelhante ocorre nas diversas nações e grupos linguísticos que constituem o complexo xinguano em suas relações instáveis de amizade e inimizade, processos de inclusão e exclusão da “humanidade”, compondo aldeias cuja vida cerimonial depende da existência e da presença de visitantes e forasteiros, humanos e não-humanos. O estrangeiro é, segundo uma lógica oposicional, fundamental na constituição do humano.

Optei por traduzir o termo “étranger fantomatique” – ao pé da letra: “estrangeiro fantasmático” – por “estrangeiro espectral” por encontrar, no argumento do texto, elementos que fazem deste “estrangeiro” um tipo de poder aproximado ao que David Graeber (2004), em seu esboço de uma “teoria do contrapoder imaginário”, chamou de “espectral”. Segundo este autor, inspirado por Marcel Mauss e Pierre Clastres, se o contra-poder existe mesmo onde não há Estado, é porque o poder existe de forma latente, potencial, como possibilidade dialética, muitas vezes na forma de um mundo “espectral”, invisível, de monstros, feiticeiros e outras “criaturas” (GRAEBER, 2004, p. 24-37). Graeber enfatiza a relação do que chama de “violência espectral” com organizações sociais “igualitárias”, cujos equívocos a respeito de povos ameríndios não cabem ser debatidos agora (FALLEIROS, 2016), ou mesmo “pacíficas”, cujo equívoco de aplicação aos casos aqui estudados é patente. Todavia, é certo que a feitiçaria característica da “violência espectral” faz parte, ao menos no caso xinguano, conforme pesquisas muito posteriores ao texto de Lévi-Strauss, de um sistema de transformações, aproximações e distanciamentos entre humanos e estrangeiros num complexo multicultural, fazendo uns dos outros e vice-versa, atuando em processos de contra-poder (VANZOLINI, 2013; SZTUTMAN, 2013; COSTA, 2022).

Deixada em suspenso a polêmica de Graeber com Viveiros de Castro sobre a “realidade” do “imaginário” (GRAEBER, 2019), pode-se concordar que, aqui, a “alteridade radical” “não é um sinônimo de ‘natureza’” (GRAEBER, 2019, p. 308) – ela é “qualquer tipo de poder operante mais além dos limites da compreensão humana” (GRAEBER, 2019, p. 311), ou seja, sobrenatural. No caso dos povos das Terras Baixas Sul-Americanas, pelo menos, isso implica os limites da própria humanidade, uma defasagem perspectivista de quem é humano: havendo antagonismo direto com um poder incomensurável que, estrangeiro, revele-se surpreendentemente humano, quem corre o risco de deixar de ser humano é o nativo.

Essa questão será retomada na última parte. De todo modo, a equiparação que Viveiros de Castro fará entre o encontro do caçador ameríndio com o sobrenatural fora dos limites da aldeia e a abordagem policial – ou mesmo o exame do passaporte pelo serviço de imigração de outro país (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 905), pode ser correlacionada ao encontro com a perspectiva securitária da globalização colonizadora e sua necropolítica, que cria estrangeiros internos e racializados, inimigos demonizados a serem eliminados de modo desumano (MBEMBE, 2020).

*Políticas da Inimizade* de Achille Mbembe atravessa diversas questões aqui abordadas e vale ser comentada. Leitor de Carl Schmitt – um nazista assustadoramente influente nos estudos de política nacional e internacional, revisto criticamente adiante –, Mbembe afirma ali que a ameaça “ontológica” da “figura espectral” do inimigo necropolítico se torna um “único feixe comum” (MBEMBE, 2020, p. 92). Em comparação, aqui as diversas gradações de alteridades propiciam a atenuação da inimizade e sua manutenção, não como ameaça, mas como necessidade existencial. Se para Mbembe a “simetria entre o mercado e a guerra” é destrutiva (MBEMBE, 2020, p. 34), a obra de Lévi-Strauss sugere que essa simetria não é exclusiva do momento necropolítico, *o que difere é o valor dado ao inimigo*: negativo na ontologia colonizadora, positivo na ameríndia.

O segundo elemento a se destacar, cuja reflexão poderia estar na base de pesquisas atuais, é a “relação com o solo”. Não são relações de “propriedade” com uma “superfície” de “fronteiras” definidas, tampouco há vínculos de tipo “feudal” entre povos e terras nos casos trazidos por Lévi-Strauss, mas um “conjunto de modalidades” e um “sistema de situações e valores” diversos, indistinguíveis por quem não as vive e conhece, implicando constantes mudanças, deslocamentos e adaptações “sazonais”, alternando concentrações em aldeias e dispersões em pequenos “grupos”.

Essas linhas gerais da territorialidade nas Terras Baixas Sul-Americanas se confirmaram em revisões teórico-etnográficas coletivas do dossiê “Transformações das Territorialidades Ameríndias nas Terras Baixas (Brasil)” (2015), em que se afirma que ela é marcada pela conjugação sazonal ou cíclica entre deslocamentos de maior ou menor distância e fixação temporária, com posse impermanente da terra, operando movimentos pendulares em relação a equipamentos coloniais (VIEIRA, AMOROSO & VIEGAS). Ainda, correspondências entre “formas de socialidade” e “formas de lidar com o território” analisadas no dossiê (VIEIRA, AMOROSO & VIEGAS, 2015, p. 16) se encontram também aqui, com a gama de distinções de humanos e estrangeiros sendo correspondente à fluidez variável dos “valores do solo” encontrada em campo por Lévi-Strauss.

Diante do contato com colonizadores e fixações territoriais mantidas por missionários e aparatos estatais – prováveis manifestações de “estrangeiros espectrais” na perspectiva indígena –, Vieira, Amoroso, Viegas e demais pesquisadores enfatizam a existência do mesmo tipo de movimento oscilatório, com aproximações e afastamentos. O interesse indígena em se aproximar de centros coloniais em busca de artigos estrangeiros se assemelha ao mesmo interesse manifesto pelos Nambiquara estudados por Lévi-Strauss em adquirir alimentos e ornamentos de bandos desconhecidos, garantido o subsequente movimento centrífugo. Não há uma “fusão” entre indígenas e colonizadores (diferentemente do casamento entre “bandos” analisado adiante), tampouco

aqueles se tornam meros subjugados: em contato com aparatos coloniais, os indígenas recriam técnicas de diplomacia e desvio em relação ao poder estrangeiro, cuja presença pode se estabelecer no território, no plano “natural”, porém denota potências de um outro plano, que estão *além*.

As relações internacionais ameríndias não se estabilizam com a proximidade do estrangeiro englobante; o efeito transformador desse contato se manifesta em novos vetores de distanciamento. Assim, a ação ameríndia consegue resistir à globalização da necropolítica analisada por Mbembe (2020), de modo que tentativas de territorialização colonizadora não tiveram pleno sucesso em estabelecer a soberania da *plantation* e do *nomos* schmittiano sobre um espaço coisificado, tendo que permitir fluxos cíclicos e sazonais nativos. Além disso, nessa dialética, as chamadas agências de mediação estatais e religiosas podem ter sido apropriadas pelos ameríndios como “mediadoras”, no sentido usado por Lévi-Strauss (comentado adiante), entre sua perspectiva e a estrangeira. Aliás, é a apropriação indígena desses aparatos - por exemplo, a da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) pelos Xavante (FERNANDES, 2012) - que pode ter levado o atual governo brasileiro, cuja atuação política se estrutura conforme as proposições de Carl Schmitt (RIQUELME, 2018), a combater tais aparatos, desconstruindo a própria FUNAI.

Por último, o autor introduz aqui uma leitura do papel do jogo na política (estrangeira) indígena, que mantém unido aquilo que os “ocidentais” dividem entre “política” e “esporte” – tema retomado por Lévi-Strauss alhures como uma forma de “guerra atenuada” (LÉVI-STRAUSS, 1976 [1962], p. 54; 2011 [1971], p. 338). São “métodos” organizados de antagonismo, competições “marcadas” e “estilizadas”. Um deles é o “jogo de bola” da Confederação Creek, na América do Norte, chamado de “irmão mais novo da guerra”: uma das formas de dividir suas aldeias entre si era em dois times de bola e, em caso de derrotas sucessivas, a perdedora passava para o time da vencedora – mudando, assim, de perspectiva – ou brincando de mudar de perspectiva.

Aqui Lévi-Strauss lança, pela primeira vez, portanto, uma ideia de *guerra atenuada*, atividade “sem dúvida agressiva mas, nesse sentido, não tão perigosa”. A hipótese da guerra atenuada foi debatida por Fernando Vianna no estudo do futebol jogado pelo povo Xavante (2001) e por mim mesmo, também a partir do estudo do mesmo povo, na compreensão do (con)federalismo indígena que, no caso Xavante, é também acionado pelas classes de idade que compõem os dois times das corridas de tora (FALLEIROS, 2016). As festas xinguanas nas quais “partidas de luta” “se desenrolam entre aldeias estrangeiras” são rapidamente mencionadas em outro trecho do texto, mas seguem o mesmo princípio.

Segundo Vianna, o futebol teria sido apropriado pelos Xavante não somente conforme uma “política da predação cultural”, mas também como nova forma de organizar divisões sociais e como maneira de lidar com outros indígenas e não-indígenas (VIANNA, 2001, p. 285), adotado durante o processo que Luís de Paula chama de “amansamento do branco” (DE PAULA, 2007, p. 265). Esses acionamentos do futebol, aparentemente diversos, podem ser conjugados com a ajuda de Lévi-Strauss. Ele opera a mediação com um certo estrangeiro espectral que já está perto demais, uma forma de rearticular a aproximação e o distanciamento da alteridade radical, para a qual as corridas de tora (realizadas entre metades cerimoniais que dividem todo o povo



Xavante) já não bastam. Mas essa rearticulação com o estrangeiro também afeta as relações internas, criando novas diferenças entre os próprios Xavante, que passam a ter seus campeonatos de futebol organizados de formas distintas das corridas de tora. Carlos Eduardo Costa recupera argumento semelhante a respeito do papel da luta xinguana (2022), bem como do futebol, analisando a relação entre “esportividade” e política ameríndias, com “ênfase nas relações entre as relações” (COSTA, 2021, p. 18). Para essas pesquisas, a leitura desta obra de Lévi-Strauss ajudaria a superar dilemas a respeito da relação entre paz e guerra bem como da relação entre relações (como as relações entre indígenas afetadas por relações com não-indígenas), especialmente se revista a partir de desenvolvimentos teóricos posteriores do autor, como será mostrado na parte final.

Enfim, diferentemente da necropolítica da inimidade, a presença, nas formas ameríndias, de antagonismos lúdicos característicos do que chamamos de “esporte”, que não visam eliminar o adversário porque sem adversário não há jogo, aparecem como mais uma resistência dos modos indígenas de fazer política tanto “interna” quanto “externa”.

### **Relações Internacionais**

Presente nos estudos de Relações Internacionais (RI) de modo sutil, a obra de Claude Lévi-Strauss, com suas inflexões ameríndias, tem mais potencial de aplicação ao tema, especialmente se superado o pouco conhecimento a respeito deste texto (DEBAENE, 2009).

Alimentado por pesquisas do entre-guerras e escrito no exílio em Nova York (DEBAENE, 2010, p.47), este artigo foi publicado no segundo ano do pós-guerra mundial, ambos períodos fundamentais para a definição da disciplina das RI sob influência de teóricos estatistas e até fascistas como Carl Schmitt (PRICHARD, 2011), constituída sobre a expansão colonial do modelo de Estado-Nação.

Segundo Vincent Debaene (2009), Lévi-Strauss esperava, com este texto, contribuir para uma renovação das relações internacionais após a destruição causada pela II Guerra Mundial (DEBAENE, 2009: 133-134). Entretanto, mesmo diante da conhecida participação de Lévi-Strauss na UNESCO (LÉVI-SRAUSS & ERIBON, 2005 [1988]; DEBAENE, 2010) como um dos pivôs da influência recíproca entre a Antropologia e a Organização das Nações Unidas na crítica ao racismo e ao colonialismo (AMRITH & SLUGA, 2008), este artigo foi mencionado poucas vezes, sempre para sugerir um diálogo necessário entre Antropologia e RI (YOUNG, 1987; GAULME, 2014; DE VIENNE & NAHUM-CLAUDEL, 2020). Esta raridade parece sintomática da inclinação “ocidental” das RI, posto que seu argumento abala os dois pilares – “concidadão” e “estrangeiro” – da ontologia antropológica estado-nacional.

Audrey Alejandro (2017), a partir dos debates de Lévi-Strauss sobre etnocentrismo, reconhece com o autor a importância dos limites da humanidade para a manutenção das distâncias entre grupos, reflexão que poderia ser complexificada a partir do presente texto. A autora também menciona Lévi-Strauss em uma discussão sobre o eurocentrismo da crítica à predominância “ocidental” nas RI (ALEJANDRO, 2019), mas passa ao largo deste texto que contribuiria para um descentramento da Europa. Quanto às RI no Brasil, há a

análise de Cristina Patriota de Moura (2006) sobre a narrativa fundadora da diplomacia brasileira, personificada na “Casa de Rio Branco” como sendo composta por um “corpo” de parentes diferenciados dos “cidadãos” comuns. Moura aplica teorias de parentesco e casa nobre de Lévi-Strauss (dentre outras referências), apontando para o paradoxo deste “corpo diplomático” de elite como “instituição democrática representativa da população nacional” (2006, p. 32). A defasagem entre “corpo diplomático” e “população nacional” põe em questão a homogeneidade substancial do corpo social demandada pela teoria política de Carl Schmitt (1996). O trabalho de Moura visto pelo prisma do presente artigo de Lévi-Strauss permite dizer que a relação entre a existência de mediadores e o abalo da dicotomia entre “concidadão” e “estrangeiro” não se reduz somente a situações ameríndias ou “primitivas”, sugerindo a rentabilidade do debate deste texto para outros campos. Por sua vez, num estudo que pode ser considerado o reverso desses, Alberto Palácios Júnior parte das RI para a Etnologia Ameríndia, de modo que diversas reflexões de Lévi-Strauss são recuperadas em seu trabalho, inclusive sobre guerra, comércio e chefia Nambiquara. Identifica a ausência, para ameríndios, da distinção entre inimigos “internos” (“privados”) e “externos” (“públicos”), característica do pensamento de Carl Schmitt em RI, concluindo também com Lévi-Strauss que, entre estes indígenas, o inimigo não é uma ameaça à existência mas sim quem a viabiliza (PALACIOS JÚNIOR, 2016). Todavia, reitera que isso não implica que “sua política interna e externa se confunda”, o que contraria a hipótese da continuidade entre “concidadão” e “estrangeiro” aferida por Lévi-Strauss, muito mais coerente com o raciocínio apresentado, porém não mencionada por Palacios Júnior.

Outras referências a Lévi-Strauss aparecem em reflexões de RI relativas à análise estrutural dos mitos. Agatha Verdebout (2014) recorre a ela para uma revisão crítica do mito da ONU e da evolução do direito como pacificadoras das relações internacionais. Catherine Goetze discute o uso do método lévi-straussiano nas RI (2016a) e o aplica ao mito moderno de um sistema internacional baseado no antagonismo entre *warlords* (chefes-de-guerra) e estados soberanos como garantidores da paz, narrativa que justifica intervenções estatais sobre povos “ingovernáveis” (2016b). No campo da Antropologia, eu mesmo apliquei o método na análise da formação relacional das repúblicas do Cone Sul e do mito do Uruguai como um “país sem índios”, cujo suposto massacre total dos Charrúa projetou para fora de suas fronteiras a presença desses indígenas, encobrendo assim os elementos ameríndios que constituem tanto sua própria política “nacional” quanto a transnacionalidade gaúcha (FALLEIROS, 2022). Nenhum desses estudos (inclusive o meu próprio), contudo, referencia “La politique étrangère d’une société primitive”.

### **Etnologia Ameríndia**

Também são escassas e recentes as referências em etnologia ameríndia ao mesmo texto. Os temas debatidos no artigo, como dádiva, guerra, chefia Nambiquara e o complexo multi-cultural do Xingu costumam ser retomados no Brasil a partir de outro trabalho, publicado um pouco antes e com referência ao mesmo campo etnográfico, sobre a continuidade entre guerra e comércio na América do Sul (LÉVI-STRAUSS, 1943), apreciado enquanto revelador de um

“sistema diplomático sofisticado” ameríndio (VALENTINI, 2020, p. 18). Aqui, o texto posterior mostra que o autor tinha algo mais a dizer sobre diplomacia indígena.

No último artigo que publicou em vida, Peter Gow considera este texto como virtualmente não-comentado (GOW, 2018, p. 10). Deixando de lado os impasses da noção de “sociedade primitiva”, que não prejudicam sua reflexão, Gow identifica nele a ideia de que certos povos da América do Sul têm uma “atitude” em relação ao “exterior” que é constitutiva do “interior” (2018, p. 11) – atitude que seria remetida pela famosa fórmula da “predação ontológica”, elaborada por Eduardo Viveiros de Castro a partir de seu estudo sobre os Araweté. Gow considera que esta atitude denota um “isomorfismo” entre interior e exterior ao abordar os “povos isolados” para quem o estrangeiro máximo ainda pode ser furtivamente evitado, como faziam os Nambiquara acompanhados por Lévi-Strauss.

Chloe Nahum-Claudel, sobre os Enawenê-Nawê (2018), toma o mesmo texto como ponto de partida para pensar diplomacia ameríndia e amansamento de quem os indígenas chamam de “estrangeiros”, tradução menos equívoca para o conceito nativo que normalmente se traduz por “homem branco” (NAHUM-CLAUDEL, 2018, p. 36).

### **Dialética dos pequenos e grandes intervalos**

Tratar tais “sociedades” ameríndias como “fechadas” em oposição a “abertas”, como faz aqui Lévi-Strauss, é uma intervenção nos debates do segundo pós-guerra, quando Popper retoma Bergson propondo a “sociedade aberta” como solução contra o totalitarismo (JEANPIERRE, 2010, p. 66). A posição de Lévi-Strauss pode parecer um contrassenso somente se considerarmos tal oposição como de tipo excludente, ignorando que suas possibilidades podem ser não só diatônicas como cromáticas (para usar os termos que o autor aplicaria bem mais tarde, nas *Mitológicas*), numa dialética que constitui um espectro que vai dos “estrangeiros” mais próximos e humanos aos mais distantes, para além do humano. Não se trata de uma antinomia, mas uma medida de boa distância para a manutenção da diferença. Entre humanos e aqueles além-do-humano não há só a diferença de grau numa mesma série mas também a diferença de estado: uma outra série, com um cruzamento de séries típico da dialética perspectivista ameríndia (FALLEIROS, 2016).

Aqui Lévi-Strauss apresenta indícios do que teria sido desenvolvido somente em escritos mais tardios, a partir dos anos 60, quando, segundo Pedro Lolli, “procura apoiar cada vez mais o seu método nos ensinamentos do próprio pensamento indígena” para além de um binarismo de tipo “tudo ou nada”, rumo a uma dialética ontológica entre cromático e diatônico (LOLLI, 2012, p. 86-87). Pode-se sugerir que a aproximação do método lévi-straussiano com o pensamento indígena não tenha ocorrido simplesmente a partir dos anos 60 mas sofrido um hiato, dada a importância das descobertas etnográficas apresentadas em seus artigos “anteriores à deriva da antropologia em direção à linguística estrutural anunciada por Lévi-Strauss em 1945” (COELHO DE SOUZA & FAUSTO, 2004, p. 91), de modo que este artigo publicado em 1949 é filho temporão do fértil momento etnográfico lévi-straussiano.

Aqui já vemos, portanto, Lévi-Strauss abordando a ontologia humana – quem é a gente e quem não é? – pela articulação entre intervalos pequenos (cromáticos) e grandes (diatônicos). Como em *O Totemismo Hoje*, as pequenas distâncias não são exclusividade da série “natural”, aparecem também na “cultural”, entre humanos (LOLLI, 2012). Ora, Lolli mostra que no totemismo o elemento sobrenatural coloca as séries natural e cultural em relação de contiguidade e confusão (Idem). Todavia, diferentemente do totemismo, aqui a “sobrenatureza” não estabelece um eixo contínuo, como seria no caso do totem, mas de *descontinuidade: é estrangeiro à humanidade*.

Os povos ameríndios em questão praticam em relação a tal “fantasma” a “técnica do desvio”, diz Lévi-Strauss. Como que evitando um mau encontro com um poder maior que lhes transformaria em “objeto na perspectiva de outrem”, diria Viveiros de Castro:

A forma canônica de tais encontros consiste, portanto, em descobrir repentinamente que o outro é “humano”, isto é, que *é o outro o humano*, o que automaticamente desumaniza e aliena o interlocutor. Sendo um contexto no qual um sujeito humano é capturado por outro ponto de vista, cosmologicamente dominante, no qual se torna o “tu” de uma perspectiva não humana, a Sobrenatureza é a forma do Outro como Sujeito, implicando a objetificação do “eu” humano como um “tu” desse Outro. (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 903)

Aqui o cromatismo humano pode ser considerado perigoso – “venenoso”, como no segundo volume das *Mitológicas* – diante do risco de um encontro com uma alteridade estrangeira cuja perspectiva, aplicada ao sujeito “cultural”, veria esse não como humano mas um elemento da série “natural”: o cromatismo das relações que compõem a série cultural, na perspectiva diatônica de uma pessoa sobrenatural, é índice de não-humanidade da outra. Mas, para alteridades mais próximas, o cromatismo é necessário, de modo que o “grupo” possa adquirir de outros, culturalmente contíguos, produtos da relação de cada um com os elementos naturais condicionados por diferenças territoriais também cromáticas: desde alimentos a matérias primas para ornamentos. O processo de constituição recíproca dessas alteridades envolve mediações entre relações que passam por lideranças, intérpretes bilíngues e mesmo aqueles que Lévi-Strauss chama literalmente de “mediadores”. Conforme o famoso testemunho de Lévi-Strauss sobre o encontro dos dois “bandos” Nambiquara estrangeiros um ao outro, aqui lembrado, “mediadores” se interpuseram entre membros dos dois bandos que começaram uma briga antes que ela virasse uma guerra, agindo como uma espécie de turma-do-deixa-disso que garantiu a realização do comércio entre as partes – uma garantia que expiraria assim que os “grupos” se distanciassem um do outro novamente.

Assim os dois “bandos” Nambiquara vieram a intercambiar entre si tudo o que tinham, principalmente ornamentos e matérias primas para produzi-los. Não por acaso, isso contrasta com a ocorrência canônica analisada por Viveiros de Castro, tirada da tese de Joana Miller (2007) também sobre os Nambiquara! Para eles, o encontro solitário (não mediado), fora da aldeia, com espíritos do mato que capturam seus ornamentos, pode retirar dos indígenas sua humanidade: sem seus enfeites, deixam de “ser alguém” e não reconhecem mais seus parentes (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 901-903). Já aqui, para não

serem englobados pela perspectiva de outra humanidade que se imporia pela força de captura, os dois “grupos”, estrangeiros entre si, promovem uma aproximação cautelosa e mediada, finalizando com prestações totais, “dons recíprocos” de enfeites e perspectivas.

Temos aí dois elementos opostos compondo uma série – de um lado, a captura que desumaniza uma perspectiva ao humanizar a outra e, do outro, o intercâmbio de perspectivas humanas – indício da “permanente oscilação entre se fazer o descontínuo com o contínuo e o contínuo com o descontínuo” característica da “dialética dos pequenos e grandes intervalos” (LOLLI, 2012, p. 101-103). Mas ainda há casos mais extremos de produção de continuidade: quando dois “grupos” se tornam um só “bando” através do parentesco. É assim que se sucedem, numa “gama contínua”, “guerra”, “comércio”, “casamento” e “fusão de grupos”, escreveu Lévi-Strauss.

Neste ponto, contudo, cabe um porém a uma proposição que o autor apresenta no relato sobre os Nambiquara: os três “artigos” mais importantes que buscavam adquirir com outros grupos seriam sementes de feijão, cacos de cerâmica (além dos enfeites de origem vegetal) e mulheres. Todavia, o que ocorre na “fusão de grupos” já não é uma “aquisição” de mulheres, dado este comentário que Lévi-Strauss repete em outros trabalhos da época sobre os Nambiquara: “O fato das crianças terem sido prometidas umas às outras *transformou* todos os homens dos dois bandos em ‘cunhados’ e todas as mulheres em ‘irmãs’, ao menos teoricamente” (grifo meu).

Para adequar esta fusão de “bandos” à ideologia nativa do parentesco “dravidiano” com casamento entre “primos cruzados bilaterais” (MILLER, 2007, p. 130), as mulheres adultas não foram “adquiridas” de um “grupo” por outro mas *tornaram-se as mesmas*, adquiriram uma continuidade. A descontinuidade se projeta nos homens adultos, transformados em afins. Ambos sob a promessa de casarem suas crianças, cujo gênero não importa na definição da relação, já que, posta a bilateralidade, sejam genitores de noivo ou de noiva, as mulheres consogras são (ou precisam se transformar em) irmãs e os homens, cunhados. Assim, a partir de uma mudança de perspectiva infligida reciprocamente aos dois “grupos” pela fusão e diferida conforme o gênero, a dialética ameríndia opera para que uma nova continuidade (entre mulheres) seja compensada por uma nova descontinuidade (entre homens). Mudança de perspectiva que cruza duas séries, a de gênero e a de “grupos”, mediadas pelo noivado das crianças.

Enfim, este tipo de mediação contrasta com a do totemismo e do sacrifício (que integram os termos e são eliminadas) por integrar as *relações* entre os termos *sem ser eliminada*, conforme a leitura de Lévi-Strauss feita por Lolli (2012, p. 101), sendo preservada para garantir uma “boa distância” – mesmo no caso extremo da fusão de “grupos”.

Conclui-se que, a partir da dialética entre o diatônico e o cromático – considerando que as pequenas distâncias não são somente perigosas como o veneno mas também salutareas como o remédio, dependendo de como forem manipuladas, medidas e mediadas – pode-se dar um sentido mais conciso à diferença entre estrangeiros mais ou menos humanos (mais ou menos “concidadãos”) e estrangeiros espectrais, distâncias sempre oscilantes. De todo modo, essa é uma leitura possível, mas não a única: que a publicação de “A política estrangeira de uma sociedade primitiva” em língua portuguesa propicie tantas outras.

## Referências

ALEJANDRO, Audrey. Eurocentrism, Ethnocentrism, and Misery of Position: International Relations in Europe - A Problematic Oversight, *European Review of International Studies*, v. 4, n.1, 2017, pp. 5-20.

ALEJANDRO, Audrey. *Western Dominance in International Relations? The Internationalisation of IR in Brazil and India*. Abingdon: Routledge, 2019.

AMRITH, Sunil; SLUGA, Glenda Sluga. New histories of the United Nations, *Journal of World History*, 2008, pp. 251-274.

COELHO DE SOUZA, Marcela; FAUSTO, Carlos. Reconquistando o campo perdido: o que Lévi-Strauss deve aos ameríndios, *Revista de Antropologia*, n. 47, 2004, pp. 87-131.

COSTA, Carlos Eduardo. Futebol em campo, no campo da etnologia: o desporto bretão e a esportividade ameríndia, *Revista de Antropologia* v. 64, 2021.

COSTA, Carlos Eduardo. Artes marciais no Alto Xingu: mito, história e transformações entre guerra e ritual, *Mana*, n. 28, 2022.

DEBAENE, Vincent. A propos de «La politique étrangère d'une société primitive», *Ethnies* v.19, n. 33-34, 2009, pp. 132-139.

DEBAENE, Vincent. Like Alice through the Looking Glass: Claude Lévi-Strauss in New York, *French Politics, Culture & Society*, v.28, n.1, 2010, pp. 46-57.

DE VIENNE, Emmanuel; NAHUM-CLAUDEL, Chloé. Anthropologie et diplomatie, *Terrain*, n. 73, 2020, pp. 4-25.

FALLEIROS, Guilherme. Dialética perspectivista anarcoindígena, *Cadernos de Campo*, n. 25, 2016, pp. 107-130.

FALLEIROS, Guilherme. Bipartidismo e dualismo organizacional na República Oriental Existem?, *Hawò*, Goiânia, v. 2, 2022.

FERNANDES, Estevão Rafael. “Eles querem é nos pôr na briga deles!”: Um estudo de caso sobre faccionalismo e estratégias entre os índios Xavante (MT). Campos - *Revista de Antropologia*, v. 13, n. 1, 2012, pp. 23-39.

GAULME, François. Relations internationales: le temps des anthropologues, *Politique étrangère*, n. 3, 2014, pp. 175-189.

GIBRAM, Paola Andrade; VANZOLINI, Marina; SZTUTMAN, Renato. Diplomacias cosmopolíticas e os desafios da linguagem: perspectivas das terras baixas sul-americanas, *Campos-Revista de Antropologia*, v.21, n.1, 2020, pp. 09-19.

GOETZE, Catherine. Bringing Claude Lévi-Strauss and Pierre Bourdieu Together for a Post-structuralist Methodology to Analyse Myths, Myth and Narrative in International Politics, Palgrave Macmillan, London, 2016a, pp. 87-105.

GOETZE, Catherine. Warlords and states: A contemporary myth of the international system. *Myth and Narrative in International Politics*. Palgrave Macmillan, London, 2016b, pp. 129-146.

GOW, Peter. Who Are These Wild Indians: On the Foreign Policies of Some Voluntarily Isolated Peoples in Amazonia, *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, v. 16, n. 1, 2018, pp. 6-20.

GRAEBER, David. *Fragments of an anarchist anthropology*. Prickly Paradigm Press, Chicago: 2004.

GRAEBER, David. Alteridade radical é só outra forma de dizer ‘realidade’: resposta a Viveiros de Castro, *Revista Práxis Comunal*, v.2, n.1, 2019.

JEANPIERRE, Laurent. Les structures d'une pensée d'exil: La formation du structuralisme de Claude Lévi-Strauss. *French Politics, Culture & Society*, v. 28, n. 1, 2010. pp. 58-76.

KUPER, Adam. The original sin of anthropology. *Paideuma*, 2010. pp. 123-144.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Guerre et commerce chez les Indiens. de l'Amérique du Sud, *Renaissance*, Ecole Libre des Hautes Etudes, n. 1, 1943.

LÉVI-STRAUSS, Claude. La politique étrangère d'une société primitive, *Politique étrangère*, v. 14, n.2, 1949. pp. 139-152.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *História de Lince*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1976 [1962].

LÉVI-STRAUSS, Claude *O homem nu*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011 [1971].

LÉVI-STRAUSS, Claude, ERIBON, Didier. *De perto e de longe*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005 [1988].

LOLLI, Pedro Augusto. O contínuo e o discreto em Lévi-Strauss: transformações ameríndias, *Tellus*, ano 12, n. 22, Campo Grande, 2012, pp. 81-105.

MBEMBE, Achille. *Políticas da Inimizade*. São Paulo: n1 edições, 2020.

MILLER, Joana. *As coisas. Os enfeites corporais e a noção de pessoa entre os Mamainde Nambiquara*. Tese, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

MOURA, Cristina Patriota de. O inglês, o parentesco e o elitismo na casa de Rio Branco, *Cena internacional*, v. 8, n. 1, 2006. pp. 20-34.

NAHUM-CLAUDEL, Chloe. *Vital diplomacy: the ritual every day on a dammed river in Amazonia*. New York: Berghahn, 2018.

PALACIOS JÚNIOR, Alberto. *As guerras de vingança e as relações internacionais: um diálogo com a antropologia política sobre os Tupi-Guarani e os Yanomami*. Tese, Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais, UNESP, 2016.

PAULA, Luís Roberto de. *Travessias: um estudo sobre a dinâmica sócio-espacial xavante*. Tese. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade de São Paulo, 2007.

PRICHARD, Alex. What can the absence of anarchism tell us about the history and purpose of International Relations?, *Review of International Studies*, n. 37, 2011, pp. 1647-1669.

RAMEL, Frédéric. Lévi-Strauss et les relations étrangères des tribus primitives, *Klesis-Revue philosophique*, n.10, 2008, pp. 39-52.

RIQUELME, Fernandez. Jair Bolsonaro y el concepto de lo político, *Democresia*, Novembro, 2018.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

SCHMITT, Carl. *Teoria de la Constitución*. Madri: Alianza Editorial, 1996.

SZTUTMAN, Renato. Metamorfoses do Contra-Estado. Pierre Clastres e as Políticas Ameríndias, *Ponto Urbe*. n. 13, 2013. Disponível em <http://journals.openedition.org/pontourbe/893>. Acesso em 19/08/2022.

SZTUTMAN, Renato. Perspectivismo contra o Estado. Uma política do conceito em busca de um novo conceito de política, *Revista de Antropologia*, n. 63, v. 1, 2020, pp. 185-213.

VALENTINI, Luísa. *Arquivos do futuro: contribuição para o arranjo da documentação pessoal de antropólogos*. Tese. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, USP, 2020.

VANZOLINI, Marina. Ser e não ser gente: dinâmicas da feitiçaria no Alto Xingu, *Mana*, n. 19, 2013, pp. 341-370.

VERDEBOUT, Agatha. The contemporary discourse on the use of force in the nineteenth century: a diachronic and critical analysis, *Journal of the Use of Force and International Law*, n.1, v. 2, 2014, pp. 223-246.



VIANNA, Fernando Fedola de Luiz Brito. *A bola, os "brancos" e as toras: futebol para índios xavantes*. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, USP, 2001.

VIEIRA, José Glebson, AMOROSO, Marta, VIEGAS, Suzana, *Revista de Antropologia*, n. 58, v. 1, 2015, pp. 9-29.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O medo dos outros, *Revista de Antropologia*, n. 54, v. 2, 2011, pp. 885-917.

YOUNG, John David. International Political Theory, Political Science and the Inter-Paradigm Debate: The Natural Selection of Realism. *Ocasional Paper 19*, Centre for International Relations, Queen's University at Kingston, 1987. Disponível em [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=3568812](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3568812). Acesso em 19/08/2022.

**Recebido em:** 16/07/2022

**Aceito em:** 18/08/2022

## A política estrangeira de uma sociedade primitiva<sup>1</sup>

*Claude Lévi-Strauss*

Tradução: *Guilherme Falleiros*<sup>2</sup>

---

O assunto do presente artigo apresenta, na sua própria enunciação, algo de paradoxal. Não estamos acostumados a pensar que uma sociedade primitiva, ou pelo menos este conjunto de extraordinária diversidade que agrupamos, de modo um pouco desastrado, nesse vocábulo que não significa “grande” coisa, pudesse ter uma política estrangeira. A razão disso é que as sociedades primitivas, ou pretensamente primitivas, aparecem para nós como espécies de conservatórios, de museus vivos; de maneira mais ou menos consciente, não imaginamos que elas pudessem preservar gêneros de vida arcaica ou muito distantes dos nossos próprios a não ser que continuassem sendo meio que mundinhos fechados, completamente isoladas de todos os contatos com o exterior. Somente na medida em que elas representassem experiências isoladas do resto do universo social é que poderiam reivindicar o título de “sociedades primitivas”.

Raciocinando desta forma, estaríamos cometendo um gravíssimo erro de método, porque se é verdade que, em relação a nós, as chamadas sociedades primitivas são sociedades heterogêneas, ao mesmo tempo, isso não significa que o sejam em comparação com outras sociedades.

É óbvio que essas sociedades têm uma história, que seus representantes ocupam o globo há tanto tempo quanto qualquer outra; que para elas também alguma coisa aconteceu. Esta história talvez não seja a mesma que a nossa. Ela não é menos real pelo fato de não se definir pelo mesmo sistema de referências. Estou pensando naquela pequena aldeia do Bornéu central, situada numa das regiões mais remotas da ilha, que, durante séculos, se desenvolveu e se manteve sem muito contato com o exterior, onde teve lugar um acontecimento

<sup>1</sup> Originalmente publicado em 1949, como “La politique étrangère d'une société primitive” na Revista Politique étrangère, n. 2, pp. 139-152, a qual a Revista Trilhos agradece a cessão para esta tradução.

<sup>2</sup> Nota do tradutor: a tradução manteve os destaques em itálico a fim de preservar o sentido original da edição francesa.

extraordinário há alguns anos: uma equipe de cinema apareceu para gravar um documentário. Reviravolta total da vida indígena: caminhões, equipamentos de gravação de som, geradores de eletricidade, projetores, tudo isso aí, ao que parece, deveria ter deixado uma marca indelével na mente indígena. Daí um etnógrafo<sup>3</sup> que, entrando nessa aldeia três anos após este incidente excepcional, perguntou aos nativos se eles se lembravam dele, a única resposta que obteve foi: “dizem que isso aconteceu há muito tempo atrás”... ou seja, a fórmula estereotipada da qual os indígenas se servem para começar a narração de seus mitos.

Conseqüentemente, um acontecimento que, para nós, teria sido primordialmente histórico, é pensado pela mente indígena em uma dimensão totalmente desprovida de historicidade, pois não se insere na sequência de eventos e circunstâncias que tocam o essencial de sua vida e existência.

Mas não é desta região do mundo da qual gostaria de falar mais precisamente; tomarei como ponto de partida um pequeno grupo do Brasil central, no seio do qual tive a chance de viver e trabalhar durante um ano quase inteiro, em 1938-1939, e que, deste ponto de vista particular, tem sem dúvida um valor exemplar. Na verdade, tomarei cuidado para não manter o mal-entendido que mencionei anteriormente, ao sugerir que é possível opor as sociedades primitivas tratadas como um bloco à nossa sociedade ou sociedades civilizadas, tidas como outro bloco.

Não se deve perder de vista que duas sociedades, ditas primitivas, podem apresentar, uma em relação à outra, uma diferença bastante profunda, e talvez ainda muito maior do que qualquer uma dessas duas sociedades consideradas em comparação com a nossa.

No entanto, o grupo que vai nos ocupar talvez ofereça um interesse peculiar dado que representa uma das formas de vida social das mais elementares que seria possível encontrar hoje em dia na superfície do globo. Não é questão de sugerir que este grupo, por um privilégio histórico extraordinário, e mesmo miraculoso, tenha podido preservar até a época atual vestígios da organização social de tempos paleolíticos ou mesmo neolíticos. Eu duvido muito que exista, sobre a terra, qualquer povo que possamos considerar como o fiel testemunho de um gênero de vida mais velho do que dezenas de milênios. Para eles, como para nós, durante esses milhares de anos, produziu-se algo; eventos aconteceram.

Nesse caso particular, creio que há boas razões para declarar que este “primitivismo” aparente constitui um fenômeno regressivo muito mais que um vestígio arcaico, mas, do nosso ponto de vista, aqui, isso não importa.

Trata-se de uma pequena coletividade indígena, pequena pelo número, mas não pelo território que ocupa, quase tão grande quanto a metade da França. Os Nambiquara do Mato Grosso central, dos quais o próprio nome ainda era desconhecido no final do século XIX, tiveram seu primeiro contato com a civilização em 1907 somente; a partir desta data, suas relações com os brancos tem sido muito intermitentes.

O meio natural no qual vivem explica, em grande medida, a privação cultural na qual se encontram. Essas regiões do Brasil central não correspondem, de forma alguma, à imagem que gostamos de ter das regiões equatoriais ou

<sup>3</sup> Senhora Margaret Mead, que nos comunicou esta informação.

tropicais, embora, na verdade, os Nambiquara se encontrem equidistantes entre o trópico e o equador. São savanas, e às vezes mesmo estepes desoladas, onde o terreno muito antigo, recoberto por sedimentos de arenito, desintegra-se na forma de areia estéril, e onde o regime de chuvas, extremamente irregular (chuvas torrenciais e cotidianas de novembro a março, em seguida seca absoluta de abril a setembro ou outubro) contribui, com a natureza mesma do terreno, à pobreza geral da paisagem: altas ervas que crescem rapidamente no momento das chuvas, mas que a estação seca queima de modo rápido para fazer aparecer a areia nua, com uma vegetação escassa de arbustos espinhosos. Sobre uma terra tão pobre, é difícil, senão mesmo impossível, cultivar. Os indígenas fazem um pouco de horticultura na floresta-galeria que margeia geralmente os cursos dos rios, e a caça, ela mesma pouco abundante durante o ano todo, vai se refugiar, às vezes a uma grande distância, nos bosques impenetráveis que se formam nas cabeceiras dos rios quando vem a estação seca, e onde são mantidas pequenas pastagens.

Esse contraste entre uma estação seca e uma estação húmida reverbera na vida indígena pelo que se adoraria chamar de uma “dupla organização social”, se esses termos não fossem tão fortes para falar de fenômenos tão rústicos.

Durante a estação das chuvas, os indígenas se concentram em aldeias semi-permanentes, não muito distantes de cursos d’água e próximas à mata-galeria, que eles abrem através da queimada e aí cultivam um pouco de mandioca e milho, o que lhes ajuda a subsistir durante os seis meses de vida sedentária, e até por mais tempo; eles enterram bolos de mandioca no chão, que aí apodrecem aos poucos, mas que, por algumas semanas, às vezes alguns meses, ainda podem ser extraídos e consumidos quando a necessidade se faz sentir.

Então, na época da seca, a aldeia se divide, se assim posso dizer, em vários pequenos bandos nômades que, sob a liderança de um chefe não hereditário, mas escolhido por suas qualidades de entusiasmo, iniciativa e audácia, percorrem a savana em etapas de 40, 50, 60 quilômetros às vezes, em busca de sementes e frutos silvestres, pequenos mamíferos, lagartos, cobras, morcegos e até aranhas; em geral, de tudo que possa impedir os indígenas de morrer de fome.

É difícil avaliar o número da população Nambiquara, pois a vida nômade os leva a se deslocar de uma extremidade à outra de seu território: o viajante pode ser levado a encontrar, a intervalos de tempos bem curtos e em pontos diferentes, bandos que ele tomaria por populações heterogêneas mas que, de fato, vinham de um só e mesmo grupo.

Quantos eram os indígenas no momento em que foram descobertos? Talvez 5.000, talvez 10.000. No momento atual, dizimados pelas epidemias que imediatamente se seguiram ao contato com a civilização, seu número se situa próximo de 2.000; 2.000 pessoas, num território de dimensões que acabei de citar.

Essas 2.000 pessoas vivem de maneira bastante dispersa; falam dialetos que são às vezes aparentados, às vezes suficientemente distanciados uns dos outros para que os indígenas não consigam se compreender sem o socorro de um intérprete. Mais ao norte, próximas ao início da grande floresta amazônica, encontram-se nas fronteiras outras populações, profundamente diferentes pela

origem étnica, pela língua e cultura, populações mais possantes que comprimiram os Nambiquara neste habitat particularmente desfavorecido.

Nesses territórios ingratos, os indígenas não levam somente uma existência miserável do ponto de vista dos recursos naturais: suas técnicas são mais ou menos do mesmo nível que sua economia. Eles não sabem construir cabanas e se contentam com frágeis abrigos de galhos, reforçados para constituir as aldeias semi-permanentes da estação chuvosa, mas que, mais frequentemente, não são destinados a durar muito mais que um dia ou algumas horas; abrigos feitos de galhos fincados no solo e que se mudam de lugar para dar proteção conforme de onde vem o sol, o vento e a chuva, a cada hora ou a cada estação.

Eles ignoram a tecelagem, a não ser a confecção de faixas muito finas de algodão selvagem que usam em torno dos braços e pernas, e, exceto por alguns grupos, ignoram a cerâmica.

Todos os seus bens materiais se reduzem a arcos e flechas, a algumas ferramentas feitas de lâminas de pedra, às vezes de ferro, presas entre duas varas de madeira; e a matérias primas como penas, novelos de fibra, blocos de cera ou resina, que usam para fazer suas armas e ferramentas.

Todavia, esta humanidade deserdada tem uma vida política intensa.

O ponto essencial é que, entre os indígenas, assim como entre tantos outros, não se encontra a distinção, tão entrincheirada nos nossos espíritos, entre concidadãos e o estrangeiro: do estrangeiro ao concidadão, passa-se por toda uma série de intermediários.

Mencionei há pouco essas tribos distantes que estão instaladas na borda dos territórios Nambiquara, lá onde começa a floresta amazônica. Essas tribos não são conhecidas pelos Nambiquara senão por seus nomes, geralmente apelidos. Os indígenas evitam todo contato com elas; sem dúvida representam o “estrangeiro” no sentido mais estrito do termo, mas um estrangeiro espectral, um estrangeiro que não existe, que não se vê ou que se vê muito raramente, para dele escapar imediatamente. Este estrangeiro é definido de uma maneira puramente negativa.

No interior das fronteiras indígenas, encontra-se uma situação mais complexa. Indiquei que o efetivo de uma “aldeia da estação chuvosa” se separa, no momento da vida nômade, em diversos pequenos bandos. Esses bandos são geralmente compostos de indivíduos que se conhecem, já que viveram durante o período da vida sedentária na aldeia e que, mais frequentemente, são parentes entre si, o que não quer dizer que entre esses bandos de parentes as relações se desenrolem sempre da maneira mais cordial.

Mas existem numerosas aldeias entre as quais as relações podem variar, e que permite estabelecer uma gama, ou uma série contínua de nuances, na relação entre grupos vizinhos e distantes. Para começar, há o pequeno bando de 20 ou 30 pessoas, ao qual pertence um determinado sujeito e que constitui, se assim posso dizer, sua “pequena pátria”. Em seguida, há os bandos paralelos, os bandos “irmãos”, parte do efetivo de uma mesma aldeia, e compostos de indivíduos que são parentes, de aliados, de concidadãos, mas a título secundário ou derivado; vem em seguida os bandos partidos de outras aldeias, que são todos bandos Nambiquara mesmo, mas que se percebem como mais ou menos próximos e mais ou menos amigáveis, conforme pertençam a aldeias vizinhas, com as quais possam ter ocorrido casamentos, ou a aldeias remotas, com as

quais os contactos são raros, senão inexistentes, e cujo dialeto é por vezes desconhecido.

Ora, esses bandos, que cruzam a savana, durante todo o período da vida nômade, têm, uns em relação aos outros, e de modo desigual, de acordo com os graus que tentei precisar, uma atitude equívoca. Eles se temem e geralmente se evitam, sem saber exatamente quais são os sentimentos e as intenções dos desconhecidos. Mas, ao mesmo tempo, eles se sentem indispensáveis uns aos outros. Por mais despossuídos que sejam os Nambiquara, eles fazem, entre os produtos de sua cultura material, distinções extremamente finas e que frequentemente nos escapam. Assim, tal bando setentrional é reputado por seus colares de contas de casca de noz que são considerados como sendo mais preciosos, de uma qualidade mais bela que os ornamentos análogos fabricados numa outra região. Tal bando possui certas sementes que podem ter um papel essencial na economia do período de inverno, por exemplo as sementes de feijão – as quais são muito raras e muito procuradas. Finalmente, alguns bandos são capazes de fazer cerâmica ao passo que outros ignoram completamente esta técnica.

É somente na ocasião de contatos com esses bandos potencialmente hostis, sempre perigosos, dos quais se desconfia constantemente, que se poderá adquirir os artigos mais indispensáveis para o equilíbrio econômico.

Esses artigos se dividem em três categorias: para começar há as mulheres, as quais representam um tipo de bem tão mais precioso que, no do seio do pequeno bando Nambiquara, o chefe exerce um privilégio de poligamia. Num grupo de 20 ou 30 pessoas, este privilégio basta para criar um desequilíbrio durável entre os sexos, os jovens homens do bando se encontram frequentemente sem esposas disponíveis, a menos que sejam obtidas de modo pacífico ou guerreiro de um bando vizinho melhor dotado de garotas.

Vem, em seguida, as sementes de feijão.

E, por fim, a cerâmica ou mesmo cacos de cerâmica. Com efeito, os Nambiquara são amplamente ignorantes do trabalho na pedra, em todo caso ignoram a pedra polida e, na medida que a tenham conhecido, eles a perderam no passar dos últimos anos. Consequentemente, os cacos de cerâmica são os únicos objetos pesados os quais eles podem facilmente trabalhar para fazer os contra-pesos de seus fusos.

Cada bando está, então, muito interessado em possuir, eu não diria propriamente cerâmica, mas fragmentos de cerâmica; os indígenas me disseram ter travado, ao longo dos últimos anos, várias guerras com o único objetivo de adquirir sementes de feijão e cacos de cerâmica.

Uma feliz coincidência me permitiu participar de um desses encontros entre bandos vizinhos. Esses encontros jamais se dão inesperadamente já que, durante o período seco, o céu, de uma limpidez extraordinária, permite avistar, toda tarde, as fumaças de acampamentos desconhecidos. Dia após dia, vêem-se essas fumaças que se distanciam, que se aproximam; os indígenas testemunham uma angústia extrema diante deste espetáculo. Que índios são esses acampados? Quem são essas gentes que seguem de longe, a 10 ou 15 quilômetros, o trajeto que fazem com suas mulheres e crianças? São amigos ou inimigos? Podemos esperar deles uma aproximação e possibilidades de transação? Ou, ao contrário, será que não vão atacar bruscamente ao amanhecer, conforme o hábito Nambiquara de armar suas emboscadas? Durante dias, discute-se sobre a

conduta a assumir, e despacham-se espíões para tentar identificar os desconhecidos.

Se as indicações forem boas, ou se o encontro for indispensável, decide-se encarar o desconhecido. Mulheres e crianças são enviadas para as moitas, onde se escondem, e os homens partem sós ao encontro do novo grupo.

Aquele lá seguiu o mesmo procedimento. São, portanto, dois grupos de homens que se encontram no meio da savana, e que passam a se interpelar num estilo e num tipo de elocução que são característicos desse gênero de encontro. É uma linguagem ritual, na qual os indígenas elevam a voz, vagueando de modo nasalado ao final de cada palavra, seja enumerando suas queixas, seja proclamando suas boas intenções.

No caso particular ao qual me refiro, depois desta troca de protestações, fez-se chegar as mulheres e as crianças; organizou-se dois acampamentos pois, ainda assim, os bandos continuavam separados; danças e cantos começaram, os indígenas de cada grupo exclamavam no fim de sua exibição: “Nós não sabemos mais cantar, nós não sabemos dançar... que desagradável! Nós pedimos desculpas”, enquanto os outros, pelo contrário, replicavam: “Que nada, foi bonito!”

Devia haver, no entanto, um certo número de queixas secretas entre os dois bandos, já que não demorou muito para que discussões surgissem entre certos homens dos dois grupos que, muito rapidamente, tomaram um rumo violento. Outros indígenas se interpuseram como mediadores. E, de repente, sentiu-se o vento virar, e isso de modo singular. Com gestos que ainda tinham toda a aspereza e toda a violência do combate, os indígenas dos dois grupos se olharam, não mais a trocar golpes, mas a tatear e inspecionar adereços e ornamentos – não falo de vestimentas porque os Nambiquara estão completamente nus – uns dos outros: brincos, colares, braceletes, dizendo: “Deixe-me ver, isso é bonito.”

Com efeito, de maneira absolutamente repentina, passou-se do que era quase um conflito para intercâmbios comerciais. Esta “inspeção de reconciliação”, se assim podemos chamar, completou a passagem da hostilidade à colaboração, do medo à amizade, da guerra possível ao mercado virtual.

Durante todo o dia seguinte, os indígenas ficariam de repouso, enquanto uma misteriosa circulação de mercadorias operava, os novelos de fibra, os blocos de cera, de resina, as pontas de flechas... passavam silenciosamente de um a outro, sem que se pudesse perceber que havia transações, sem que houvesse barganha, sem que houvesse discussão nem agradecimentos. E, ao fim da tarde, os dois bandos se separaram tendo, pouco antes, trocado um com o outro tudo o que possuíam... eu digo “sem barganha e sem discussão”, pois são noções estrangeiras ao espírito indígena. Trata-se de dons recíprocos, muito mais que transações comerciais; mas, depois do fato, esses dons são pesados e avaliados, tanto que um dos grupos, geralmente, apercebe-se tardiamente de que foi, ou pelo menos considera ter sido, lesado nessas trocas.

Acumula-se agora uma nova amargura que poderá se tornar aos poucos agressiva e preparar um novo conflito. E este poderá, seja desencadear uma guerra, seja dar lugar a um mercado de novo.

Eu fazia alusão, há pouco, a uma continuidade entre a noção de concidadão e de estrangeiro. Percebe-se que há igualmente continuidade entre a noção de guerra e a noção de comércio, entre a noção de antagonismo e a de

cooperação. Mas pode-se ainda ir mais além nesta direção. Entre os mesmos indígenas durante algumas semanas, compartilhei acampamento com dois bandos que tinham ultrapassado o estado de colaboração econômica que acaba de ser evocado: eles decidiram se fundir ao resolver que todas as crianças de um bando se tornariam automaticamente noivas das crianças do outro, o que deveria, ao cabo de alguns anos, garantir a fusão orgânica dos dois grupos.

Por enquanto, esses bandos pertenciam a duas regiões distantes, falantes de dialetos diferentes. Durante o tempo no qual os conheci, e no qual sua reunião datava sem dúvida de poucos anos, não eram capazes de se comunicar entre si sem o intermédio de um ou dois indígenas bilíngues, que faziam o papel de intérpretes.

Enquanto isso, já havia um esboço de organização; um dos bandos tinha dado ao novo grupo seu chefe civil, o outro seu chefe religioso; e em razão de características particulares do sistema de parentesco nambiquara, sobre as quais não posso me estender aqui, o fato das crianças terem sido prometidas umas às outras transformou todos os homens dos dois bandos em “cunhados” e todas as mulheres em “irmãs”, ao menos teoricamente. Os dois grupos não eram mais que um só. Estamos assim na presença de uma gama contínua, ou de uma cadeia institucional que permite passar da guerra ao comércio, do comércio ao casamento, e do casamento à fusão de grupos.

Essa plasticidade de noções, que costumamos classificar sob o título de “política estrangeira”, também emerge de outro exemplo, geograficamente próximo, aliás, o das populações do médio Xingu, afluentes da margem direita do Amazonas, que passarei em revista rapidamente.

A bacia do Xingu compreende vários rios aproximadamente paralelos uns aos outros numa parte de seus cursos. Aos dentes deste enorme pente agarram-se uma dezena de pequenas tribos étnica e linguisticamente diferentes, em estreito contato entre si, e entre as quais, todavia, encontramos representados os grupos linguísticos mais distanciados da América do Sul...

Esta dúzia de tribos se encontra repartida em aproximadamente trinta e cinco aldeias; essas trinta e cinco aldeias, ao final do século passado, contavam um total de 2.500 ou 3.000 habitantes.

Como essas tribos se organizam nesta promiscuidade geográfica tão estreita? A propriedade do solo se define do ponto de vista tribal. Cada tribo tem seu território, de fronteiras nitidamente delimitadas; os rios são reconhecidos como vias de águas internacionais, mas não as barragens de pesca que se encontram estabelecidas no meio; estas especificamente ficam sendo propriedade tribal e são respeitadas como tal.

Por outro lado, as tribos desenvolveram especializações industriais e comerciais, por exemplo a fabricação de redes ou de contas de concha. Outras tem o monopólio da fabricação de cabaças e de contas de conchas pretas; outras ainda, o das armas e ferramentas de pedra; outras, finalmente, se consagram à preparação de sais indígenas a partir de certos vegetais calcinados. Entre todos esses grupos há, então, relações complexas de intercâmbios, uns dando cerâmicas por cabaças; outros, arcs para obter sal ou contas.

Além disso, as tribos se classificam umas às outras em tribos “boas” ou “más”, de acordo com as tensões locais que possam existir entre elas; a cada época, os observadores puderam notar que certas tribos estavam em guerra umas com as outras, ou que se evitavam.



Esta hostilidade latente não impede que se encontre dentro de cada aldeia indivíduos capazes de falar todas as línguas. Cada aldeia compreende um efetivo permanente de visitantes e a vida cerimonial implica a existência de grupos forasteiros, já que uma das festas mais importantes consiste em partidas de luta que se desenrolam entre aldeias estrangeiras, e que certos rituais, tais quais os rituais de iniciação, não podem ser feitos sem a participação de aldeias estrangeiras.

Por outro lado, notam-se intercasamentos entre as aldeias de origens diferentes; em certos casos, esses intercasamentos fazem nascer novas aldeias. Assim, um grupo Auetö e um grupo Yaulapiti deram origem, por meio de casamentos mistos, a uma nova aldeia, a Arauiti, cujo próprio nome indica sua dualidade de origem; de modo que aqui novamente o quadro das relações entre os grupos permanece nuançado. Não temos uma distinção nítida entre estrangeiros e nacionais, mas toda uma série de variações que permitem, ao menos parcialmente, incorporar grupos estrangeiros ou, ao contrário, dado que os Nahukwá do Xingu fazem guerra no seio de seu grupo linguístico, introduzir discriminações entre grupos que teríamos podido crer idênticos.

Sem dúvida, a situação é aqui mais complexa, já que se tratam de populações muito mais evoluídas que as mencionadas acima, mas o quadro não é muito diferente do que eu tinha esboçado para o exemplo mais simples. Estas são, agora, as características gerais desta situação que eu gostaria de tentar desenrolar.

A política estrangeira de uma população primitiva pode se conceber em função de dois fatores, um fator territorial e um fator humano. Há a atitude em relação ao solo e a atitude em relação ao estrangeiro.

No que concerne ao solo, não estamos mais na época em que uma sociologia excessivamente ideológica elaborou a ficção das populações primitivas em função de sua coesão com sua vida religiosa e sua organização social, sem qualquer ligação com o território. O Sr. Lucien Febvre foi o primeiro a se levantar contra uma descrição assim tão arbitraria. O conflito que o opunha à velha escola sociológica foi produzido a propósito dos Aranda, esta famosa população australiana; ora, os estudos mais recentes sobre os Aranda descrevem-nos como “proprietários de terras”. Este é mesmo o exato título de certa publicação, surgida em 1936, na Austrália.

A noção de solo é portanto uma noção sempre presente no espírito indígena. Não obstante, é uma noção que pode estar sujeita a extremas flutuações.

Tomemos o exemplo dos Nambiquara. Eu tentei há pouco descrever seu território e tive que fazê-lo de maneira quase inteiramente negativa; o solo é miserável, o meio geográfico é desfavorecido. Seria, portanto, bem surpreendente se os indígenas se apegassem a esses territórios como tais e tentassem defender suas fronteiras. Sua concepção de território é bem diferente daquela que uma tradição feudal poderia nos levar a imaginar. Seu solo não é nosso solo. Para nós, o território nambiquara é uma certa superfície, é um espaço delimitado por fronteiras. Para eles, é uma realidade tão diferente quanto a imagem de um corpo visto por raios X pode ser da imagem do mesmo corpo visto à luz do dia. O território não é nada por si mesmo; ele se reduz a um conjunto de modalidades, a um sistema de situações e valores que são insignificantes para o estrangeiro e podem mesmo passar despercebidos. São

bosques onde, em certos anos, sementes selvagens crescem em abundância; um itinerário geralmente seguido por uma batida, um grupo de árvores frutíferas. Há toda uma cartografia indígena que se poderia superpor à cartografia civilizada, e entre as quais dificilmente se percebem pontos comuns. Na situação que é a deles, os indígenas não podem se apegar a um território particular, porque os valores do território são diversos demais e incertos demais. Num ano em três, em dois anos de três, às vezes, certos frutos ou certos grãos não nascem.

Ao contrário, pode ser útil se deslocar para regiões muito distantes para participar de uma coleta excepcional da qual os bandos locais seriam incapazes de consumir tudo sozinhos. Não há, pois, uma noção do solo, uma noção do território enquanto tal, mas uma noção bem fluida e muito variável de “valores do solo” que, ano após ano, estação após estação, implicam readaptações constantes.

Igualmente, em meio a certas populações da Austrália que vivem da coleta predominante de um produto selvagem – por exemplo, as tribos da Austrália central que, durante uma parte do ano, se alimentam do bunya-bunya, um fruto indígena, ou mesmo de raízes de lírios selvagens – quando a colheita é boa e, além disso, atinge a maturação tão rapidamente que o bando que ocupa o território não pode consumi-la inteiramente, essas populações enviam convites, às vezes a centenas de quilômetros de distância, para tribos muito distantes, completamente estrangeiras, que recebem autorização para entrar no território e participar da coleta. É um pouco do que se passa entre nós [franceses], onde a noção de propriedade de terra se abole na estação dos cogumelos. Todo mundo pode andar por todo lado, em razão da natureza mesma da coleta, que depende da ocasião e do momento.

Esses encontros, onde às vezes 2.000 ou 3.000 indígenas podem se encontrar reunidos, fornecem a ocasião de trocas. A propriedade individual ou coletiva de cantos e danças é atestada pelo testemunho de tribos vizinhas; às vezes, as terras são neutralizadas até para permitir contatos para os quais as condições econômicas não servem de pretexto.

Sobre a categoria de estrangeiro, há igualmente algumas observações a fazer. O pensamento primitivo possui - e isso talvez não seja tão excepcional - essa característica comum de sempre atribuir um limite ao grupo humano. Este limite pode ser bem alongado; ele pode ser também bem encurtado. O limite do grupo humano pode terminar na aldeia ou se estender a vastos territórios, ou ainda a uma parte do continente, mas há sempre um ponto a partir do qual um homem [sic] deixa de participar dos atributos essenciais de humanidade.

Isso pode se expressar de duas maneiras: ou lhe atribuímos qualidades extraordinárias, como aquelas que os indígenas da Polinésia atribuíram a Cook, em quem queriam reconhecer um de seus deuses, ou as que os indígenas das ilhas Bank atribuíam aos primeiros missionários que chamavam de “fantasmas”, suas vestimentas de “peles de fantasmas” e os gatos que levavam consigo de “ratos de fantasmas”; ou, ao contrário, como no caso dos Esquimós [Inuit] que se reservavam o nome de “povo excelente” e que negavam totalmente os atributos de humanidade aos grupos estrangeiros coletivamente designados pelo epíteto de “ovos podres”.

Mas esta humanidade negada não tem, ou raramente tem, um caráter agressivo. A partir do momento no qual a humanidade é recusada a outros

grupos, estes já não são mas formados de homens [sic] e, por consequência, a gente não se comporta mais em relação a eles como se comportaria em relação a humanos. A política estrangeira indígena, como nesse comércio mudo que evoquei há pouco, se reduz, para eles, a uma espécie de “técnica do desvio”. Estes são os grupos que a gente evita, dos quais foge, como os quais não toma contato.

No interior do grupo, ao contrário, reconhecemos nuances, diversidades, gradações; e esta agressividade, que não percebemos em face do estrangeiro como tal, encontramos organizada e moldada com uma arte incomparável no seio do próprio grupo e no domínio de suas relações internas. Com efeito, o grupo indígena, por mais falsamente homogêneo que possa nos parecer, é, em geral, muito particularizado e muito dividido. No final do século XIX, os Hopi do Sudoeste dos Estados Unidos eram aproximadamente 3.000; estas 3.000 pessoas eram divididas em 11 aldeias que tinham, umas em relação às outras, sentimentos de ciúme e de hostilidade. Os Esquimós [Inuit] do Caribu, à mesma época, eram aproximadamente 500, divididos em 10 bandos. Os [falantes de língua] Ona da Terra do Fogo, 3 a 4.000, divididos em 39 hordas, em conflito permanente umas com as outras. Em 1650, os Choctaw contavam com 15.000 almas divididas em 40 ou 50 comunidades<sup>4</sup>.

Constata-se assim que formações aparentemente importantes se subdividem, à análise, em coletividades mais restritas entre as quais aparecem relações de antagonismo não somente muito marcadas, mas mesmo organizadas e estilizadas: em diversas regiões do mundo, encontramos toda a arte que nós mesmos colocamos a serviço da política estrangeira consagrada a organizar métodos através dos quais o antagonismo – este antagonismo interior ao grupo social – possa ser liquidado, de maneira sem dúvida agressiva mas, nesse sentido, não tão perigosa. São estes os costumes da Nova-Bretanha, ditos de sangue, onde, a cada ano, as aldeias aliadas se alinham em batalhas campais; são esses os refinamentos dos Murngin da Austrália, que não têm menos de seis categorias diferentes para analisar os tipos de conflitos entre os bandos que compõem a tribo. São estas, enfim, as situações tão curiosas que se encontram, ou pelo menos se encontravam, na Confederação Creek no Sudeste dos Estados Unidos, onde as diferentes cidades da Confederação (uma vez que são tratadas como cidades pelos autores antigos, mas de fato são aldeias) eram divididas em duas categorias, com uma outra divisão cruzando todas as cidades de um modo, se assim posso dizer, horizontal.

Essas cidades se opunham umas às outras nos jogos de bola que, de maneira significativa, os indígenas designavam por um nome particular, “irmão mais novo da guerra”, com regras bem precisas segundo as quais o treinamento deveria ser feito entre certos campos, diferentes daqueles que se opunham nas partidas verdadeiras. Quando uma cidade tivesse sido vencida um certo número de vezes por outra, ela era obrigada a passar para a mesma divisão; ela perdia, com isso, o direito de se opor de novo à outra.

Havia aí, portanto, mecanismos muito complexos que permitiam liquidar os antagonismos e as oposições, mas depois de lhe ter dado ocasião de se

<sup>4</sup> R. H. Lowie, “Some aspects of political organization among the American aborigines”, Huxley Memorial Lecture for 1948, p. 2-3.

exercer, de se manifestar, tudo preparando as condições que garantiriam que a ordem fosse, de todo modo, restabelecida.

Tanto que a mais profunda concepção que os indígenas parecem ter dessas relações entre os grupos que são – ou que não são – estrangeiros, é aquela que se exprime tão admiravelmente num termo fijiano, venigaravi. Não se pode traduzir esta palavra senão por uma perífrase: é a necessidade de ser dois para que as relações sociais se instaurem. Os venigaravi são “aqueles que se fazem face”, vítima e sacrificador, sacerdote e oficiante, deus e fiel, etc....

Todas essas organizações indígenas, que eu não fiz mais que esboçar ou evocar, implicam, precisamente, um esforço para que haja sempre parceiros, parceiros entre os quais a colaboração possa se estabelecer, e também entre os quais os antagonismos devem ser bem definidos.

Pois, se desta apresentação se pode tirar uma conclusão, é que os fatos primitivos nos levam a ver nesta agressividade de que tanto se fala, e na qual se procura agora uma chave para a explicação de tantos fenômenos, um atividade que não é de modo algum instintiva tal qual as manifestações psicológicas que exprimem certos instintos, como a fome, a sede ou o instinto sexual.

Não há, de fato, agressividade inata nessas sociedades. O estrangeiro é abolido; o estrangeiro é apagado; o estrangeiro é suprimido. Mas, ao mesmo tempo, não há agressividade dirigida contra ele. Esta não aparece senão como uma função de outra situação antitética que é a cooperação; ela é a contrapartida da cooperação.

Se pudermos refletir sobre os ensinamentos a se retirar dessas observações, nós iríamos, sem dúvida, perguntar-nos se a evolução ideológica e política de nossa sociedade ocidental não nos levou a desenvolver um dos termos da oposição à exclusão do outro. Todo esforço do pensamento cristão e democrático moderno tem sido inteiramente dirigido a um alargamento constante dos limites do grupo humano, até tornar a noção de humanidade coextensiva ao conjunto de seres humanos que povoam a face do globo.

Mas, na medida em que tivemos sucesso nisso – e não tivemos, sem dúvida, mais que um sucesso imperfeito –, perdemos outra coisa; nós perdemos, precisamente, a possibilidade de pensar esta humanidade indefinidamente alargada como um conjunto de grupos concretos entre os quais deve se estabelecer um equilíbrio constante entre a competição e a agressão, com mecanismos previamente preparados para amortizar as variações extremas suscetíveis de se produzirem nos dois sentidos; ou melhor, conseguimos preservar esse esquema institucional apenas no campo das relações esportivas, quer dizer, na forma de jogo, enquanto que, na maior parte das sociedades primitivas, encontramos isto sendo posto em prática para resolver os problemas mais importantes da vida social.

Nós seríamos, assim, levados a investigar se nossas preocupações atuais, que nos fazem pensar os problemas humanos em termos de sociedades abertas, ou de sociedades sempre cada vez mais abertas, não deixam escapar um certo aspecto da realidade que não é menos essencial, e se a aptidão de cada grupo para se pensar enquanto grupo, em relação e em oposição a outros grupos, não seria um fator de equilíbrio entre o ideal de uma paz total, que é utópica, e a guerra igualmente total que resulta do sistema unilateral no qual nossa civilização está cegamente engajada.

Um etnólogo que morreu cedo demais e que, durante anos, visitou a intervalos regulares um pequeno grupo indígena no Brasil central, bastante próximo desses dos quais lhes tenho falado, relata que, a cada vez que se separava dos índios, esses se desfaziam em lágrimas. Eles se lamentavam, não de tristeza de vê-lo partir, mas de pena diante da ideia de que seu amigo abandonaria o único lugar do mundo onde a vida valia a pena ser vivida.

E quando se conhecem essas pequenas aldeias miseráveis, reduzidas a algumas cabanas de palha perdidas numa mata desértica, onde um punhado de indígenas morre nesses territórios carentes, onde o progresso da civilização lhes fez retroceder, em meio às epidemias que a civilização lhes deu em troca, e quando se constata que eles podem, enquanto isso, chegar a conceber esta imensa miséria como a única experiência digna e verdadeira, pergunta-se se o ponto de vista das “sociedades fechadas” não permite acessar uma riqueza espiritual e uma densidade da experiência social da qual seria errado permitir secar a fonte e deixar o ensinamento se perder.

**Originalmente publicado em 1949, como "La politique étrangère d'une société primitive" na Revista Politique étrangère, n. 2, pp. 139-152, a qual a Revista Trilhos agradece a seção para esta tradução.**

## **Bicicletas Blancas - uma performance, artística, pelas ruas primaveris de Buenos Aires**

*Lucas Garcia*

**Resumo:** O presente texto reflete as possibilidades que emergem de uma performance artística e urbana chamada “*Bicicletas Blancas*”. A proposta de arte híbrida que, com um aporte teórico, reivindicou um espaço do encontro, na cidade de Buenos Aires, no ano de 2017, é essencialmente encaminhada pela prática do pedalar, estabelecendo a dimensão humana do movimento pelo trajeto praticado em deambulação. O sentido do texto “pega carona” na pedagogia crítica de Paulo Freire e bell hooks para questionar, com aporte dos Estudos Culturais, a dinâmica urbana e provocar uma tensão na estrutura solidificada da urbe: restrita e desigual.

**Palavras-chave:** bicicleta; performance artística; narrativa; corpo.

---

## **White Bicycles - an art performance in the streets, springlike, of Buenos Aires**

**Abstract:** The following paper discusses the emerging possibilities of an artistic and urban performance called “*Bicicletas Blancas*” (White Bicycles). This hybrid art proposal that, with a theoretical contribution, has claimed a place of encounter, in the city of Buenos Aires, in 2017, is essentially directed by the practice of biking, by setting the human dimension of movement by the path performed in deambulation. The meaning of the text “hitchhikes” on the critical pedagogy of Paulo Freire and bell hooks to discuss, with the support of Cultural Studies, the urban dynamics and provokes a strain on the solidified structure of the urbe: restricted and unequal.

**Keywords:** bicycle; performance art; narrative; body.

## **Bicicletas Blancas - una performance artistica por las calles, primavera, de Buenos Aires**

**Resumen:** El presente texto refleja las posibilidades que surgen de una actuación artística y urbana denominada "Bicicletas Blancas". La propuesta de arte híbrido, que con un aporte teórico reivindicó un espacio de encuentro, en la ciudad de Buenos Aires, en el año 2017, está enrutada esencialmente por la práctica del pedaleo, estableciendo la dimensión humana del movimiento por el camino practicado en la deambulacion. El significado del texto "a dedo" sobre la pedagogía crítica de Paulo Freire y bell hooks para cuestionar, con contribución de los Estudios Culturales, las dinámicas urbanas y provocar una tensión en la estructura solidificada de la urbe: restringida y desigual.

**Palabras clave:** bicicleta; performance artística; narrativa; corpo.

## Introdução

Este texto tem o objetivo de refletir uma performance artística urbana, desenvolvida na Argentina no mês de novembro de 2017 pelo artista Fabian Wagmaster. A proposta é tensionar uma discussão a partir das insurgências que são o resultado da interação do performer com as pessoas e com o espaço urbano da capital portenha.

Inicialmente, são apresentadas as referências que embasaram a proposta artística. Em seguida, é exposta a condição da dinâmica do trânsito e como o automóvel assume um papel de protagonismo no planejamento das cidades, desconsiderando a necessidade de um plano que contemple as pessoas, o uso de bicicletas e a lentidão. Feita essa reflexão, passaremos para o relato da proposta em si, e para alguns detalhes que demonstrarão as tensões que são estimuladas por meio da ação do artista.

Nesse sentido, a proposição de Certeau é salientada, pois trata da perspectiva que alude a uma “invenção do cotidiano”.

Todo relato é um relato de viagem - uma prática do espaço. A este título, tem a ver com as táticas cotidianas, faz parte delas, desde o abecedário da indicação espacial (‘dobre à direita’, ‘siga à esquerda’), esboço de um relato cuja sequência é escrita pelos passos, até ao “noticiário” de cada dia (‘Adivinhe quem eu encontrei na padaria?’), ao ‘jornal’ televisionado (‘Teherã: Khomeiny sempre mais isolado...’), aos contos lendários (as Gatas Borracheiras nas choupanas) e às histórias contadas (lembranças e romances de países estrangeiros ou de passados mais ou menos remotos). (CERTEAU, 2014, p. 183)

Há de se destacar, inicialmente, a utilização da bicicleta como um veículo, como técnica e também como utopia (AUGE, 2009) para compor o debate e as reflexões, sendo, portanto, um suporte técnico para possíveis mudanças. A possibilidade de humanização do movimento, por meio da energia limpa, de uma relação mais próxima e da condição de vulnerabilidade diante da agressividade de automóveis, está diretamente ligada ao pedalar. Existe, ademais, uma condição múltipla na utilização da bicicleta como aporte artístico e que está, também, atrelada aos efeitos educativos durante o movimento que é produzido de modo autônomo: força e equilíbrio.

Estes são alguns dos elementos que instituem uma forma consolidada na prática do pedalar e que serão valorizados aqui. O objetivo não é evidenciar a bicicleta em si, e sim a ação conforme seu uso, ou seja, o aporte fornecido pela ação do pedalar e as variantes que o ato de pedalar viabiliza.

O que está sendo considerado é que, por meio da utilização de um veículo-bicicleta, é possível despertar uma infinidade de questões para discutir a organização, a estrutura e o planejamento dos agrupamentos urbanos, tendo em vista seu modelo restrito e excludente. Para isso, destaca-se a dinâmica onde “o tempo da leitura implica o de reflexão, uma desaceleração que destrói a eficiência dinâmica da massa” (VIRILIO, 1996, p.21). E é, justamente, com essa “desaceleração” que a performance foi sendo construída.

A arte é apontada a partir da performance para garantir um olhar sensível ao assimilarmos as possibilidades de instituir mudanças, mesmo que de maneira micro, em uma metrópole. Contudo veremos que a arte alcança fissuras e



penetra em espaços vazios<sup>1</sup> para repaginá-los e para motivar inúmeras reflexões críticas.

A noção sociológica do corpo (BRETON, 2012) é muito útil neste sentido, pois estipula os limites do que pode ser definido como corpo e as possíveis consequências que o ato de pedalar carrega (neste e em outros corpos que encontra). O corpo que pedala se transforma em potência na prática do educar. Prática, inclusive, que instigou a concepção desta obra de arte em sua totalidade. Há, neste sentido, um tipo de educação específica e extraclasse: a educação não formal; que se apresenta ao nos apropriarmos de uma potência encontrada mediante a experiência assumida pelo corpo em movimento, refratando a propulsão que o pedalar assume como ato político (e pedagógico).

De modo a questionar tipos específicos de resistências que os territórios prezenciam na insurgência do trânsito, tidos como não comuns dentro da lógica cotidiana capitalista, observamos que o debate é provocado pela viabilidade da escuta, do ensinar e do aprender, enquanto obra performática. Ali, é estabelecido em movimento/pausa, o que remete, por exemplo, à leitura de mundo de Paulo Freire, tendo em vista a prática da emancipação dos sujeitos (FREIRE, 2011, p. 29). Ao percorrer, por exemplo, as ruas da cidade, de madrugada, projetar um mapa, inserir palavras, cores e frequência cardíaca, não há dúvidas que existe nessa performance uma provocação que caminhe ao lado de uma tentativa de diminuir as velocidades, de desarmar o trânsito, de parar e, principalmente, refletir de maneira crítica. Inclusive, o objetivo essencial da proposta (da performance artística) era (re)fazer a dinâmica instituída e encontrar outras utilidades e usos da organização urbana, levando em consideração o período noturno da cidade, como veremos.

O cunho artístico, e político, da performance foi incorporado pelas inspirações que acionaram o devir bicicleta. As principais influências, sem ordem hierárquica, são identificadas nas propostas abaixo e, também, foram apresentadas no instante da produção artística e performática.

- **Internacional Situacionista** foi um movimento de crítica socioeconômica e cultural proposto por poetas, artistas e arquitetos, na Europa a partir de 1957. Estabeleceu uma metodologia para provocar novos estímulos nas pessoas e fomentar novos tipos de leitura e de crítica ao que se tinha de planejamento urbano (CARERI, 2013). Incentivando a deriva através da deambulação urbana o grupo produziu uma revista<sup>2</sup> para disponibilizar as ideias e os pensamentos que surgiam. Sobretudo, o movimento corporificava uma crítica ao que se estruturava no meio urbano.

- **White Bicycle Plan** foi uma proposta de solução aos problemas urbanos causados pela utilização maciça do carro como ação prática da mobilidade urbana na Holanda, na década de 1960, proposto pelo Provos, movimento anarquista holandês que inspirava a desobediência civil, principalmente, através de transgressões. Essa palavra (Provos) é o nome do movimento -

<sup>1</sup> Não considero o **não-lugar** por expor a ideia de negar as possibilidades, o que não é o caso; o melhor, nesse caso, é pensar o entre-lugar.

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/li.html>; Acessado em 05/01/2021.

uma possível alquimia que transformou algumas técnicas não só na Holanda como em boa parte da Europa e do mundo ocidental. Uma das ações do movimento foi distribuir pela capital holandesa 50 bicicletas com o código dos cadeados e, dessa forma, as pessoas que tinham ganas transitavam com as bicicletas “públicas” dispostas estrategicamente na cidade (GUARNACCIA, 2001, p.70).

- *La bicicleta blanca*, composição de Horácio Ferrer, tango interpretado por Piazzolla na Argentina durante a década de 1970. Narra a saga de uma pessoa ciclista, um personagem de barba branca que assobiava, levando uma carriola em sua bicicleta, com suas aparições se torna figura pública, utilizando uma bicicleta branca e gritando ao pedalar. Ao passar, as pessoas aplaudiam e sorriam. Repetidamente, a bicicleta do velho senhor começa a brilhar e como em uma espécie de mágica alguns problemas eram solucionados, o da fome era um deles.

- *Ghost Bike* traduzida como Bicicleta Branca (em espanhol *Bicicleta Blanca*) é uma ação realizada por cicloativistas na América Latina e em boa parte do mundo. Esta ação visa criar um pequeno memorial de vítimas do trânsito onde são colocadas bicicletas brancas no local da morte para registrar o óbito da pessoa atropelada. A primeira bicicleta posta foi nos EUA em 2003 e, na Argentina, em 2014.

- **Canções** com a temática da bicicleta também foram, de certo modo, inspiração para a formatação do projeto. Através da música, outra possibilidade foi incorporada à performance, o que permitia uma maior interação com o público pelas ruas.

Tendo em vista o embasamento teórico e as referências da proposta, o projeto dispôs uma obra híbrida de performance, intervenção, arte e tecnologia. Uma realização concreta e multifacetada, devido ao emprego da bicicleta como meio de fruição entre os corpos, os códigos e as informações. Ao ato de pedalar é conferido um papel de mediador entre os corpos da cidade (pedra) e o corpo da pessoa (carne) que se move (SENNETT, 2014), um suporte para a produção de afetos e de sentimentos (correspondente ao movimento da ação de territorialização do fazer artístico urbano). A prática traz, além do mais, a humanização para pensar o deslocamento, instigando, dessa maneira, a alteridade de quem presencia a performance artística. A arte está inserida nesse pedalar e na produção de fenômenos, rastros, imagens e músicas que acionam a expressão do território (DELEUZE, GUATTARI, 2012). A arte se enquadra na territorialização, pois é um dos resultados obtidos na expressão entre os meios e os ritmos.

A deambulação, enquanto prática estética, não limita o deslocamento para um espaço exclusivo, mas estabelece no corpo do artista uma capacidade de utilizar os espaços de margem, espaços (sub) urbanos, não somente balizados na região central do mapa de Buenos Aires. Confronta-se um vínculo com a cidade, considerando seu todo, suas sutilezas, seus frisos e, assumindo uma resistência e uma ruptura com o tipo de uso engendrado das cidades.

Importante ressaltar que tendo em vista a ideia da hierarquia dos espaços, a gentrificação, e o emprego de acessos em Buenos Aires, o percurso foi realizado de maneira a sobrepôr as costumeiras utilizações do espaço urbano, na ciência de que a hierarquia existente entre as disputas da margem da cidade e do centro que estão postas e definidas. Jogar com essas disputas foi uma prática recorrente dentro do itinerário traçado pela errância das pedaladas. Como aludido por Careri:

A errância construída produz novos territórios a ser explorados, novos espaços a ser habitados, novas rotas a ser percorridas. Como fora anunciado pelos letristas, o andar sem rumo levará à construção consciente e coletiva de uma nova cultura. (CARERI, 2013, p. 97)

A referência das deambulações aponta a riqueza na produção artística e performática, pois é possível criar conteúdo e jogar com as criações ao passo que o trajeto é posto e construído. Não se trata de um percurso pronto, pré-estabelecido, e sim, sentido durante o movimento.

Antes de apresentar a obra, em si, é necessário analisar, mesmo que de forma pontual, a condição de muitas cidades latino-americanas e como a dinâmica instituída dentro das movimentações diárias (não) influencia a promoção de usos diversos do espaço urbano. Para isso, os fundamentos de Renato Ortiz sobre a mundialização da cultura podem nos auxiliar a compreender algumas características da cidade, que, em suma, carregam, pela América Latina, semelhanças.

Ortiz (2011), em uma de suas obras, nos apresenta um episódio divisor de águas, refletindo a respeito da dimensão da cultura por meio do alimento, do espaço e das consequências da modernidade. Na década de 1940, próximo a Los Angeles (EUA), foi criado um restaurante com uma forma diferenciada de serviço. Esse tipo de restaurante floresceu por conta de rodovias e estradas que, no momento, estavam sendo construídas e/ou expandidas pelo país, além do potencial que a indústria automobilística já demonstrava perante a economia estadunidense e a composição capitalista potencializada no pós-guerra. O cardápio do restaurante, ao longo da década, se modificou e com auxílio de estudos no serviço, simplificaram as ofertas. Em 1948, o restaurante fechou as portas e os proprietários planejaram uma obra de modificação na estrutura do estabelecimento para atender às principais demandas apontadas pelos estudos que faziam parte do empreendedorismo administrativo.

De forma rápida, prática e dinâmica serviram o menu, com o nome de *speed*, fazendo parte deste cardápio: refrigerante, hambúrguer, batata frita, leite, café e bolo. Inaugurando assim o *fast food*. Os irmãos McDonald's atribuíram outra dinâmica e influenciaram a mudança na forma da alimentação do norte americano e, posteriormente, de grande parte do mundo, através das redes de restaurantes do tipo *fast food* (ORTIZ, 2011, p. 62). Anos depois, como forma "natural" e derivada do serviço *fast*, o *drive-thru* foi concebido como modo mais rápido de serviço. Além de ser econômico para os proprietários da empresa, direcionou os efeitos do aumento da velocidade nas cidades.

No período da década de 1940, as cidades passam a ser pensadas e planejadas para os automotores. As pessoas protagonizam o ato da condução e são consumidoras em potencial da nova dinâmica estrutural da sociedade

urbana. Ou seja, pouco a pouco as pessoas perdem espaço para protagonizar a cidade que respeita e viabiliza a velocidade humana, passam a individualizar seus movimentos dentro de automóveis que aumentam, a cada década, o limite de velocidade, o número de habilitações e, portanto, de acidentes.

Dentro dessa trajetória, é evidente que a facilidade em adquirir um carro, nos dias atuais, impulsiona de fato a economia e gera empregos na indústria. Contudo essa medida é refletida nas ruas com aumento de veículos automotores, particulares, que reivindicam o tráfego, com estremecidas apresentações sonoras nos horários de pico, sem contar as trágicas ocorrências. O desejo de se ter um veículo pessoal segue a lógica existente, na qual o transporte público não atende as demandas da população, por estar sempre cheio com grandes intervalos entre os veículos, limitando o atendimento coletivo nos horários de maior fluxo. Em contrapartida, a obtenção de veículo particular tem sido facilitada, visto que pode ser parcelado em muitas prestações, com quantias que não fogem da realidade financeira mesmo de moradores das zonas periféricas das cidades.

Existe, nessa estratégia, uma tendência individualista da utilização do automóvel (“bolha automotiva”): sem esbarrões, cutucões e afins, além do controle da temperatura interna. Porém, contra essa ideia individualista, há a defesa de que a cidade precisa ser analisada de maneira que a lógica dos usos de sua estrutura esteja voltada para as pessoas, sendo uma questão já abordada por urbanistas e arquitetos (JAN GEHL, 2013) que valorizam e consideram a baixa velocidade dos espaços e suas interações. Dessa maneira, o pedalar é um aliado a este novo modelo de cidade ao mesmo tempo que é um ato político, artístico, educativo e crítico. A condição humana das cidades deve fundamentar, portanto, o protagonismo do espaço (CERTEAU, 2014) e é à vista disso que o ato de pedalar questiona a utilidade das cidades.

É importante reiterar que uma das referências que embasou a proposta *Bicicletas Blancas* de Fabian Wagmaster foi, como visto anteriormente, o movimento holandês *Provos* que expõe uma perspectiva da necessidade da mudança pela qual os espaços utilizados se adequaram.

Nos anos 1960, lutar contra o automóvel era algo inédito, uma blasfêmia contra ‘as maravilhas do progresso’. Em pleno boom automobilístico, a tribo da Spui tem a clarividência de recusar o culto às quatro rodas e de propor a bicicleta como santo instrumento tribal. (GUARNACCIA, 2001, p. 74)

Nesse sentido, o “Apocalipse Motorizado” percorre as cidades, criticando a modalidade que rege os movimentos.

Sem tráfego, as cidades poderiam ter vida. Suspenso o transporte ou dele libertado, o interior do país ficaria irreconhecível. A suspensão permitiria que vastas faixas de terra pública fossem liberadas, fazendo da cidade um lugar emocionante e agradável de estar. As gigantescas rotatórias nos centros das cidades seriam transformadas em fóruns públicos novamente, com fontes gorgolejantes e árvores plantadas. (LUDD, 2005, p. 115)

Apresentada a lógica que prioriza os automóveis e não contempla a condição humana dos espaços, com baixa velocidade, calçadas largas, transporte público de qualidade, que contemplem a necessidade dos movimentos com conforto e convergindo os diferentes pontos da cidade em suas rotas, seguimos para a narrativa da performance *Bicicletas Blancas* do artista argentino Fabian Wagmaster, que demonstra uma tentativa de ruptura da relação cidade-automóveis. O pedalar do artista traz um convite para reformular a atenção, por meio de outro movimento, praticável, educativo, no ambiente urbano.

### A obra

No período, entre os dias 21 e 27 de novembro de 2017, em passagem por Buenos Aires, fiquei hospedado na Residência Artística Centro Hipermediático Experimental Latinoamericano (cHela)<sup>3</sup>, onde ministrei uma roda de conversa a respeito da sensibilidade do ato de pedalar. Naquela semana, o centro cultural estava produzindo e organizando a performance artística de Fabian Wagmaster: *Bicicletas Blancas*. Aceitei o convite do artista e resolvi acompanhar o performer em sua obra, para conhecer como a urbe (argentina) se organizava durante a madrugada, já que a proposta de Fabian era começar a pedalar quando o sol se punha e parar de pedalar quando o sol nascia e, assim, foi feito durante as referidas noites.

É importante detalhar todos os componentes do veículo de Fabian e sua vestimenta durante aquelas noites. O artista trajava uma roupa branca (uma espécie de sobretudo) desde os tênis até os óculos e não poderiam faltar as meias de cano alto, descritas no tango-inspiração cantado por Piazzolla. Sua bicicleta também era branca, com exceção dos componentes, e era iluminada com uma luz tipo *led* (que trocava de cor). Também como na música cantada por Piazzolla pedalou, carregando um carrinho nessas noites, neste levava outra bicicleta branca, com uma luz *led* bem intensa posicionada no quadro da bicicleta. O carrinho era articulado com a bicicleta que Fabian pedalava, ademais levava uma outra bicicleta (possível doação) para uma pessoa desconhecida. Ou seja, ao sair durante o pôr do sol Fabian não sabia dizer se a bicicleta (carregada) seria doada e se fosse para quem seria; os encontros pela madrugada primaveril, em deambulação, iriam sinalizar o que seria feito com a bicicleta carregada.

Fabian, também, pedalava com um celular conectado ao Centro Cultural San Martín<sup>4</sup> que reservou um espaço específico para que as informações produzidas pela performance fossem recebidas; um painel emitia cores luminosas, palavras, velocidade e frequência cardíaca do artista-ciclista. Assim, o performer tinha acesso a um meio de produção de conteúdos instantâneos que estavam conectados, via internet, por um aparelho de telefone celular acoplado no guidão da bicicleta que Fabian pedalava, ao lado do manete e da lanterna.

Além de todas as informações, o telefone celular, de tempo em tempo, de modo programado, enviava fotos em tempo real de onde estava Fabian. Na bicicleta, Fabian também carregava uma bateria que gerava energia para as

<sup>3</sup> Disponível em: <http://chela.org.ar/>; Acessado em 05/01/2021.

<sup>4</sup> Localizado na Rua Sarmiento, n. 1551, Buenos Aires - Argentina.

luzes de *led* (acopladas ao quadro das duas bicicletas), para o funcionamento do celular e para uma caixa de som que tocava inúmeras canções com a temática da bicicleta (vale ressaltar que a quantidade de músicas era enorme), desde tango até *rock*. Em sua bicicleta, a lâmpada trocava de cor e, ao decorrer do percurso Fabian perguntava para uma pessoa uma cor qualquer; com a resposta ele apertava na tela, *touch*, cromática em seu celular, então a mesma cor que aparecia na lâmpada da sua bicicleta aparecia no Centro Cultural San Martín.



Imagem 1 - Quincas Avelino, O artista e seu veículo, Argentina. Fonte: Acervo do Autor, 2017.

A pedalada não se dava direta, tinha muitas paradas para descansar, comer algo, tomar água ou outra bebida qualquer sem saber o caminho que seria percorrido e até mesmo a distância que duraria a madrugada. Fabian, em diferentes momentos, se atinava para uma árvore, uma planta e fazia questão de parar, registrar e permitir um tempo para aquela, que ele considerava, contemplação. Um elemento fundamental a ser relatado é o perfume que as flores da cidade emanavam na madrugada, despertando uma espécie de efeito alucinógeno ao sentir o cheiro fortíssimo da primavera florida.

Os componentes da performance apoiavam a atenção de utilizar a cidade, de cumprimentar as pessoas, conversar com elas e, no mais, estimular a ocupação dos espaços considerados públicos e ver as reações que surgem. E, geralmente ao passar por parques ou praças, a ação instantânea era percorrê-la e se debruçar sobre a utilização do espaço como resistência e crítica.

Na última noite de performance, já passava das três horas da manhã, pedalávamos em quatro pessoas, incluindo um suíço que, ao visitar a instalação no Centro Cultural no primeiro dia, comprou uma bicicleta (de segunda mão) para compor a deambulação e se unir ao artista, além de Fabian e uma ciclista que era da equipe cHela. Não muito distante do Parque Patricios, o ponto de partida e de chegada, um motoqueiro passou de forma tão imediata que não foi

possível perceber. Furtou o celular que Fabian carregava na bicicleta. Foi um susto, sendo que minutos antes conversávamos sobre medo e o tema da violência.

Em determinado momento, a ciclista que estava conosco parou para jogar uma garrafa de água em uma caçamba de lixo e deparou-se com um senhor de 70 anos e ali se cumprimentaram. Ele contou que havia se esquecido de jogar o lixo; antes de dormir precisava fazê-lo. Fabian, curioso, se aproximou e entrou na conversa. O senhor era nascido na capital Buenos Aires e ex-combatente das Malvinas. Só observei e escutei com atenção a conversa. Fabian, muito atencioso, explicou as inspirações que convergiam naquela obra de arte, ambulante, pelas ruas, de madrugada. Sem comentar a doação da bicicleta e o propósito de regalar o veículo a algum desconhecido. De repente, como muitos dos inusitados encontros que foram intensos e inéditos, o senhor contou que estava sem bicicleta. Há pouco tempo seu filho havia ido ao supermercado e foi assaltado (a mão armada), ficando sem a sua bicicleta. O inesperado de Fabian, ao escutar aquela história às três da manhã e perceber que havia encontrado um receptor, foi iluminado. O senhor se emocionou, afinal não era sempre que ele pedia ao filho para jogar o lixo, o filho (que havia esquecido não jogou o lixo na caçamba) e, para não deixar de fazê-lo, acabou ganhando uma bicicleta.

Doadada a bicicleta, seguimos até as sete horas da manhã pedalando. Fabian estava com anseio de colorir o mapa produzido através do GPS. Passamos por uma avenida que cortava uma ocupação urbana: Cidade Oculta era o nome dado à Favela 15. Fabian nos avisou que passaríamos pela favela e cruzaríamos até a ponta sudeste da cidade na região do autódromo, para, então, retornar pela margem, *Avenida 27 de Febrero* da divisa de Buenos Aires, beirada pelo Rio *Matanza Riachuelo*.

Uma das coisas mais marcantes nesses dias pedalando foi um prédio imenso que avistei ao entrar na Villa 15. Era ocupado por moradores, mas sua imensidão não dava conta de ser todo ocupado. Como já estava começando a clarear, foi possível enxergar alguns detalhes do edifício. Dias depois, pesquisando sobre o lugar, soube que aquele estrondoso edifício, abandonado no meio de uma favela, era um projeto de Hospital com o objetivo de tratar as pessoas com tuberculose, e foi abandonado na época da Ditadura Militar no país. Um ano depois de ter visto o prédio, que tinha sido iniciado em 1938 e abandonado em 1955, foi demolido pela prefeitura da cidade, em 2018.

Em seguida, o sol nasceu e a cidade novamente começou a encher, com os veículos da Grande Buenos Aires, chegando em direção ao centro, e as altas velocidades tomando novamente o corpo da cidade. Cansado e satisfeito de conhecer Buenos Aires, como nenhum estrangeiro foi capaz de incorporar.

## Corpo

A condição do corpo deve ser situada para aprofundar o exercício da reflexão. A extensão dos corpos apontados é de inúmeras possibilidades, tendo em vista que o corpo que se movimenta interage com outros corpos pelo território. Todavia é interessante apontar para que tipo de corpo é referenciado: “o vetor semântico pela qual a evidência da relação com o mundo é construída” (BRETON, 2012, p. 7). É preciso considerar que ao refletir sobre o corpo sociológico, leva-se em consideração a pirâmide de privilégios que, os corpos, propriamente, assumem.

O racismo, o machismo e outros recortes estão inseridos na disposição dos usos das cidades e é preciso evidenciar esses recortes, pois existem privilégios e vantagens que compõem a ação performática relatada (do homem branco de classe média pedalando durante a madrugada). Iluminar essas características impulsiona um sentido mais específico para o objetivo da exposição da obra e das suas consequências.

Além do mais, a prática do educar envolve estabelecer uma crítica (HOOKS, 2020) à organização das estruturas que são excludentes e desiguais em formas de acesso. Logo, isso nos indica uma determinada ausência de políticas públicas (educação, cultura, mobilidade, moradia) que impõe uma posição específica e restrita a determinados indivíduos na cidade.

É necessário refletir, primeiramente, o corpo de Fabian, que é o eixo central, condutor da proposta que analisamos - o corpo que produz uma leitura e se relaciona. Em seguida, o corpo da cidade, de pedra, na sequência da interação que se dá por meio dessa ação com outros corpos em movimento, pessoas caminhando, pessoas trabalhando ou pessoas em bares. Através de um mapa mental é possível identificar o corpo da cidade: suas ruas, esquinas, afetos e, além disso, desafetos (como o caso do furto, por exemplo). As imagens geradas pela relação desses tantos corpos físicos constroem um retrato para a apresentação do corpo virtual (SANTAELLA, 2012). Nesse caso, a performance estabelece, através de uma projeção sua, a apresentação de um corpo-artístico que se desloca pela urbe, criando e experimentando situações com o “estranho” e com desconhecidos, sem que haja qualquer ímpeto de negação para o que está fora do controle do artista no pedalar.

O corpo individual, performático, que questiona, problematiza e resiste às imposições da estrutura da cidade, compõe, dessa maneira, um tipo de resistência que contorna aquele corpo, urbano, da cidade de Buenos Aires, apontando, por meio da ação artística, outras possibilidades de usos, dentre eles um ato educativo.

A cena inusitada da relação do corpo performático, o do artista, e do corpo da cidade estabelece uma dimensão utópica, do estranhamento, ao passo que consagra um tipo de aceitação, por parte das pessoas que assistem a essa passagem e aceitam a errância noturna, a música que ecoa da bicicleta, as luzes e o indivíduo “louco” que propõe relações vivas com quem esbarra durante o trajeto, na madrugada. Possivelmente porque rompe com as distâncias da cidade pelo pedalar (uma condição humana), sem um motor, em uma postura aberta, da escuta, da troca e da entrega.

A bicicleta, também, faz parte da história da emancipação do corpo feminino, seus hábitos, roupas e percursos. Inclusive, a utilização da bicicleta por mulheres é um indicativo de segurança na cidade (HARKOT, 2018, p. 54), fato interessante que reflete as desigualdades. A ideia do uso da bicicleta para além do propósito esportivo é posta para alcançarmos a reflexão sobre a potência que a coisa bicicleta agrega.



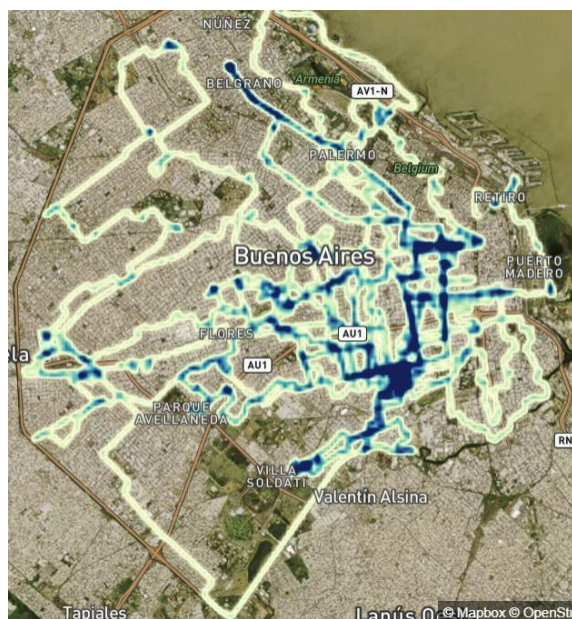


Imagem 2 - cHela. Corpo Virtual, produzido pela performance na Cidade de Buenos Aires, 2017.

Sem dúvida, a reflexão assume uma solidariedade pelas produções urbanas, ao esquema da organização do projeto de cidade e uma, mesmo que micro, tendência às possibilidades de mudanças. A partir do momento que o artista Fabian encontra e entende que uma pessoa necessita de um veículo e entrega uma bicicleta nova para essa pessoa, inspirado em um movimento anarquista, impulsiona uma ação. Um tipo de solidariedade, nesse sentido há uma compreensão de movimento alternativo, reitero, mesmo que micro, mas com potências que não podem ser mensuradas ou medidas.

Na perspectiva das mudanças é que se instaura a educação, a arte como suporte educativo de provocar outros usos, de questionar os esquemas hierárquicos da urbe e, principalmente, de criticar o tipo de cidade que é planejada para entrar em tendências de atrofia e menosprezar o sensível, as delicadezas, os olhares e as trocas.

Cabe o exemplo de Pedro, um homem branco suíço que ao visitar a instalação no Centro Cultural San Martín, compra uma bicicleta e sai para acompanhar a deriva. Esse vetor que promove uma entrega ao movimento é interessante para pensarmos o efeito educativo da arte, da provocação que institui ao identificar em uma proposta, de certa forma “simples”, por meio da prática de pedalar pela madrugada na grande cidade - a arte como educação.

## Educação

Para além do caso de Pedro (o estrangeiro que compra uma bicicleta para acompanhar o artista e a obra de arte) que entende a disposição da proposta artística, podemos utilizar a letra do tango, de Piazzolla, para analisar a condição pedagógica da arte. Refazer o caminho do texto da canção nos serve para entender a inspiração (e ao mesmo tempo um atrativo) da produção de Fabian, com seu aspecto educativo, servindo de motivação para criar um

cenário alternativo de cidade: solidário, lento e aberto. A dimensão da arte estabelece um tipo de certificado, que chancela e traz uma referência de um músico “popular” (Astor Piazzolla) ao tratar a figura de um ciclista, incomum à estética da cidade e que transforma os espaços com sua ação performática.

Na alusão à narrativa do tango, Fabian de tempo em tempo parava, e se tinha alguém pela rua, ele puxava conversa e apresentava sua proposta de cidade viva e próxima, seguindo uma parte da canção que “ganhar não é chegar e, sim, prosseguir”. A dimensão dos encontros, a inspiração dentro da produção cultural, (re)existir os caminhos, apresentar as leituras que se faz, escutar as leituras que são feitas e, fundamentalmente, instigar novas leituras de mundo.

Recorrer ao pensamento de bell hooks e de Paulo Freire para sustentar a ideia da postura crítica no ensino-aprendizagem, e apontar para o teor pedagógico da ação artística vai ao encontro do cenário que identificamos como consequência de um modelo excludente de cidade.

Nesse sentido, a condição do performer indicou uma abertura para com os encontros que iam ocorrendo e se modelando em seu percurso. A magia existente na história da música que o ciclista assobiava enquanto cruzava a cidade revelou-se um tanto quanto atraente a partir da imagem do passageiro, artista-ciclista, incorporando o personagem performático, ao passar de “cometa com pedais”, do tango, gerando questões a serem refletidas.

O diálogo com as pessoas em pontos de ônibus, praças, quadras poliesportivas ou em calçadas de bares era apresentado com a releitura produzida pelas inspirações que embasaram a ação. Inclusive, inúmeras vezes, o artista-ciclista colocava canções específicas para tocar na caixinha de som, acoplada em sua bicicleta, enquanto explicava a obra híbrida de arte, gerando, dessa forma, um sentimento de empatia na relação que surgia entre ele, as pessoas e a cidade.

Prevendo uma troca, e, como visto, a condição de ciclista errante no período noturno, atraíram um tipo de curiosidade que, sem dúvidas, apresentou um convite à alteridade. Ao trazer um movimento (humano), de (e pela) bicicleta, elaborou-se uma proximidade com a performance do artista que para, conversa, provoca, questiona as práticas noturnas da cidade e estabelece uma troca próxima com quem encontra pelo caminho.

Conversa sempre envolve doação. A conversa genuína é compartilhamento de poder e conhecimento; é uma iniciativa de cooperação. Em uma conversa em grupo com Paulo Freire, há mais de trinta anos, eu o ouvi afirmar enfaticamente que “não podemos entrar na luta como objetos para depois nos tornamos sujeitos.” (HOOKS, 2020, p. 83)

É justamente nesse sentido que a conversa e o diálogo alcançaram uma capacidade pedagógica. Por meio da ação do pedalar, identificando nos encontros as necessidades e as críticas que contemplam as inúmeras leituras de mundo. Os efeitos pedagógicos podem ser apontados dentro de uma perspectiva ampla da ideia de educação que é, além disso, multidisciplinar. Assumida, intrinsecamente, na produção da obra de arte relatada.

Praticar a cidade envolve, essencialmente, um encontro. Por isso, a emancipação está presente na reflexão, uma vez que respeitar a lentidão, a

velocidade humana e a proximidade com o que ocorre é primordial para indicar as mudanças urgentes na organização das cidades. O tom pedagógico de Paulo Freire estimula e promove um olhar sensível para os acessos e para as desigualdades. Aqui percebemos que a capacidade educadora da arte não precisa estar restrita a uma galeria ou a um museu. Pelo contrário, pode contemplar novas relações, espaços, inspirações e caminhos, descosturando limites e divisas impostas por estruturas rígidas, como no caso da estrutura e do planejamento urbano que contempla a utilização excessiva do automóvel e suas características individualistas.

## Conclusão

Esta reflexão buscou formas de questionar a utilização dos espaços urbanos, principalmente, em grandes cidades. Para isso, a performance artística chamada de *Bicicletas Brancas*, promovida pelo pedalar de Fabian, instigou as condições que o ato, enquanto político, dispõe dentro das relações incorporadas em itinerários e movimentos. A arte no contexto pedagógico indicou a potência do pedalar comprometido com as mudanças e transformações urgentes necessárias nas cidades, entendendo assim que é fundamental reconhecer a responsabilidade na cadeia dos privilégios para estabelecer, dentro dos encontros e do movimento dos corpos, uma mudança na estrutura socioeconômica.

Uma provocação foi demonstrada pela ação artística, pela utilização da bicicleta, no encontro vivo, sobretudo nas conversas e trocas com as pessoas de Buenos Aires. Esse encontro possibilitou que a bicicleta contemple uma ação sutil, sem motor e limpa de emissão de gases poluentes.

O texto demonstrou maneiras próximas e possíveis de alcançar algumas fissuras, por meio da arte urbana, utilizando, para isso, o embasamento teórico da pedagogia crítica e dos estudos culturais. Portanto, a conclusão estabelecida exalta os afetos (e desafetos) que produzimos ao longo dos espaços urbanos, com marcas, palavras e canções que convidam a novas leituras e possibilidades.

## Referências

AUGÉ, Marc. *Elogio de la bicicleta*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2009.

BRETON, David Le. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

CARERI, Francisco. *Walkscapes o caminhar como prática estética*. São Paulo, GG, 2013.

CARLSSON, Chris. *Nowtopia - iniciativas que estão construindo o futuro hoje*. Porto Alegre: Editorial Tomo, 2014.

CENTRO HIPERMIDIÁTICO EXPERIMENTAL LATINOAMERICANO. Disponível em: <http://chela.org.ar> Acesso em: 05/01/2021.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 2011.

GEHL, Jan. *Cidades para pessoas*. Curitiba: Editora Perspectiva S.A., 2013.

GUARNACCIA, Matteo. *Provos: Amsterdã e o nascimento da contracultura*. São Paulo: Baderna, 2001.

HARKOT, Marina Kohler. *A bicicleta e as mulheres: mobilidade ativa, gênero e desigualdades socioterritoriais em São Paulo*. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

HOOKS, Bell. *Ensinando pensamento crítico*. São Paulo: Editora Elefante, 2020.

INTERNACIONAL LETRISTA. Disponível em:  
<https://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/li.html>. Acesso em: 05/01/2021

LUDD, Ned. *Apocalipse motorizado: a tirania do automóvel em um planeta poluído*. São Paulo: Conrad Editora, 2005.

ORTIZ, Renato. *Mundialização da Cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.

SANTAELLA, Lucia. Figurações do corpo biológico ao virtual. *Revista Interin*, Curitiba, v. 4, n. 2, pp.1-12, ago. 2007.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2014.

VIRILIO, Paul. *Velocidade e Política*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

Recebido em: 08/04/2021

Aceito em: 20/07/2022

## **Notas autoetnográficas sobre a preservação de alto desempenho do artista: dilemas entre o processo de controle de qualidade da cerveja artesanal e o cuidado com o *performer***

*Mamutte (Felipe Saldanha Odier)*

**Resumo:** Nesse artigo, ensaiamos, desde a autoetnografia, reflexões sobre a experiência laboral do músico popular urbano no Brasil. O cuidado garantido pelo contratante no tratamento do *performer*, antes e durante sua apresentação, pode influenciar fortemente a qualidade do serviço artístico a ser executado. Para fermentar a discussão, traçamos um paralelo entre cuidado, atenção e interesse dirigidos ao processo de confecção e conservação de cerveja artesanal em um estabelecimento comercial, para garantir uma melhor experiência para sua clientela, aos modos como muitas vezes é dispensado o cuidado ao artista durante a realização de seu trabalho, por parte do contratante. Acerca desse dilema comparativo, sugerimos como consideração final a revisão da lida na contratação e produção de shows, por práticas de cuidado que possam favorecer o desempenho do artista em suas performances.

**Palavras-chave:** Música Popular Urbana, Cena Musical, Etnomusicologia, Autoetnografia, Show.

---

## **An autoethnographic notes about the maintenance of the artist's high performance: Dilemmas between craft beer quality control process and care for the performer.**

**Abstract:** In this article, we rehearse from autoethnography, reflections on the work experience of the urban popular musician in Brazil. The care guaranteed by the contracting party in the treatment of the performer, before and during his presentation, can strongly influence the quality of the artistic service to be performed. To ferment the discussion, we drew a parallel between the care, attention and interest directed to the process of making and preserving craft

beer in a commercial establishment, to guarantee a better experience for its clientele, to the ways in which care is often given to the artist. during the performance of its work, by the contractor. Regarding this comparative dilemma, we suggest as a final consideration the review of the deal in the contracting and production of shows, for care practices that can favor the performance of the artist in his performances.

**Keywords:** Urban Popular Music, Musical Scene, Ethnomusicology, Autoethnography, Show.

---

## **Apuntes autoetnográficos sobre la preservación del alto rendimiento del artista: dilemas entre el proceso de control de calidad de la cerveza artesanal y el cuidado del *performer***

**Resumen:** En este artículo, ensayamos desde la autoetnografía, reflexiones sobre la experiencia de trabajo del músico popular urbano en Brasil. El cuidado garantizado por el contratante en el trato al *performer*, antes y durante su presentación, puede influir fuertemente en la calidad del servicio artístico a realizar. Para fermentar la discusión, trazamos un paralelo entre el cuidado, la atención y el interés dirigido al proceso de elaboración y conservación de la cerveza artesanal en un establecimiento comercial, para garantizar una mejor experiencia a su clientela, a las formas en que se suele cuidar a el artista, durante la ejecución de su obra, por el contratista. Frente a este dilema comparativo, sugerimos como última consideración la revisión del trato en la contratación y producción de conciertos, por prácticas de cuidado que pueden favorecer la actuación del artista en sus *performances*.

**Palabras clave:** Música Popular Urbana, Escena Musical, Ethnomusicología, Autoetnografía, Show.

Neste artigo, ensaiaremos a partir da perspectiva autoetnográfica, situações que ocorreram no desenvolver da minha trajetória recente, como artista/*performer* da música popular urbana, com atuação concentrada no estado de Minas Gerais, mais especificamente nos arredores da capital. O intuito desse exercício é de contribuir para o pensamento de produção e gestão de carreira artística, no contexto da música popular urbana, desde a autoetnografia (BRILHANTE, 2016; DANTAS, 2016; FORTIN, 2009; VERSIANI, 2005), que não se adéqua a nenhuma das principais representações do conhecimento etnográfico, pois tem formatos realistas, confessionais, impressionistas, críticos, todavia formais.

Segundo Mariza Peirano (2014), o encontro “do insólito da experiência, da necessidade de examinar por que alguns eventos, vividos ou observados, nos surpreendem” (PEIRANO, 2014, p.379), é que movem a observação, quando etnografamos o outro. Pois, para a etnografia, o motivo do estranhamento dos acontecimentos do campo, insurgem como potencialidade de contribuição teórico-etnográfica, no processo de pesquisa. Já no caso da autoetnografia, de acordo com Eduardo Fraire (2016), a diferença em justaposição à etnografia clássica, é de si colocar como agente observado, e pela a inclusão potente do indivíduo em conexão com os demais membros de grupos sociais particulares, tornando-se um rol central da discussão, porém buscando conexões com dilemas evocados por grupos afins das questões discutidas na (auto) observação. Ou seja, “A autoetnografia pode ou não representar aspectos específicos de uma cultura, mas ao fazê-la, o autoetnógrafo põem em risco a representação de tais experiência como “universais”” (FRAIRE, 2016, p.21, *tradução nossa*).

Logo verificamos que os modos de escrita autoetnográfica estão, cada vez mais, sendo utilizados em pesquisas acadêmicas desenvolvidas nas artes da cena (FORTIN, 2009) e na música (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014), visando pôr em conexão o processo do indivíduo criador, o artista em questão, com possíveis cenas artísticas/musicais que atravessam dilemas parecidos.

Poderíamos aqui evocar a famosa frase de Leon Tolstói (*ad-tempora*), “Se queres ser universal, escreve sobre a tua aldeia”. De mesmo modo, podemos entender o sujeito como esta “aldeia”, na pesquisa autoetnográfica que, ao refletir sobre suas questões individuais, poderia potencialmente universalizá-las. Desse modo, conseguiria aproximá-las de diversas outras situações, dilemas e problemáticas levantadas em outros contextos. Logo, queremos descrever situações representantes de aspectos culturais recorrentes na gestão e produção artística, no que tange o processo de construção de posicionamento de carreira no mercado da música, bem como na atuação profissional remunerada<sup>1</sup>, atualmente.

### Trajetos e trajetória

Inicialmente, situarei minha perspectiva sociomusical, condição *sine qua non* para que se elabore as questões de pesquisa aqui levantadas. Iniciei minha formação musical aos dez anos de idade, quando ganhei meu primeiro violão, cujo aprendizado se deu por meio de aulas particulares em uma pequena escola de música no bairro Glória, região noroeste de Belo Horizonte. Participava de corais infanto-juvenis e tocava violão nas missas em Conceição do Mato Dentro,

<sup>1</sup> Não nos referimos aqui ao mercado da música do *mainstream*, mas do nicho *underground* (ou *lowstream*), de artistas independentes, com pequeno e ou médio alcance de público.

durante as férias escolares, sempre nas festas de São Sebastião, que aconteciam em janeiro na Igreja do Rosário.

Mais tarde, em 2004, ingressei no curso experimental da Escola de Música (ESMU) da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Dei continuidade aos estudos em violão erudito, já no curso básico de música da escola, por mais dois anos. Quando decidi atuar em música popular, formei uma banda de pop rock no ano de 2007 e nesse fazer musical, iniciei às minhas primeiras experiências como intérprete e compositor, sendo contemplado com alguns prêmios em festivais<sup>2</sup>.

Após sair do Ensino Médio, no ano de 2009, em que me preparava para o ingresso universitário, estudando num cursinho pré-vestibular, comecei a trabalhar pela primeira vez realizando apresentações solo, no formato voz e violão, em um bar no boêmio bairro de Santa Tereza, região leste da cidade de Belo Horizonte. Grande parte do repertório que tocava era composto por canções da MPB e do pop rock dos anos 1990 e 2000.

Na missão do entretenimento da escuta dos pagantes de *couvert* artístico da noite, músicas dançantes eram uma expectativa para a última metade das apresentações. Foi quando, pela primeira vez, me deparei com a escolha de um repertório que afetava aquele público. Em um bar que se chamava Massalas, de temática indiana, que tinha como público alvo “pessoas alternativas”, a primeira vez que toquei “Eu vi Mamãe Oxum na Cachoeira, sentada na beira do rio, colhendo lírio, lírio ê, colhendo lírio, lírio lá, colhendo lírio pra enfeitar o seu Congá”, canto de umbanda que foi massificada pela gravação de Zeca Baleiro com participação de Chico César, havia uma comoção diferente por parte do público e do dono da casa. As pessoas se levantavam e começavam a dançar sempre que esse tipo de repertório, com motivos da religiosidade afro-brasileira deslocados para o entretenimento, era executado. Eu, que tinha predileção pelo repertório mais pop, que era a base fundamental dos shows, entendi que estrategicamente deveria inserir sempre esse tipo de música para “animar a festa”.

O dono do bar, me disse, que o meu “diferencial entre os músicos que tocavam lá, era esse”, sugerindo que eu ampliasse o repertório de músicas da religiosidade afro-brasileira, nos shows. Essa negociação de repertório, era ali, um fator de sobrevivência naquele contexto, desde minha condição de amador profissional<sup>3</sup> que necessariamente deveria oferecer um serviço que atendesse o gosto do público, que favorecesse o aumento de público e de mais pagantes de *couvert* artístico na noite em que eu tocava.

A lógica da efusividade causada por esses momentos do repertório no evento musical gerava consumo e desejo por parte do público de permanecer mais no local, além de chamarem outras pessoas para retornarem nos próximos shows. Eram entretidos com levadas ritmadas do violão, que interpretava a

<sup>2</sup> Primeiro lugar do *Festival Estudantil Maestro Villa Lobos* em 2007; Primeiro lugar no *Festival da Canção Universitária ASSUFEMG* no XXIII Rosas de Abril da UFMG e segundo lugar do *Festibandas* da rádio Extra FM e UNI-BH, ambos em 2008.

<sup>3</sup> Termo utilizado, no mercado da música (informação verbal, veiculada em palestra da Semana Internacional de Música de São Paulo - SIM SP) para diferenciar músicos que atuam em bares, clubes e demais contextos de entretenimentos, e sobrevivem desse trabalho, dos que mantêm suas carreiras em perspectivas autorais, circulando em contextos mais elitizados e restritos a um público de nicho da música independente contemporânea.



música percussiva que acontecia nos momentos do repertório afro-brasileiro, nas apresentações. Uma espécie de fórmula do “sucesso” era verificada, quando executado esse tipo de estética musical, em um momento específico do *set list*, em que se obtinha o êxito e um comportamento de fruição dessa música naquele contexto.

Essa rede de fruição, gosto e consumo do evento musical no contexto do entretenimento gerava uma formação de público para o bar e, indiretamente, para o músico, que era quem proporcionava a experiência estética em questão. Estamos tratando do processo de transmissão e recepção da música na *performance* ao vivo, ainda que no contexto de entretenimento noturno, cuja escuta estava fragmentada e exposta à disputa de diversos outros estímulos sociais, e inclusive à precariedade técnica da sonorização e do espaço de um bar, que não era uma casa de espetáculo com o aporte de infraestrutura específico para a realização de shows.

Segundo o sociólogo francês, Antoine Hennion (2004, p. 17-18), a escuta está implicada na “produção de espaços e de durações próprias, de cenas e dispositivos “dedicados”, constituição progressiva e evolutiva de um repertório, treinamento dos corpos e espíritos, formação de um meio de profissionais, de um ofício de crítica e de um círculo [...]”. Nesse sentido, o contexto da música em bar, se dava, não somente ao que se propõe o artista, mas também a uma demanda de gosto e do gostar do público, que constituem “redes de cooperação”, de acordo com Howard Becker (2010), que fomentam a continuidade do evento musical, este, que atende e depende desse público que gosta desse tipo de música, para que haja a continuidade e sobrevivência financeira dos envolvidos no fazer musical amador profissional.

Resumindo, diferentes grupos e subgrupos possuem em comum o conhecimento das convenções em vigor numa disciplina artística e adquiriram-na de diversos modos. Quando as circunstâncias o permitem ou exigem, aqueles que partilham esse saber podem agir concertadamente segundo as modalidades inerentes à rede de cooperação em questão e, desse modo, criar esse mundo da arte (da sua divisão interna em diversos tipos de públicos, dos produtores e dos indivíduos que constituem o pessoal de apoio) é outra maneira de falar da distribuição dos saberes e do seu papel da ação coletiva. (BECKER, 2010, p. 79)

O percurso de formação de um repertório, por demanda do gosto musical de determinado público frequentador de um tipo específico de bar “alternativo”, emerge como um sintoma estabelecido pela rede da arte e pela escuta amadora (daqueles que amam gostar de determinada música), que sustenta a permanência desses eventos musicais no tempo e no contexto do entretenimento. Tal processo acaba por se conformar a uma estética e/ou um modo de fazer música por atendimento às maranhas do gosto que movimenta o mercado vigente em que determinado evento musical está inserido.

Ao passo que a perspectiva de carreira e identidade artística foram se consolidando, os rumos e formatos de apresentações, repertórios e *performance* foram se conformando numa perspectiva mais autoral, outros espaços de atuação foram sendo galgados, em detrimento aos da atuação como amador profissional.

Nos dois anos consecutivos, realizei algumas apresentações em que circulei meu trabalho autoral, em shows, acompanhado de banda, mas, dessa vez, dando continuidade à assinatura como artista solo. Nesse mesmo período preparava repertório para a gravação de meu primeiro álbum, que experimentou fortemente os sons referenciados na música regional e nos ritmos brasileiros, EP<sup>4</sup> com três faixas, gravado no ano de 2014.

A partir desse momento, as aprovações em editais públicos, de eventos culturais, começaram a acontecer e a passagem entre os “Mundos da Arte” (BECKER, 2010), do amador profissional, para o de músico profissional, na perspectiva de uma carreira autoral, começaram. Ou seja, essas fronteiras foram marcadas desde a iniciação/lançamento do primeiro trabalho fonográfico, fator que institucionalizou a trajetória já em curso, como iniciada, para a imprensa e o mercado musical.



**Figura 1.** Joanna Del’Papa, Show do artista Mamutte no Festival Projeto Matriz, 2019. Conceição do Mato Dentro, MG. Fonte: acervo do autor.

Tendo circulado em teatros, centros culturais, museus e eventos, na capital e no interior do Estado e, fora dele, em alguns outros (poucos) palcos, dei continuidade à hercúlea missão de gravar, em 2017, o primeiro álbum cheio<sup>5</sup>. E mais uma vez de forma independente. Com esse segundo álbum, realizei circulação local viabilizada pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura, no ano de 2018, que oportunizou o registro audiovisual de um show, que foi lançado, canção por canção em cada mês, durante todo o ano de 2019.

<sup>4</sup> *Quase-disco*, que foi elencado pela *Revista Noize* e pelo site *Banana Music Branding* em 2016, entre os destaques da nova música mineira.

<sup>5</sup> *Epidérmico* foi indicado ao *Prêmio Xequê Mate Local* (BH) e concorreu como finalista na categoria cantor do *Prêmio Profissionais da Música 2019* (DF).

O dilema da profissão do músico, *performer*, frente a questão da “reproduzibilidade técnica da obra de arte”, discutida por Walter Benjamin (1935), é refletida por Roland Barthes, que evoca a importância da presença do músico, no fazer ao vivo.

Para que compor, se o produto será confinado no recinto do concerto ou na solidão da recepção radiofônica? Compor é, pelo menos tendencialmente, *dar o que fazer*, não dar o que ouvir, mas dar a escrever: o espaço moderno da música não é a sala, mas o palco onde os músicos transmigram, em uma atuação frequentemente magnífica, de uma fonte sonora à outra: é verdade que somos ainda nós quem tocamos por procuração; mas não se pode conceber que - mais tarde? - o concerto seja exclusivamente um ateliê, de onde nada, nenhum sonho nem nenhum imaginário, em uma palavra, nenhuma “alma” transbordaria e onde todo o “fazer” musical seria absorvido em uma *praxis sem vestígios*. (BARTHES, 1999, p. 234-235)

A obra composicional, a partitura e/ou a canção, no caso da música popular urbana, são a substância do fazer e do ser, do músico, que se encontra dividido entre a arte ao vivo e a importância fonográfica, que é a mídia que o faz ser considerado com importância profissional, produto que viabiliza sua prestação de serviço como *performer* que faz música ao vivo.

Essa breve revisão de trajetória artística quer enunciar o quanto custa o desenvolvimento de uma carreira independente, que se demora mais de década para ser considerada iniciante, perante a mídia e o mercado da música. Isso, levando em consideração que os lançamentos fonográficos até então realizados, não se adequaram aos formatos contemporâneos das plataformas de *streaming*, tendo sido lançados num momento de transição da escuta e distribuição da música digital (visto que os dois álbuns foram publicados, também, em CD físico).

De um modo geral, os artistas exploram progressivamente as suas próprias inovações e elaboram assim uma série de convenções peculiares ao seu trabalho. (Muitas vezes, os artistas colaboram no desenvolvimento de inovações no seio de grupos, e as escolas ou as <<capelas>> artísticas que se formam elaboram então convenções que lhes são próprias). Aqueles que cooperam com os artistas, principalmente o público, fazem a aprendizagem dessas convenções mais singulares e originais em contacto com as obras isoladas ou com um conjunto delas (BECKER, 2010, p.76).

Acompanhando o pensamento de Becker, podemos compreender que, assim como o público que acompanha as diversidades expressivas dos artistas em suas obras e circulações entre os “Mundos da arte”, os artistas também se empenham, de alguma forma, em se adaptar as novas formas, formatos/fórmulas e ou formulações de desempenharem suas criações, nas condições que insurgem com a contemporaneidade.

Nesse sentido, segundo Anthony Seeger (2008, p. 244), “[...] para entender os efeitos da música sobre uma audiência é necessário entender de que maneira as performances afetam tanto os *performers* quanto a audiência. De fato, música é mais que física [...]”, pois depende de “redes de cooperação” (BECKER, 2010), que estão implicadas em aspectos do gosto, de comportamento,

de tendências, de *network* e ou tráficos de influência que fomentam sua circulação e fruição, ao vivo e/ou em seu formato físico e/ou digital.

Desde a condição de se estabelecer a criação artística, até à de circulá-la e se inserir no mercado, o desempenho do *performer* está em jogo, pois é a sua arte ao vivo, na atualidade, que fomentará e será fomentada na cadeia produtiva da música. E toda uma complexidade de questões atravessam sua execução, nos espaços de apresentação/*performance* e influenciam fortemente no serviço que será entregue ao contratante e ao público/consumidor.

### **Performance e o Performer**

A abordagem epistêmica de *performance*, aqui, será utilizada para se referir a execução de arte ao vivo, afim de designar a *práxis* da produção estética do artista (*performer*), uma vez que, segundo Paul Zumthor (2014, p. 34), “em outros termos, performance implica competência”. O que é inerente ao desempenho de mostrar-se fazendo, no acontecimento (apresentação), em que o artista performa ações que ultrapassam a noção de *savoir-faire* (saber-fazer). O entendimento performativo segundo Zumthor, está imbuído de uma compreensão mais expandida que vai além do saber e do fazer, mas, de um saber-ser, singular que se expõe na arte (experiência estética) daquele sujeito que se expressa, unicamente, por causa e efeito de suas idiossincrasias.

Nesse sentido, devemos considerar que, segundo Howard Becker (2010, p. 29), “uma vez realizada a obra, é necessário que alguém lhe seja sensível, afectiva ou intelectualmente, que <<descubra nela alguma coisa>>, que a aprecie. [...] o fenómeno que aqui nos ocupa consiste na realização e na fruição de uma obra”; ou seja, da presença de um público que esteja engajado e que a aprecie, se afete, com a experiência estética proposta no ato/ação artística, no caso da arte ao vivo. Pois, “o gosto não é nem o consequente (automático ou educado) dos próprios objetos degustados, [...] ele é um dispositivo reflexivo e instrumentalizado que coloca nossas produções à prova. Ele não é mecânico, é sempre, “tentativa”, é um acontecimento” (HENNION, 2004, p. 11).

Segundo Roland Barthes (1990, p. 232), no ensaio “Musica Practica”, a exemplo sobre o processo criativo e obra de Beethoven, em que menciona o compositor como o “primeiro homem *livre* da música”, em referência ao grande valor atribuído ao mesmo, “pelo fato de ter várias *maneiras* sucessivas; foi-lhe reconhecido o direito de metamorfose”, visto os vários matizes estéticos apresentados em sua obra, cujo efeito se dava pela liberdade de “ao longo da vida, mudar seus códigos”. Causas estas que são apresentadas por Barthes, tendo em vista suas questões cotidianas e ou biográficas, como seus desejos, bons ou ruins, angústias, insatisfações, etc. Modos causais de inspirações, ou afetos, aquilo que afeta a composição de seu trabalho, que alimenta seu processo criativo. Isto, que iremos chamar de situações *biomíticas*, considerando os percursos do artista, nas ocasiões que antecedem e, no dia de sua *performance*. Segundo o autor:

[...] do momento em que a obra torna-se vestígio de um movimento, de um itinerário, passa a levar uma ideia de destino; o artista procura sua “verdade”, e esta busca torna-se uma ordem em si, uma mensagem globalmente legível, a despeito das variações de seu conteúdo, ou cuja legibilidade alimenta-se de uma espécie de totalidade do artista; sua

carreira, seus amores, suas ideias, seu temperamento, suas palavras tornam-se traços de sentido: surge uma biografia [...] (deveríamos poder dizer: uma biomitologia) (BARTHES, p.232, 1999).

E é nesse sentido que abordarei minha trajetória recente<sup>6</sup>, para compartilhar algumas implicações que tangem a manutenção e continuidade, para não dizer a sobrevivência, de carreira artística, no campo da prática musical. Relatando algumas problemáticas que influenciam potencialmente a *performance*, aspectos de ordem extra-musicais, importantes para a preservação de alto desempenho do artista.

### O Campo da autoetnografia

Por conta da ausência de contratações de shows e de aprovações em diversos chamamentos e editais locais e nacionais, tornou-se impossível dar sequência à minha turnê (2018/2019), acompanhado de banda. Sem fomento para subsistência básica, enquanto pesquisador em formação no nível de pós-graduação, bem como para executar e exercer meu direito de trabalhar remuneradamente com minha profissão, artista. Nesse momento, fui convidado por um grande amigo para tocar no evento de comemoração de 2 anos de seu estabelecimento, no interior do estado de Minas Gerais, cidade onde convivi toda minha infância criando laços sociais e afetivos com o lugar. Esse estabelecimento é uma distribuidora de bebidas com característica de loja de conveniência, mas que também é um dos principais bares da cidade, uma vez que apresenta um conceito de *design* estratégico de um público alvo jovem, classe média e alta, oferecendo bebidas mais elaboradas, como *drinks*, vinhos e cervejas artesanais. Eventualmente acontecem shows neste espaço para os quais não são cobrados ingressos e os sócios do estabelecimento arcam com o cachê dos músicos que se apresentam.

Para a ocasião em que fui convidado para realizar o show, em formato voz e violão, por se tratar de um evento comemorativo, o valor do cachê foi maior que o teto máximo praticado normalmente, de acordo com a atração e com a dimensão do evento no estabelecimento. Porém, o valor que recebi na ocasião daria conta de pagar a diária<sup>7</sup> de apenas um músico, que geralmente me acompanha como integrante da banda, nos shows autorais. Nessa situação, sendo o artista, autor, gestor e diretor do trabalho em questão, meu cachê mínimo deveria ser calculado ao dobro da diária de músico que me acompanharia, ou a quantia de três vezes o valor do cachê de um músico instrumentista. Contudo, o acordo envolvia várias relações pessoais, afetivas e de subsistência, que firmaram a negociação dessa apresentação, na ocasião específica.

Há várias situações que envolvem o ofício do artista. Tratam-se de várias tarefas simultâneas que enumero: a manutenção cotidiana e *workaholic* de comunicação (divulgação, produção de conteúdo e marketing digital); cuidados com a saúde física e mental; busca por *networking* (às vezes sabotada por coerência, dignidade e autenticidade com a maneira verdadeira de se relacionar com seres ainda humanos); publicização exacerbada do percurso da vida (às

<sup>6</sup> Ocasião situada no ano anterior da pandemia da Covid 19.

<sup>7</sup> Remuneração prevista na tabela da Ordem dos Músicos do Brasil, referente a cachê de músico de banda.

vezes sucumbidas pela falta de paciência e desejo de vender minha intimidade além da arte); o que causa prejuízos todas às vezes que não dou conta de cumprir todas as tarefas, atendendo as demandas de exibicionismo do gosto *voyeurístico* do atual comportamento da cultura digital. Além disso, as atividades de agenciamento, produção executiva e técnica são, ainda, assumidas por mim, o artista, que deveria fazer arte, sobretudo. Esta atividade deveria ser prioritária e acatar os elãs e intempestividades do "eu lírico" e inspirações do bem-aventurado ser vivente, que medeia a criação da obra de arte, a qualquer momento do dia, da noite, do sono ou do despertar.

A realização de obras de arte exige tempo. O fabrico dos equipamentos e dos materiais também. Esse tempo tem de ser obtido a partir de outras actividades. Regra geral, os artistas conseguem o tempo e os materiais de que necessitam ganhando dinheiro de uma forma ou de outra e utilizando-o para comprarem aquilo de que necessitam. Na maioria dos casos, mas nem sempre, ganham dinheiro difundindo as suas obras junto ao público em troca de alguma forma de pagamento. (BECKER, 2010, p. 29)

Ele, meu amigo e contratante, me liga, sabendo que o meu patamar de atuação profissional vem se estabelecendo a mais de dez anos e que atualmente estava, ou deveria estar trabalhando com "dignidade" (no sentido de realizar shows maiores, com qualidade de profissionalização e remunerados de maneira mais valorizada), para me pedir a indicação de alguém que cumprisse a função, que o seu evento demandasse. Ele é exigente, pois sua preocupação não é com o nível de sofisticação da arte que se instaurará ali em sua loja, mas com o crivo do repertório (se agrada o entretenimento do público) e se o músico interagirá com seus clientes (uma maneira alegórica que a indústria da música mercadológica e midiática encontrou para criar uma espécie de "apego"<sup>8</sup> do público com o artista, que assume o papel contíguo de animador de plateia). Eu sabendo que no fundo poderia ser eu, mesmo eu não fazendo essa *mise en scène* do bufão querido, por ter um trabalho que já circulou na cidade e que seria uma *persona grata* naquela ocasião, necessitando de trabalho-remunerado, me propus a fazer o show. Perguntei se a minha apresentação seria adequada a situação, afinal de contas eu quero que meu cliente fique satisfeito, e ele quer que os clientes deles inebriados se animem e consumam mais e mais. E para isso nada melhor que uma espécie de *opereta* contemporânea e ao *modus* da escuta radiofônica, com mais do mesmo da escuta massificada de temas reproduzidos do *mainstream* e pragmatizada no padrão do gosto popular midiático e mercadológico, ou seja, músicas conhecidas, que despertam memórias e emoções de natureza afetiva e não necessariamente artísticas, nas dimensões de uma *experiência estética*.

<sup>8</sup> De acordo com as reflexões sociológicas de Antoine Hennion (2011; 2004; 2002), o gosto musical se relaciona ao conceito chave de sua teoria que é o de *attachments*, o vínculo de apego ao objeto do gostar, uma espécie de amor pelo gosto. O que posicionaria aquele que gosta como um "amador" do objeto degustado, ou seja, de uma espécie de amor que se instaura no prazer da fruição do que se escuta/se vê, na emergência do gosto e do gostar.

Nesse sentido, tocamos em um dos motivos fundamentais que movem a etnografia da música, pois segundo Jean-Jacques Rousseau<sup>9</sup> “*nesse caso a música não age como música mas como um sinal de recordação*” Tanto é verdade que não devemos procurar pelos grandes efeitos dos sons em sua ação física, mas no coração humano” ([1771] 1975, p. 266-267, apud SEEGER, p. 244, 2008). Aspectos que nos permite compreender as agências - o que a música faz agir na audiência - no processo de sociabilidade musical.

Ele me pede uma lista de músicas, já conhecidas (interpretações que eu faço de cantores famosos, usualmente chamados de *cover*, tenho pavor dessa categoria nativa). Eu envio a proposta, ele pergunta se eu posso inserir “um Tim Maia ou Jorge Bem”, ou seja, fica a dica do tipo de ativação estético-sonora que se faz necessária para que as pessoas se embriaguem em potencial e se engajem no prazer *tannatico* do consumo e na histeria coletiva da alegria *shallow now* como mania de existência grupal em um bar no interior de Minas.

Eu faço contrapropostas e encerro o assunto evocando meu *savoir-faire* de quem sobreviveu artisticamente, egresso dos “bares da vida” e de longa data nesse *status quo*. Ele ri, cúmplice de toda minha trajetória e fecha a data. Topo fazer por aquele valor, sabendo que é uma ocasião em que também aproveitaria a viagem estando na casa de sua família, grandes amigos, e claro, é um estabelecimento do meu amigo e eu não tinha dinheiro para pagar a conta de luz vencida a mais de quinze dias. Ele tenta dizer que em razão do teto que ele estava me pagando (que na ocasião do dia seguinte seria o equivalente ao valor referente a dois músicos que se apresentariam na sequência da programação, eu estaria recebendo igual a dupla, contudo eu sou apenas um, fazendo o popular “voz e violão”), ele não providenciaria nada além, nem extensão de energia para ligar o som. Ele é meu amigo!

Eu digo a ele com muita *finesse* que seria impossível por esse valor e reiterarei os motivos de eu estar aceitando o convite, até mesmo porque ele já havia me convidado no ano anterior e eu não aceitei, diante das condições e do meu contexto de turnê em curso. Ou seja, eu conseguiria prestigiar a comemoração também e retornar à cidade e naturalmente exercer a pulsão do *fugere urban* tão raras em meu contexto de ausência de trabalho-remunerado. Ele concorda e oferece uma solução imediata de uma parceria com alguém da cidade que já havia oferecido um equipamento em outra ocasião de shows, como patrocínio. Me pergunto, porque ele não havia anteriormente incitado esta questão imediatamente, antes de tentar me persuadir à exigência hiperativa de contratante e “chefe”/dono do negócio? Estava, ali na ocasião, desenterrando um repertório “*cover*”, tendo que estudar cotidianamente várias canções que já não executava há muito tempo, para agradar ao público e a ele, mas com a ética de tocar apenas canções que eu gostasse.

<sup>9</sup> Referência ao “Dicionário Completo da Música” de Jean-Jacques Rousseau em Anthony Seeger (2008, p. 244).



Figura 2. Fotografia de *Outdoor do show*, 2019. Fonte: acervo do autor.

Grande divulgação foi providenciada em toda a cidade, bem como nas redes sociais. Estrutura de fechamento da rua, com grades de segurança, banheiros químicos e um pequeno tablado, com rotunda ao fundo, sonorização e iluminação que atendiam bem a dimensão da apresentação solo, foram organizados para o evento que acolheu cerca de 300 a 400 pessoas. Ou seja, a experiência foi melhor do que se imaginava diante do acordo/proposta inicial, supracitados, que foi estabelecido no contato de negociação da apresentação. Diálogo realizado diretamente com o artista, neste caso, que tem que lidar com todas as instâncias de constrangimento, raiva e ou chateação que emergiam diante de algumas incoerências ou propostas descabidas - que com constância - são mediadas nesse tipo de trato comercial.

A posição de “vanguarda” (no sentido bélico), assumida pelo produtor ou agente do artista é trasposta para o próprio artista, que além de lidar com suas moções, que diretamente alimenta seu trabalho - arte e ofício -, tem que cuidar e se manter firme/duro/frio para assegurar o mínimo de condições para realizar o seu trabalho. E responder, deste modo, por questões que geram mal-estar e situações conflitivas, por exemplo, sobre o que tange a consumação no estabelecimento, trivial em qualquer contratação de artistas, que é garantida na montagem de seu camarim. Ou em relação ao formato do show, cuja *performance* acontece de maneira integral, com roteiro configurado com uma dinâmica de espetáculo que tem início, meio e fim, como qualquer arte da cena. Mas no caso de apresentações musicais em contextos de entretenimento, a garantia da atuação do artista de forma integralmente linear, vem sendo atentada, uma vez que o período de intervalo, dividindo em atos fragmentados, é solicitado pelo contratante, para dilatar o tempo da atração no palco. Deste modo, com intervalos que preveem música ambiente, visando a comercialização da loja em questão, propiciando que o público tenha mais tempo sob efeito da efervescência musical ao vivo, para consumir ainda mais, uma vez que o tempo da apresentação acaba se alongando.



Isso demonstra uma atitude sem cuidado em relação ao longo tempo que o artista tem que ficar à disposição do contratante, e do público, esfriando seus músculos, aspecto vocal e corporal, sendo que é de suma relevância que o artista tenha seu aquecimento conservado em uso contínuo, para um bom desempenho em cena. Situações como essas nem sempre são consideradas e podem vir a gerar dissabores entre as partes e potencialmente comprometer o desempenho do artista, movido também pelo desejo, pelo estado de presença, por suas afetações, afetos esses que chamamos de biomíticos, ou seja, segundo Barthes (1999) são da ordem da “biomitologia” do *performer*.

Para compreendermos um caminho possível de tratar esses aspectos de lidas comerciais, no contexto do trabalho do artista, é que busco exemplificar com uma situação de ‘cuidado’, neste mesmo estabelecimento, em relação a um produto específico, que é realizado com muito esmero. Afim de preservar suas condições de excelência, oportunizando assim uma experiência satisfatória para o cliente.

Cuidado é um ‘modo de fazer na vida cotidiana’ que se caracteriza pela ‘atenção’, ‘responsabilidade’, ‘zelo’ e ‘desvelo’ ‘com pessoas e coisas’ em lugares e tempos distintos de sua realização. A importância da vida cotidiana na produção do ‘cuidado’ está na oferta de múltiplas questões específicas que circulam no espaço da vida social e nos conteúdos históricos que carregam. O cotidiano é produzido social e historicamente sob dois ângulos: primeiro, porque se trata - como noção geral e dimensão do conhecimento - do ‘vivido’, quer dizer, do repetitivo-singular, do conjuntural-estrutural: no cotidiano ‘as coisas acontecem sempre’. Segundo, porque essa noção se constrói e se identifica com o dia-após-dia em que tudo é igual e tudo muda - ‘nada como um dia após o outro’ - ao menos em algumas sociedades, não em todas. O dia-após-dia assim concebido é uma dimensão da vida social singular-específica, o que significa dizer que ele delimita tempos, espaços, interações, ou seja, um modo de vida, cuja produção de ‘cuidado’ se faz contextualizada exercendo efeitos e repercussões na vida dos sujeitos e se transformando em ‘experiência humana’. O ‘cuidado’ consiste em um modo de agir que é produzido como ‘experiência de um modo de vida específico e delineado’ por aspectos políticos, sociais, culturais e históricos, que se traduzem em ‘práticas’ de ‘espaço’ e na ‘ação’ de ‘cidadãos’ sobre os ‘outros’ em uma dada sociedade. Daí o ‘cuidado como ato’ resulta na ‘prática do cuidar’, que, ao ser exercida por um cidadão, um sujeito, reveste-se de novos sentidos imprimindo uma identidade ou domínio próprio sobre um conjunto de conhecimentos voltados para o ‘outro’. O outro é o lugar do ‘cuidado’. O outro tem no seu olhar o caminho para construção do seu ‘cuidado’, cujo sujeito que se responsabiliza por praticá-lo tem a tarefa de garantir-lhe a autonomia acerca do modo de andar de sua própria vida. [...] Cuidar deriva do latim *cogitare* que significa ‘imaginar’ ‘pensar’, ‘meditar’, ‘julgar’, ‘supor’, ‘tratar’, ‘aplicar’ a atenção, ‘refletir’, ‘prevenir’ e ‘ter-se’. Cuidar é o ‘cuidado’ em ato. (PINHEIRO, 2009)

A aproximação que proponho cotejar aqui é referente à venda de uma cerveja artesanal da casa, elaborada com rapadura de um distrito bem conhecido da cidade. Acompanhei alguns *stories* do *Instagram* desse meu amigo, gravando o teste de qualidade dos lotes das cervejas produzidas e amadurecidas para o consumo/venda. Ao degustar o lote das cervejas, ele elucida a

importância de assegurar a qualidade do produto que será comercializado. Prezando pela “experiência do cliente”, afinal assim ele consegue vender uma garrafa desse produto por quarenta reais, deixando sua degustação mais palatável, ou seja, controlando o amargor, o dulçor e a carbonatação da bebida. Que deve ser produzida para um gosto sem muitas intensidades, mais *pop*, digamos, pasteurizado. Para isso, ele experimenta os lotes da cerveja com rapadura e em algumas garrafas, ele identifica a falta de “espuma” necessária, talvez isso queira dizer do procedimento de carbonatação. Nessa prova, ele publiciza que a cerveja é de qualidade e que houve um tratamento e um crivo, uma seleção e um cuidado para aprovar a sua entrada em mercado. Acompanhando e cumprindo todos os aspectos técnicos de sua elaboração, fermentação e amadurecimento, fechando o ciclo, que é percebido na degustação e na consistência da bebida, também verificado no aspecto visual da mesma, de acordo com os referenciais de qualidade. Parafraseando o comerciante, cujo o controle de qualidade é verificado de acordo com o gosto, para ser uma bebida de paladar fácil, ou seja, uma bebida satisfatória para a experiência de sua clientela, que apresenta esta característica de apreciação e consumo.

Estamos falando aqui de *performance*, no sentido do desempenho de “qualidade” do produto. E para assim ser, é necessário uma série de procedimentos de cuidado, para garantir um alto grau de satisfação no cliente. Sendo assim, queremos pensar o mesmo nível de preocupação e cuidado, com o serviço artístico que, implicitamente, implica em um cuidar/um cuidado com pessoas sensíveis. Um chamado para partilhar o sensível na lida com o *performer*, ou seja, com o artista da presença que irá fazer arte ao vivo, que é afetado como ser humano emocional, e, ainda, como artista sensibilizado pelo estado de potência apresentacional do ato artístico que será realizado naquele dia.

Outras actividades a que podemos genericamente chamar de <<apoio>> também têm de se realizar. Estas várias funções da disciplina artística: varrer o palco e trazer café, esticar as telas e emoldurar as pinturas acabadas, fazer a edição de texto e a revisão tipográfica. Incluem actividades técnicas - manipular as máquinas utilizadas para a execução da obra -, bem como outras que visam apenas libertar os executantes das tarefas quotidianas mais fastidiosas. Digamos que se trata de uma categoria residual onde englobaremos todas as actividades que se tornam mais difíceis de classificar. (BECKER, 2010, p. 29)

Pensar nos cuidados que o artista deve receber antes e após a execução de seu “serviço” é uma parte fundamental para que ele tenha uma boa *performance*, com alto desempenho, que é o que garantirá a experiência estética de ambas as partes, artista e público, e, conseqüentemente, também a do contratante.

Segundo Barthes (1999), o interprete de uma obra musical, ou seja, o músico prático tem atribuições em seu trabalho que implicam em uma gama sofisticada de complexidades sensíveis que atravessam seu saber/fazer. Para ele, “é necessário que nos coloquemos no estado, ou melhor dizendo, na atividade de um *performateur*, que sabe deslocar, agrupar, combinar, agenciar, em uma palavra (já bastante desgastada): estruturar” (BARTHES, p.234, 1999).

Essa complexidade que tange o ofício de um artista, muitas vezes não é claro ou óbvio ao olhar do senso comum. Sendo assim, todos os aspectos que subjazem o percurso do artista em seu período de trabalho, como a sua estada, alimentação, humor, cansaço, viagem, acomodações, tratamento (bom ou ruim, por parte de terceiros em seu percurso para realizar sua *performance*), sobrecarga de atividades práticas, físicas, emocionais e mentais, bem como a carga de *stress* que toda essa logística interna pressupõe, de produção executiva e técnica, pode gerar para o artista, dimensões de presença que influenciarão diretamente na excelência e na prática de sua arte, ao ser apresentada.

Contudo, pretendemos, nesse ensaio de alteridades e partilha das dimensões sensíveis e executivas das atividades laborais do artista, colocar os aspectos refletidos como urgências de revisão e (auto)cuidado no tratamento do *performer*, nos momentos que antecedem e na duração de sua arte ao vivo, para todas as partes envolvidas nas redes de cooperação que tangem os mundos da arte em que circulam e trabalham.

## Referências

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Trad. Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BRILHANTE, Aline Veras Moraes; MOREIRA, Cláudio. Formas, fômas e fragmentos: uma exploração performática e autoetnográfica das lacunas, quebras e rachaduras na produção de conhecimento acadêmico. **Interface (Botucatu)**, vol.20, n.59 Botucatu Oto./Dec., 2016. Disponível em <https://www.scielo.br/j/icse/a/8S9dbpbvbtbgrn34bZFnKZSF/abstract/?lang=pt>. Acesso em 15/05/2022.

DANTAS, Mônica Fagundes. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. **Urdimento**, v.2, n.27, p.168-183, Dezembro, 2016. Disponível em <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8731>. Acesso em 8/03/2022

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 7, p. 77-88, 2009. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11961>. Acesso em 16/03/2022

FRAIRE, Eduardo Betancourt. **Autoetnografia: Antropología Del Propio Ser**. 2016. Monografia (Licenciado em Antropología Social) - División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana - IZTAPALAPA. Ciudad de México, 2016.

HENNION, Antoine. *Música e mediação*: para uma nova Sociologia da Música. Tradução: Flavio Barbeitas. In: **The Cultural Study of Music: A Critical Introduction**. M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton eds. London: Routledge, 2002.

HENNION, Antoine. *Pragmática do Gosto. Desigualdade & Diversidade - Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, no 8, jan/jul, 2011, pp. 253-277. Disponível em [http://desigualdadediversidade.soc.puc-rio.br/media/artigo10\\_8.pdf](http://desigualdadediversidade.soc.puc-rio.br/media/artigo10_8.pdf). Acesso em 28/07/2022.

HENNION, Antoine. *Uma sociologia dos attachments*: de uma sociologia da cultura a uma pragmática do gosto. Tradução: Lúcia Campos. 2004/3 (n° 85), p. 9-24, 2004.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Esmuc, 2014.

PEIRANO, Mariza. *Etnografia não é método*. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 20, n.42, p. 377-391, jul./dez.2014. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ha/a/n8ypMvZZ3rJyG3j9QpMyJ9m/?lang=pt>. Acesso em 20/07/2022.

PINHEIRO, Roseni. *Cuidado*. In: Dicionário da Educação Profissional em Saúde. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, 2009. Disponível em: <<http://www.sites.epsjv.fiocruz.br/dicionario/verbetes/cuisau.html#:~:text=Cuidado%20%C3%A9%20um%20modo,tempos%20distintos%20de%20sua%20realiza%C3%A7%C3%A3o.>> Acesso em 08/08/2022.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da Música*. *Cadernos de campo*. São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47695>. Acesso em 31/05/2022.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

VERSIANI, Daniela. B. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

Recebido em: 01/07/2022

Aceito em: 24/07/2022

## Indicadores de acompanhamento e monitoramento de políticas públicas de cultura<sup>1</sup>

*Frederico Augusto Barbosa da Silva e Paula Ziviani*

**Resumo:** O artigo apresenta um quadro de indicadores culturais de avaliação que possa ser utilizado no monitoramento de políticas culturais em geral e no próximo Plano Nacional de Cultura (PNC), levando em consideração as fontes de aferição e indicadores das metas do Plano vigente. O quadro é composto por parâmetros que refletem o mercado de trabalho da cultura, a construção de orçamentos culturais e a universalização do ensino de artes nas escolas públicas brasileiras. O intuito é subsidiar o desenho e a implementação de políticas públicas, em particular as implementadas no âmbito de estratégias de melhorias da estruturação de planos de cultura e acompanhamento de políticas públicas do setor.

**Palavras-chave:** Indicadores culturais; Políticas públicas culturais e educacionais; Plano Nacional de Cultura.Show.

---

## Follow-up and monitoring indicators of cultural public policies

**Abstract:** The article presents a framework of cultural evaluation indicators that can be used in the monitoring of cultural policies in general and in the next National Culture Plan (PNC), taking into account the sources of measurement and the goals indicators of the current Plan. The framework is composed of parameters that reflect the cultural labor market, the construction of cultural budgets and the universalization of arts education in Brazilian public schools. The aim is to support the design and implementation of public policies, in

<sup>1</sup> O texto integra parte do relatório final da pesquisa da “PROPOSTA DE INDICADORES E MONITORAMENTO DE POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS”, nos termos do contrato nº 2500246046, firmado entre as Nações Unidas, por meio da Comissão Econômica para América Latina e Caribe (CEPAL, Brasil) e a consultora técnica Paula Ziviani, realizado no âmbito do Programa Executivo de Cooperação entre a CEPAL e o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA).

particular those implemented within the scope of strategies to improve the structuring of culture plans and monitoring of public policies in the sector.

**Keywords:** Cultural indicators; Cultural and educational public policies; National Culture Plan

---

## Indicadores de seguimiento y monitoreo de las políticas públicas culturales

**Resumen:** El artículo presenta un marco de indicadores de evaluación cultural que pueden ser utilizados en el seguimiento de las políticas culturales en general y en el próximo Plan Nacional de Cultura (PNC), teniendo en cuenta las fuentes de medición e indicadores de las metas del Plan actual. El marco está compuesto por parámetros que reflejan el mercado de trabajo cultural, la construcción de presupuestos culturales y la universalización de la educación artística en las escuelas públicas brasileñas. El objetivo es apoyar el diseño e implementación de políticas públicas, en particular aquellas implementadas en el ámbito de las estrategias para mejorar la estructuración de los planes de cultura y el seguimiento de las políticas públicas en el sector.

**Palabras clave:** Indicadores culturales; Políticas públicas culturales y educativas; Plan Nacional de Cultura.

## Introdução

As ações que constituem as políticas públicas são compostas de instrumentos formais de coordenação, gestão e planejamento cultural. Os instrumentos, assim como as instituições, estruturam as políticas públicas ao apontarem quais recursos podem ser utilizados e por quem, e ao darem certa materialidade às ações e modos de agir dos atores (LASCOURMES; LE GALÉS, 2012). Na visão dos autores, os instrumentos organizam o debate sobre os objetivos coletivos, permitindo com que atores heterogêneos se juntem para trabalhar questões em comum. São indicativos de racionalização, pois supõem a preocupação com a melhora da eficácia da ação pública mediante o uso de procedimentos técnicos, instrumentações, dispositivos concretos e racionais (Ibidem).

Os instrumentos da política podem ser definidos como “dispositivos técnicos - conceituais, jurídicos ou tecnológicos - que permitem traduzir princípios em ações concretas coordenadas entre poder público e atores de diferentes tipos” (BARBOSA DA SILVA, 2019, p. 43). Consistem em “conveniências, prêmios, bolsas, chancelas, avaliações, visitas, relatórios, sistemas de monitoramento e acompanhamento, documentos, cartilhas, procedimentos, indicadores, etc.”; bem como em “definição de ações, institucionalidade, mecanismos de agenciamento, programação de ações e recursos, definição de público, metas, objetivos, critérios de elegibilidade etc.” (Ibidem).

O desenvolvimento de ações públicas no âmbito do setor cultural no país é circunscrito, inicialmente, pelo surgimento de instituições culturais autônomas na década de 1930 - ou mesmo antes<sup>2</sup> -, momento em que o Estado dá início ao planejamento de políticas públicas de cultura de forma mais sistemática. O avanço das políticas culturais ganha robustez com a consolidação institucional de uma unidade de coordenação nacional retratada pela criação do Ministério da Cultura, em 1985, e pela própria Constituição Federal de 1988 (CF/1988), cuja ênfase no papel do Estado como responsável pela garantia dos direitos culturais e educacionais da população é notória. Esta consolidação institucional foi ganhando mecanismos de agregação cada vez mais amplos e participativos como o Plano Nacional de Cultura (PNC), Sistema Federal de Cultura (SFC), Sistema Nacional de Cultura (SNC) e seus programas (BARBOSA DA SILVA; ZIVIANI, 2020).

O PNC se encontra na seara do planejamento de uma política cultural de longo prazo por meio da priorização de ações, mobilização de agentes, estruturação de estratégias, diretrizes, objetivos, metas, indicadores e prazos. Em contraposição ao paradigma que favorece ações mais pontuais e que, comumente, apresenta dificuldades para a estruturação de uma política nacional para as artes e para a cultura de médio e longo prazo, o Plano cumpre a função de articular esforços nacionais em regime de integração e colaboração entre diferentes entes da federação, atores e setores da sociedade, tendo como objetivo o desenvolvimento cultural do país. Na seção sobre o histórico de formulação do documento é possível constatar que o PNC é um instrumento de política pública que se associa a vários outros que, em conjunto, possibilitam a materialização e operacionalização da ação governamental (BARBOSA DA SILVA, s/d; LASCOURMES; LE GALÉS, 2012). Tratam-se de ferramentas, aparatos e

<sup>2</sup> Como é o caso da Biblioteca Nacional (BN) criada em 1810.

mecanismos de tipos conceituais, procedimentais e técnicos, tais como, indicadores, conveniamentos, conferências, encontros, documentos, metas, etc., que aumentam a institucionalidade da cultura no âmbito do poder público e tornam possível a sua governabilidade.

Contudo, a despeito do caráter racional dos instrumentos da ação pública, Lascoumes e Le Galés (2012) chamam a atenção para o fato de que tais ferramentas não são neutras, isto é, elas organizam poderes, envolvem escolhas, conceitos e valores que misturam componentes técnicos e sociais na esfera da representação e dos símbolos. Mesmo os dispositivos que encarnam certa racionalidade podem ser vagos ou imprecisos. No entanto, qualquer inconsistência no PNC não diminui o mérito do esforço de se estruturar ações e instrumentos que contribuem para os avanços da consolidação institucional da cultura no país e para a construção de políticas participativas capazes de mobilizar amplos setores e agentes.

. A proposta tem como intuito final a construção de um quadro de indicadores culturais de avaliação que possa ser utilizado no acompanhamento de políticas culturais em geral e no próximo PNC, levando em consideração as fontes de aferição e indicadores das metas do Plano vigente. Para tanto, foram elaborados três textos de reflexão sobre os indicadores que refletem o mercado de trabalho da cultura, a construção de orçamentos culturais e a universalização do ensino de artes nas escolas públicas brasileiras, componentes estruturantes das políticas públicas de cultura e educacionais como um todo.

O documento foi estruturado em quatro partes para além desta introdução. A seção seguinte apresenta uma breve síntese das principais reflexões levantadas pelos três estudos realizados. A terceira parte aborda o histórico-normativo de elaboração do PNC e de construção de metas e indicadores para o planejamento, monitoramento e avaliação das políticas públicas culturais. O tópico quatro apresenta o quadro de indicadores de acompanhamento de políticas públicas culturais e educacionais. Por fim, a última seção tece algumas considerações finais a fim de subsidiar o desenho e a implementação de políticas públicas, em particular as implementadas no âmbito de estratégias de melhorias da estruturação de planos de cultura e acompanhamento de políticas públicas do setor.

### **Síntese dos estudos anteriores**

O primeiro estudo tem como finalidade contribuir com a discussão da Meta 11 do PNC, que propõe o aumento de 95% no emprego formal do setor cultural, apoiada na Relação Anual de Informações Sociais do Ministério da Economia (RAIS). Segundo o PNC, a meta significaria “criar mais de 1,3 milhão de empregos formais no setor cultural” (BRASIL, 2012, p. 44). O texto aborda o mercado de trabalho cultural a partir da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua), realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), considerada a base mais adequada para a medição da Meta 11 ao invés da RAIS, conforme proposto pelas Metas do PNC (Brasil, 2012). Compreende-se que a Pnad-c é a base mais acertada para a apreensão das complexidades e dimensões do mercado de trabalho e para uso na metodologia de aferição das Metas do PNC por diferentes razões, em especial, por abranger a informalidade, dinâmica não abarcada pela RAIS.



Apresenta-se os principais dados do mercado de trabalho da cultura em comparação à evolução da economia brasileira, bem como a participação da cultura nas ocupações, a composição da informalidade e dos empregos temporários no setor a partir da Pnad-c. Como resultado, chama-se à atenção para a necessidade de se pensar formas de benefícios e proteção social para trabalhadores das artes e da cultura, tendo em vista as diretrizes do PNC voltadas para o mercado de trabalho da cultura e aumento da sua formalização.

O segundo estudo consiste na reflexão sobre a construção do orçamento de cultura e sua importância para a organização das ações públicas e seus objetivos. O objetivo é promover a discussão sobre a meta do PNC referente ao aumento do esforço de gasto para a área da cultura para além dos recursos provenientes das leis de incentivo fiscal. Faz-se referência à Meta 51, que prevê o aumento de recursos públicos federais para a cultura (BRASIL, 2012). As análises têm como ponto de partida a apresentação das despesas na função cultura das práticas e padrões de comportamento nas três esferas de governo - governo federal, estado e DF e municípios.

Os resultados da organização dos dados financeiros das três esferas de governo mostram a necessidade de se ter parâmetro para o esforço de gasto em todos os entes federados e não apenas no governo federal. O papel dos estados, seguindo ao do governo federal, é central na consolidação de um sistema de financiamento federativo, pois concentra recursos financeiros e de coordenação da ação dos municípios. A convergência de metodologias de contas (escopo e contabilidade de origem e destino) tem amplo potencial para a consolidação de uma política cultural federativa, cujo sistema organizado de orçamento cultural propicia uma atuação pública sistêmica no âmbito das diversas atividades culturais na federação. A expectativa é de que as análises apresentadas contribuam para a implementação de políticas públicas do setor vinculadas às estratégias de ampliação da autonomia dos estados e municípios na proposição e financiamento de ações públicas para a área.

O terceiro estudo tem como objetivo refletir sobre as questões que atravessam a universalização da educação artística nas escolas, a formação de professores e a interface entre as políticas culturais e educacionais, em diálogo com o PNC e com o planejamento de políticas públicas de cultura. Isso porque cinco das 53 Metas do PNC estão diretamente relacionadas ao objetivo de estimular a presença da arte e da cultura no ambiente educacional. São as Metas 12, 13, 14, 15 e 16, que se referem à presença da disciplina de artes na educação básica; à formação continuada dos professores de artes em escolas públicas; ao desenvolvimento de atividades de arte e cultura nas escolas públicas de educação básica; à ampliação dos cursos técnicos na área cultural; e, ao aumento das vagas de graduação e pós-graduação nas áreas de arte e cultura, respectivamente (BRASIL, 2012).

As análises fazem uso de duas fontes de dados principais. A primeira delas consiste no quadro normativo que respalda o ensino das artes nas escolas, bem como as diretrizes que constam tanto no PNC, quanto no Plano Nacional de Educação (PNE) sobre a temática. A segunda compreende nos dados fornecidos pelo Censo Escolar, do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep), disponibilizados pelo Ministério da Educação (MEC) a respeito do número de escolas públicas de educação básica que ofertam artes, artes plásticas e educação artísticas; do número de professores de escolas

públicas com formação continuada; e do número de escolas que têm professores de artes, artes plásticas e educação artística no período de 2017 a 2019.

Como resultado, a despeito da evolução positiva de alguns dados no que se refere ao número de escolas que possuem professores de artes, artes plásticas e educação artística, as estatísticas mostram que o PNC está longe de atingir suas metas no que está relacionado à universalização do ensino de arte na educação básica e ao estímulo da presença da arte e da cultura no ambiente educacional brasileiro.

### **Histórico PNC**

Abordar historicamente os instrumentos políticos significa estudá-los no seu processo de transformação e movimento. A elaboração do PNC, assim como a institucionalização do SNC, influenciou a organização político-institucional de estados e municípios, que passaram a reunir esforços para elaboração de seus planos estaduais e municipais de cultura dentre outras ações e instrumentos.

O PNC está previsto na CF/1988. Foi inscrito no Art. 215 pela Emenda Constitucional n° 48, de 2005<sup>3</sup> e aprovado pela Lei n° 12.343, em 2010. Até a sua aprovação, o documento enfrentou um percurso de anos de efetivação de outros instrumentos de políticas públicas que pudessem dar respaldo e ancoragem ao PNC, como a realização das Conferências Nacionais de Cultura (CNC), a criação do Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC), desenvolvimento de pesquisas, emenda constitucional, projeto de lei, etc.

A primeira menção à elaboração de um PNC ocorreu no período militar (CALABRE, 2005). Posteriormente, já em outro contexto político, a retomada da discussão fica a cargo do poder legislativo no âmbito da Comissão de Educação, Cultura e Esportes. Nos anos 2000, os deputados Gilmar Machado (PT/MG) e Marisa Serrano (PSDB/MS) apresentaram à Câmara dos Deputados, a Proposta de Emenda à Constituição (PEC n° 306), que acrescentaria o PNC ao Art. 215 da CF/1988. A demanda passa a integrar a agenda do poder executivo em 2002-2003, quando o Ministério da Cultura (MinC) encabeça a coordenação de uma série de ações de articulação e fundamentação do que viria compor uma Política Nacional de Cultura, cujo PNC e SNC constituem seus principais instrumentos. Antes da sua aprovação em 2010, o MinC elaborou em 2007/2008 as diretrizes do PNC (BRASIL, 2008), bem como o documento "Por que aprovar o Plano Nacional de Cultura: conceitos, participação e expectativas", como reforço à ideia do pacto federativo em torno da cultura (BRASIL, 2009). No período de 2011-2012 dedicou-se especial atenção à formulação de suas metas, desenvolvimento do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC) e início do monitoramento do PNC.

<sup>3</sup> Art. 215 [...]

§ 3o A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à:

I - defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro;

II - produção, promoção e difusão de bens culturais;

III - formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões;

IV - democratização do acesso aos bens de cultura;

V - valorização da diversidade étnica e regional. (BRASIL, 2005)

Em seguida, no intervalo de 2013-2020, além do monitoramento das metas, previa-se a revisão do documento, realização das 3a e 4a CNC e elaboração do novo PNC. A 3a CNC foi realizada em 2013 e a 4a CNC ainda não foi realizada, nem tampouco elaborado o novo PNC. O monitoramento das metas ficou a cargo, na época, da Secretaria de Políticas Culturais (SPC), que produziu relatórios anuais sobre a evolução das metas do PNC nos anos de 2012 a 2016, assim como elaborou trabalho de revisão destas nos anos de 2014 e 2015 (BRASIL, 2018). Após a reforma administrativa do MinC, atualmente, o relatório de acompanhamento das metas do PNC é produzido, anualmente<sup>4</sup>, pelo Departamento do Sistema Nacional de Cultura no âmbito da Secretaria da Diversidade Cultural (SDC) (BRASIL, 2021).

Evidente que nenhum processo político está livre de divergências que acabam impondo dificuldades na composição e no funcionamento de processos. Dissensos entre os gestores do MinC (REIS, 2008), assim como disputas políticas, mudanças de governo, desconstrução do setor cultural (BARBOSA DA SILVA; ZIVIANI, 2020), a redução do MinC para Secretaria Especial, descontinuidade administrativa, dentre outros aspectos implicaram na diminuição do PNC enquanto prioridade de governo em um contexto de enfraquecimento do Estado cultural. A coordenação executiva do PNC fica a cargo do governo federal, que tem na figura do órgão executivo responsável pela pasta da cultura, a responsabilidade pelo monitoramento de suas metas. Contudo, o alcance das metas depende do envolvimento e cooperação de todos os entes da federação, que não apenas o governo federal, por intermédio da elaboração de planos de cultura estaduais e municipais e desenvolvimento de ações públicas voltadas para o setor, que dialoguem minimamente com o PNC, cujo SNC e mecanismos de gestão compartilhada desempenham papel fundamental.

As metas do PNC foram concebidas levando em consideração a extensa participação da sociedade civil no processo de escuta e debate sobre o planejamento de uma política de Estado e de longo prazo, que tivesse duração de 10 anos. Foram realizadas conferências de cultura em municípios, estados e governo federal, bem como fóruns de discussão dos mais variados formatos desde 2005. O PNC está organizado em cinco capítulos, os quais apresentam diretrizes, estratégias e ações que, arquitetadas em conjuntos, deveriam atingir as 53 metas responsáveis pelo desenho do cenário desejado para a cultura em 2020 (BRASIL, 2010). Neste processo de levantamento da percepção social e participação ampla da sociedade civil, incluindo o CNPC, as metas foram elaboradas tendo em conta grande parte das demandas apresentadas, mas sem que houvesse, na mesma medida, preocupação com as dificuldades de construção real de dados e indicadores de acompanhamento e monitoramento da política.

### **Quadro de indicadores**

Instrumentos de política, assim como os planos e suas metas, os indicadores ganham sentido na junção com os processos de monitoramento e avaliação de políticas públicas. A sistemática de medição da cultura enfrenta uma série de

<sup>4</sup> Foram produzidos relatórios de acompanhamento das metas do PNC nos anos de 2017, 2018 e 2019. Fonte: <http://pnc.cultura.gov.br/biblioteca-de-documentos/>. Acesso em: 29 jun. 2021.

desafios. A primeira delas consiste na própria fluidez da cultura, cuja apreensão nem sempre é precisa e objetiva. Desse modo, faz-se necessário refletir a respeito da delimitação do escopo do indicador e dos elementos que compõem o campo cultural, item essencial para a classificação, quantificação e produção de enunciados e narrativas a respeito da cultura no âmbito das políticas públicas. Não que tal delimitação seja capaz de eliminar o caráter fluido e subjetivo da cultura ou mesmo os dissensos em torno da sua conceituação. Os instrumentos de política jamais darão conta de toda a complexidade e extensão do campo cultural. Contudo, os indicadores culturais devem ser contextualizados discursiva e metodologicamente, tendo em vista que eles se referem às realidades cada vez mais transversais, heterogêneas, hibridizadas e complexas. (BARBOSA DA SILVA; ZIVIANI, 2019)

Outro aspecto a ser levado em consideração consiste no fato de que o indicador é uma das aproximações possíveis do real, uma interpretação e descrição da realidade, dessa forma, ele será sempre restrito, limitado, um recorte sintético. Ademais, os impactos produzidos pelos bens, serviços, eventos e atividades culturais não são todos quantificáveis, valorizáveis ou monetizáveis, há uma dimensão simbólica, subjetiva e afetiva destes impactos que nem sempre são apreendidos. Parte significativa das atividades culturais não pode ser apreendida pelas estatísticas gerais por serem caracterizadas pela intangibilidade, a exemplo das linguagens artísticas exercidas de forma amadora, informal ou simplesmente por tradicionalidade. (BARBOSA DA SILVA; ZIVIANI, 2019)

Por fim, outra questão que se coloca, refere-se às limitações das bases de dados existentes no país para a medição da cultura, tendo em vista que estas não foram criadas especialmente para o setor cultural (BARBOSA DA SILVA; ZIVIANI; GHEZZI, 2018). A cultura apresenta especificidades próprias que demandam refinamentos sobre quais são as atividades, agentes, profissões, bens e serviços que compõem o setor. Além disso, por vezes, bases de dados que não foram elaboradas tendo como fim último medir a cultura, acabam por inflar as estatísticas do setor, como alguns dados de comunicação, a exemplo do da telefonia, que compõem o quadro de indicadores de cultura retratado pelas pesquisas existentes (BARBOSA DA SILVA; ZIVIANI, 2019).

A necessidade de desenvolver diagnósticos, levantar dados estatísticos e formular indicadores sobre o setor cultural para subsidiar a elaboração, o acompanhamento e a avaliação de políticas públicas vem aumentando nos últimos tempos diante da importância dada à cultura como alvo de políticas públicas no cenário mundial. Por outro lado, precisar a importância do setor cultural exige, dentre outras ações, dimensionar o retorno do investimento em cultura por intermédio das políticas culturais, já que o Estado é um agente relevante na dinamização da cultura ao adicionar recursos tanto materiais quanto normativos no setor (BARBOSA DA SILVA; ZIVIANI, 2019). As primeiras iniciativas de discussão sobre a natureza de estatísticas e indicadores no campo da cultura são da década de 1970 e 1980, especialmente, no âmbito da Unesco. No Brasil, o desenvolvimento de pesquisas relacionadas ao mapeamento e ao levantamento de informações culturais e para a produção de estatísticas relativas à cultura foi, ao longo da história, tratada como um capítulo menor nas estatísticas nacionais. (ZIVIANI, 2008)

Este cenário vem sofrendo alterações a partir do desenvolvimento mais sistemático das políticas culturais, que passaram a reivindicar um conjunto de dados que possibilitem a definição de critérios objetivos para a formulação de políticas públicas, análises e acompanhamento. Em 1990, o IBGE tomou a iniciativa de investigar dados na área da cultura, introduzindo um bloco de cultura na Pesquisa de Informações Básicas Municipais (MUNIC), que levantou informações sobre equipamentos culturais e de lazer existentes nos municípios brasileiros. A ação se repetiu em 2001<sup>5</sup>, e também em 2006 e 2014<sup>6</sup>, quando o IBGE apresentou o Suplemento Cultura da MUNIC, realizado em parceria com o MinC, que ampliou o conjunto de informações levantado anteriormente. A MUNIC Cultura levanta informações acerca dos dados cadastrais do órgão responsável pela cultura e sua infraestrutura, a existência de conselho municipal e de orçamento específico para cultura, legislação, principais grupos artísticos, pontos de cultura e atividades artesanais, festas populares locais, assim como a existência, quantidade e esfera administrativa (federal, estadual ou municipal) dos equipamentos culturais, dentre outras informações.

A parceria MinC-IBGE tornou possível também a divulgação do Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC), pesquisa que sistematiza as informações que dizem respeito à área da cultura nas bases de dados já existentes do Instituto (LINS, 2007). Foram abordados a oferta e a demanda de bens e de serviços culturais, os gastos das famílias e os gastos públicos com cultura, além do perfil socioeconômico da mão-de-obra ocupada em atividades culturais.

À época do convênio celebrado entre MinC e IBGE, a próxima pesquisa que se encontrava no radar consistia na realização de uma Conta Satélite da Cultura, que reunisse em uma mesma conta todos os dados transversais reveladores da contribuição da cultura para a economia e para o PIB nacional. Algumas iniciativas foram adotadas neste sentido (ZIVIANI, 2008), mas a Conta Satélite da Cultura não chegou a ser implementada. Nesta mesma época, o Ipea realizou acordos de cooperação técnica com o MinC e com a Unesco, que resultaram no desenvolvimento de diversos estudos sobre o setor cultural.

A demanda por um sistema de informações culturais acompanhou o desenvolvimento mais sistemático das políticas culturais no país e, sobretudo, na altura da estruturação do SNC, em que um dos elementos que o compõem consiste justamente no SNIIC. A proposta é de que o SNIIC se configure como um "banco de dados de bens, serviços, infraestrutura, investimentos, produção, acesso, consumo, agentes, programas, instituições e gestão cultural, e transparência entre outros"<sup>7</sup>, a ser preenchido pela sociedade civil através da participação direta dos próprios usuários em um processo de "governança colaborativa"<sup>8</sup>. À Secult cabe o papel de gerenciar a estruturação da plataforma, que será alimentada e atualizada, não pelo governo ou por um órgão estatístico oficial, mas por diferentes agentes da sociedade.

<sup>5</sup> Foram investigadas, prioritariamente, questões sobre as administrações municipais, assim como sobre os equipamentos culturais instalados nos municípios brasileiros.

<sup>6</sup> Esta versão apresenta também informações básicas estaduais, isto é, os resultados da Pesquisa de Informações Básicas Estaduais (ESTADIC).

<sup>7</sup> Fonte: <http://sniic.cultura.gov.br/sobre/>. Acesso em: 29 jun. 2021.

<sup>8</sup> Ibidem.

Os conteúdos e informações culturais fabricados pela plataforma colaborativa enfrentam alguns obstáculos na produção de dados oficiais, confiáveis, comparáveis e que abarcam todo o território nacional. Isso porque o preenchimento da base depende da iniciativa de diferentes atores, que possivelmente possuem metodologias e modos variados de interpretação, coleta e registro das informações. A chance de inconsistência dos dados e ausência de informações relevantes é grande, o que dificulta o uso da plataforma como subsídio para elaboração e acompanhamento de políticas públicas de cultura.

O primeiro componente a se considerar são os sentidos dos indicadores das metas que integram o PNC, tendo em vista que nem todos os indicadores culturais foram pensados a partir de bases de dados consistentes e/ou de estatísticas previamente existentes. Todas as metas do PNC são acompanhadas de pequena justificativa, breve descrição da situação atual, indicador e fonte de aferição. No entanto, algumas delas têm o SNIIC como fonte de aferição ou estão direcionadas muito mais à implementação do SNIIC do que à meta propriamente.

A primeira questão que se coloca é a organização de um quadro de indicadores que leve em consideração: 1) dados consistentes que já existem; 2) dados e informações que dependem da realização de pesquisas. Os Quadros 1 e 2, a seguir, organizam as informações com base nos critérios estipulados.

**QUADRO 1 - Quadro de indicadores com base em dados consistentes que existem**

N.	Indicador	Fonte de aferição	Meta correspondente
1	Mercado de trabalho	Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua/IBGE)	11
2	Orçamento	Sistema Integrado de Administração Financeira do Governo Federal (SIAFI/STN)	50, 51 e 52
3	Ensino de artes	Censo Escolar, do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep/MEC)	12, 13, 14, 15, 16, 18 e 19
4	Equipamentos culturais	Pesquisa de Informações Básicas Municipais e Estaduais (MUNIC / ESTADIC - Suplemento de Cultura / IBGE)	31 e 32
		Sistema de Indicadores de Percepção Social (SIPS Cultura / Ipea)	28
5	Estruturação do SNC	Pesquisa de Informações Básicas Municipais e Estaduais (MUNIC / ESTADIC - Suplemento de Cultura / IBGE)	37
6	Políticas públicas de cultura	Pesquisa de Informações Básicas Municipais e Estaduais (MUNIC / ESTADIC - Suplemento de Cultura / IBGE)	23

7	Infraestrutura da gestão cultural	Pesquisa de Informações Básicas Municipais e Estaduais (MUNIC / ESTADIC - Suplemento de Cultura / IBGE)	35 e 36
8	Atividades artísticas	Pesquisa de Informações Básicas Municipais e Estaduais (MUNIC / ESTADIC - Suplemento de Cultura / IBGE)	22 e 30
9	Consumo cultural	Pesquisa de Orçamentos Familiares (POF/IBGE)	Sem relação com as metas do PNC
10	Inclusão digital	TIC Cultura e TIC Domicílios (Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação - Cetic.br)	Sem relação com as metas do PNC
11	Práticas culturais e uso do tempo livre	Sistema de Indicadores de Percepção Social (SIPS Cultura / Ipea)	Sem relação com as metas do PNC

Elaboração dos autores.

QUADRO 2 - Quadro de indicadores que dependem de pesquisas

N.	Indicador	Fonte de aferição	Metas
1	Diversidade cultural	Pesquisa de mapeamento das expressões culturais, comunidades tradicionais e grupos de culturas populares	3, 4 e 6
2	Economia criativa	Pesquisa de mapeamento das cadeias produtivas da economia criativa e de territórios criativos	7 e 8
3	Economia da cultura	Conta Satélite da Cultura (IBGE)	53

Elaboração dos autores.

Alguns indicadores propostos extrapolam as metas do PNC, como os três últimos especificados no Quadro 1. Todavia, por um lado, eles fazem referências a políticas e programas culturais colocados em prática pelos órgãos gestores de cultura e contribuem para o acompanhamento e avaliação de tais ações públicas. De outro, são indicadores que têm potencial de fundamentação da estruturação de novas políticas culturais, especialmente as voltadas para o fomento e incremento do consumo cultural da população brasileira, dinâmicas dos grupos culturais e de suas atividades, de atividades de inclusão digital e de incentivo às práticas culturais no uso do tempo livre - práticas domésticas, usos de tecnologias de informação e comunicação (TICs), frequência e uso de equipamentos públicos e privados.

### Considerações finais

O objetivo deste estudo é apresentar um quadro de indicadores de acompanhamento de políticas públicas culturais e educacionais como insumo

para o desenvolvimento de uma estratégia e de orientação que facilite o desenho e a implementação de políticas nacionais, estaduais e municipais de cultura. Espera-se que a iniciativa contribua com uma maior conscientização dos formuladores de políticas para atender às necessidades do setor cultural.

Os indicadores são dispositivos dotados de significado, instrumentos capazes de interpretar a realidade, pois permitem uma leitura mais contextualizada, uma apreciação comparativa no tempo e no espaço, especialmente, quando relacionados às avaliações e ao acompanhamento de políticas públicas. Os dados públicos constituem-se na matéria-prima para a construção de indicadores e estes, por sua vez, expressam uma relação entre dados, informações, objetivos e um determinado contexto (ZIVIANI, 2008). Assim, a falta de informações, isto é, de matéria-prima, configura-se em um entrave para composição e validação dos indicadores e consequente monitoramento das metas. É o que ocorre com algumas metas do PNC, em que não é possível aferir seu desempenho por falta de informações qualificadas (BRASIL, 2019; 2021).

A necessidade de organização de informações e fonte de dados é realidade para as políticas públicas de qualquer natureza. Contudo, a cultura carrega especificidades que fazem aumentar a premência da revisão e construção de indicadores culturais mais consistentes, a partir das bases de dados existentes, mas não só, tendo em vista que as bases de dados existentes carecem de adaptações que melhor contemplem as particularidades do campo ou até mesmo a realização de pesquisas qualitativas em diálogo com o levantamento de dados quantitativos.

Algumas dificuldades enfrentadas para o alcance de várias metas do PNC referem-se também ao fato de que grande parte possui a sua governabilidade compartilhada com outros órgãos da federação ou mesmo a dependência única e exclusivamente da atuação dos municípios. Como sugestão, propõe-se a revisão das metas que dependem de ações que fogem à governabilidade do governo federal e que estão submetidas essencialmente ao desenvolvimento de ações no âmbito da gestão pública municipal. Como exemplo, podemos mencionar as metas 5, 6, 8, 9, 22 e 30. Algumas delas, como é o caso da meta 31 - cuja finalidade é de que todos os municípios brasileiros tenham ao menos algum tipo de equipamento cultural (BRASIL, 2012) -, podem não condizer com a dinâmica cultural de todos os municípios do país. Em alguns deles, por motivos variados - tamanho e porte do município, característica do lugar, população, dinâmica cultural, capacidade de gestão, etc. - não se justifica a implementação de determinados equipamentos culturais. O mesmo poderia ser pensado para as metas 33 e 43, que se referem aos espaços culturais integrados aos de esporte e lazer e à existência de núcleos de produção digital audiovisual e de arte tecnológica e inovação, respectivamente (Ibidem).

A revisão/redução das metas contribuirá para a elaboração de um PNC mais coeso e objetivo. Algumas metas têm potencial de junção e simplificação, como é o caso das que fazem referência à estratégia de universalização do ensino de artes nas escolas públicas. Universalizar a realização de atividades permanentes de Arte e Cultura em todas as escolas públicas de educação básica do país poderia englobar, por exemplo, as metas 12, 13 e 14 ou mesmo a 15. Elaborar uma meta cujo propósito é implementar o SIINC com informações consistentes contemplaria as metas 2 e 41 e as que se referem, em alguma



medida, aos acervos digitais a depender da estruturação do Sistema. Caso semelhante ocorre em relação às metas direcionadas para o aumento de recursos financeiros a serem direcionados para a cultura, em que uma redação simplificada no sentido de ampliar o investimento público em cultura incluiria as metas 50, 51 e 52.

É evidente que a revisão das metas extrapola os objetivos deste estudo. Contudo, a despeito de todo o mérito alcançado pelo PNC - elaboração de metodologias participativas, extensa mobilização de diferentes atores, processos de escuta, estruturação de leis, documentos, pesquisas, etc. - há uma necessidade de se rever alguns procedimentos de construção das metas. Um melhor delineamento destas em termos de objetivos, indicadores e fontes de aferição consistentes e efetivos, assim como a delimitação dos agentes responsáveis pelas ações a serem implementadas, sem dúvida contribuirá para que as mudanças almejadas se concretizem. Se a previsão é de que o PNC fosse revisto em 2020, este é o momento para retomada da mobilização de atores estratégicos nesta direção, a fim de que se evite processos de descontinuidade e desarticulação institucional das políticas públicas culturais.

## Referências

BARBOSA DA SILVA, F. A. Imprecisões sobre o Plano Nacional de Cultura. (no prelo)

BARBOSA DA SILVA, F. A.; ZIVIANI, P. O incrementalismo pós-constitucional e o enigma da desconstrução: uma análise das políticas culturais. Texto para Discussão, n. 2550. Brasília: Ipea, 2020.

BARBOSA DA SILVA, F. A. As práticas no campo do raciocínio sociológico. In: BARBOSA DA SILVA, F. A. (Org.); WALCZAK, I.A.; SÁ, J.V.; GHEZZI, D.R. Patrimônios de práticas na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Ipea, 2019.

BARBOSA DA SILVA, F. A.; ZIVIANI, P. Política e Indicadores Culturais. In: MARTINS, T. C.; PINTO, M. M.; SILVA, A. M. da. (Orgs.). Indicadores culturais no Brasil e em Portugal: subsídios para a comunicação entre Estado e Sociedade. 1ed. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto/CIC.Digital, 2019, v. 1, p. 61-104.

BARBOSA DA SILVA, F. A.; ZIVIANI, P.; GHEZZI, D. R. Trajetórias Criativas. In: Ipea (Org.). Desafios da nação. Brasília: Ipea, 2018.

BRASIL. Congresso Nacional. Câmara dos Deputados. PEC no 306 de 2000. Brasília, DF, 2005.

BRASIL. Ministério da Cultura. Plano Nacional de Cultura: diretrizes gerais. 2. ed. Brasília: MinC, 2008.

BRASIL. Ministério da Cultura. Por que aprovar o Plano Nacional de Cultura: conceitos, participação e expectativas. Brasília: MinC, 2009.

BRASIL. Lei no 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/lei-do-plano/>. Acesso em: 8 abr./2020.

BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria da Diversidade Cultural. Análise e avaliação qualitativa das metas e o monitoramento do Plano Nacional de Cultura (PNC). Ministério da Cultura. Secretaria da Diversidade Cultural. Salvador: UFBA, 2018.

BRASIL. Ministério da Cidadania. Secretaria Especial da Cultura. Plano Nacional de Cultura: relatório 2018 de acompanhamento das metas. 1ª ed. Ministério da Cidadania. Secretaria Especial da Cultura. Brasília: Secult, 2019.

BRASIL. Ministério do Turismo. Secretaria Especial da Cultura. Plano Nacional de Cultura - Relatório 2019 de Acompanhamento das Metas. 1ª ed. Ministério do Turismo. Secretaria Especial da Cultura. Brasília: Secult, 2021.

CALABRE, L. Política cultural no Brasil: um histórico. In: CALABRE, L. (Org.). Políticas culturais: diálogo indispensável. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005.

LASCOUMES, P.; LE GALÉS, P. A ação pública abordada pelos seus instrumentos. Revista Pós Ciências Sociais, v. 9, n. 18, jul./dez. 2012.

LIMA, L. P. B.; ORTELLADO, P.; SOUZA, V. O que são as políticas culturais? Uma revisão crítica das modalidades de atuação do estado no campo da cultura. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL POLÍTICAS CULTURAIS, 4., 2013, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013.

LINS, C. P. C. A demanda e a produção de informações culturais brasileiras: parceria MINC e IBGE. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL EM ECONOMIA DA CULTURA, Recife, PE, Brasil: Fundação Joaquim Nabuco, jul./2007. 23 p.

PLANO NACIONAL DE CULTURA. Metas do PNC. Brasília: Ministério da Cultura, 2010.

REIS, P. F. Políticas culturais do governo Lula: análise do Sistema e do Plano Nacional de Cultura. 2008. 140 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

ZIVIANI, P. A consolidação dos indicadores culturais no Brasil: uma abordagem informacional. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil, 2008.

**Recebido em:** 20/05/2022

**Aceito em:** 01/07/2022

## Editorial Dossiê “Práticas sonoro-musicais: raças, gêneros e conexões comunicacionais”

*Cíntia Sanmartin Fernandes*

*Jeder Janotti Jr*

*Nadja Vladi*

*Tobias Queiroz*

---

A segunda década do século XXI trouxe uma série de desafios para as pesquisas do campo da comunicação e da música. Se entre o final dos anos 1990 e o início dos anos 2000 tivemos que dar conta das práticas musicais em uma nova ambientação comunicacional promovida pela internet, pelas redes sociais e pelas plataformas de *streaming* que impactam em produção, circulação e consumo de música, o momento atual nos apresenta novas questões relacionadas à performance de raça/etnia, gênero, pós-gênero e interseccionalidades. Nossos desafios como pesquisadoras e pesquisadores de música e comunicação estão na busca de reflexões que articulem práticas sonoras e musicais contemporâneas a partir de gestos, imagens e músicas materializadas e territorializadas em práticas culturais dissidentes não enquadradas nos discursos normativos e regulatórios.

No Dossiê “Práticas sonoro-musicais: raças, gêneros e conexões comunicacionais” procuramos refletir sobre fenômenos culturais de diferentes grupos de mulheres, negros/as, lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e *queers* que assumem parte do protagonismo sócio, político e cultural e que acionam performances enunciando outras formas de habitar e existir, e outras éticas e estéticas. Com as contribuições de estudos africanos, afro-diaspóricos e pelo recente potencial insurgente nas ciências humanas das epistemologias decoloniais e pós-coloniais, esse Dossiê se debruça sobre linhagens teóricas que possam questionar teorias universalizantes comumente localizadas no Norte Global. Consideramos importante repensar a amplificação nas epistemologias dos estudos de comunicação e de música no Brasil buscando a emergência desses corpos-políticos, bem como, de suas interseccionalidades, somadas às questões de gênero, classe e territorialidades. Com este propósito, o Dossiê avança nas discussões que dialogam com as performances e as transculturalidades, com as

relações entre raça e tecnologia, e sobre plataformização e a cultura da conectividade, a partir do Sul Global.

Para este debate, reunimos pesquisadores e pesquisadoras interessados nas múltiplas práticas sonoro-musicais, agrupando estudos ancorados em performance e perspectiva interseccionais que envolvem questões como gênero, pós-gênero, sexualidade, raça, classe, geração, territorialidades, corpo e corporeidade. Nosso propósito, também, foi apresentar produções de jovens pesquisadoras e pesquisadores que têm desempenhado um protagonismo nos estudos de comunicação e da música atentos e atentas aos debates que possibilitam pensar novas epistemologias e novos questionamentos para o campo.

O Dossiê “Práticas sonoro-musicais: raças, gêneros e conexões comunicacionais” apresenta investigações que vêm sendo desenvolvidas pela rede de pesquisadoras e pesquisadores a partir dos novos desafios da pesquisa em comunicação e música. É nessa perspectiva que apresentamos o trabalho *Senta a bunda: performance, gestosfera e branquitude na análise de videoclipes*, de Henrique Tenório e Thiago Soares que debate como a branquitude aciona disputas para moralizar o funk. O artigo *Rap de mensagem e conhecimento de oposição: a comunicação do 5E no Hip Hop e sua manifestação dentro do rap brasileiro*, escrito por Gabriel Gutierrez, traz um interessante exercício de pesquisa ao investigar a epistemologia ligada ao rap e suas potencialidades como produtor de conhecimento afro diaspórico.

O texto *Cantautoras negras: Uma retomada histórica da autoria musical em práticas comunitárias afro-diaspóricas e no contexto do surgimento da indústria fonográfica no Brasil*, de Helen Campos Barbosa, nos apresenta a historicidade da autoria artística de mulheres negras, em um olhar interseccional sobre o tema. “*Meu corpo é instrumento, eu vim pra te alimentar*”: *música pop afrodiaspórica em Trovão*, de Larissa Luz, assinado por Caroline Govari, Juliana Carolina Santos Silva e Thiago Pimentel, aponta a possibilidade de análise de práticas musicais sob a perspectiva dos conceitos de cruzo e da encruzilhada de Luiz Rufino (2019).

Já Marcelo Garson dá pistas acerca do debate sobre gênero e de que maneira a música incorpora ou resiste às noções sobre que é masculino e feminino no artigo *Música popular e relações de gênero: notas introdutórias*. Jeder Silveira Janotti Junior, Tobias Arruda Queiroz e Victor de Almeida Nobre Pires articulam os conceitos de gira poética e corporeidade musical para compreender entendimento de escuta conexa (JANOTTI JR, 2020), acionando elementos do corpo e da corporeidade para refletir sobre os processos de escuta no artigo *Um Corpo Resistente: a gira poética de Giovani Cidreira*.

Rafael Pinto Ferreira de Queiroz traz o texto *Epistemologias negras na Comunicação: por encruzilhadas que nos levem ritmicamente além* apresenta importantes contribuições para o campo da comunicação a partir de epistemologias negras propondo um olhar crítico e decolonial em relação a “neutralidade” acadêmica. E temos uma entrevista com a pesquisadora argentina Mercedes Liska que nos apresenta a etnografia ativista, uma metodologia que vem desenvolvendo para compreender como se dá a apropriação de determinadas práticas musicais em movimentos sociais, especificamente os ligados a as políticas de ativismo, gênero e diversidade sexual.

Esse Dossiê é parte do esforço da rede de comunicação e música que criou o GP Comunicação, Música e Entretenimento da Intercom em 2012 e, ao longo destes 10 anos, vem atuando de forma orgânica como um potente polo aglutinador e difusor de pesquisas que se localizam na interface da comunicação, música e entretenimento. Também agradecemos ao CNPq pelo apoio com o auxílio da Chamada MCTIC/CNPq Nº28/2018. Esperamos com este dossiê que os estudos aqui reunidos possam colaborar com o fortalecimento e a consolidação das reflexões do campo da comunicação e música.

## Senta a bunda: performance, gestosfera e branquitude na análise de videoclipes

*Thiago Soares<sup>1</sup>*

*Winglison Henrique do Nascimento Tenório<sup>2</sup>*

**Resumo:** O artigo propõe debater como a branquitude moraliza o funk a partir da análise do videoclipe "Bunda Lê Lê" (2020) de Adriana Calcanhotto e Dennis DJ, observando o tensionamento dos gêneros musicais funk e MPB na cultura musical brasileira. Recorre-se a uma metodologia que articula as noções de escuta conexa (JANOTTI JR., 2020) e performance (TAYLOR, 2013) aplicadas a análise de videoclipe (SOARES, 2014). Utiliza-se como protocolo investigativo, as noções de movimento, gesto e gestosfera (GODARD, 2003) para retomar a importância da bunda nas culturas latinas (TORO, 2020) e africanistas (GOTTSCHILD, 2003) e o rebolado no funk como uma ciência generificada e racializada (MACHADO, 2020). Postula-se um conjunto de acionamentos de disputas e tentativas de moralização da bunda no funk como questões ligadas ao privilégio da branquitude.

**Palavras-chave:** Performance; Branquitude; Videoclipe; Funk; Gestosfera.

---

## Sit your ass: performance, gestosphere and whiteness in video clip analysis

**Abstract:** The article proposes to discuss how whiteness moralizes Brazilian funk from the analysis of the music video "Bunda Lê Lê" (2020) by Adriana Calcanhotto and Dennis DJ, observing the tension between funk and MPB musical genres in Brazilian musical culture. A methodology is used that articulates the notions of connected listening (JANOTTI JR., 2020) and performance (TAYLOR, 2013) applied to video clip analysis (SOARES, 2014). The notions of movement, gesture and gestosphere (GODARD, 2003) are used as an

<sup>1</sup> Professor e pesquisador do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) e do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

<sup>2</sup> Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM)

investigative protocol to resume the importance of the ass in Latin (TORO, 2020) and Africanist cultures (GOTTSCCHILD, 2003) and the roll in funk as a gendered science and racialized (MACHADO, 2020). A set of disputes and attempts to moralize the ass in funk are postulated as issues related to the privilege of whiteness.

**Keywords:** performance; whiteness; music video; gestosphere; funk

---

## **Sienta tu trasero: performance, gestosfera y blancura en el análisis de videoclips**

**Resumen:** El artículo propone discutir cómo la blancura moraliza el funk a partir del análisis del video musical "Bunda Lê Lê" (2020) de Adriana Calcanhotto y Dennis DJ, observando la tensión entre los géneros musicales funk y MPB en la cultura musical brasileña. Se utiliza una metodología que articula las nociones de escucha conectada (JANOTTI JR., 2020) y performance (TAYLOR, 2013) aplicadas al análisis de videoclips (SOARES, 2014). Las nociones de movimiento, gesto y gestosfera (GODARD, 2003) se utilizan como protocolo de investigación para retomar la importancia del trasero en las culturas latinas (TORO, 2020) y africanistas (GOTTSCCHILD, 2003) y el rol del funk como ciencia generizada y racializada (MACHADO, 2020). Un conjunto de disputas e intentos de moralizar el trasero en el funk se postulan como cuestiones relacionadas con el privilegio de la blancura.

**Palabras clave:** performance; blancura; videoclip; gestosfera; funk

## Introdução

“O que é que faz na quarentena?”, questiona Adriana Calcanhotto na faixa “Bunda Lê Lê” também conhecida como o “Funk da quarentena”, lançada em maio de 2020 no álbum “SÓ”, seu décimo segundo de estúdio, em que a cantora e compositora apresenta canções compostas no período de isolamento e distanciamento social provocado pela pandemia da Covid-19. As nove faixas foram acompanhadas por um trabalho audiovisual gravado em dois planos-sequência e intitulado “SÓ - Clipão da Quarentena”<sup>3</sup> que reúne a tradução das canções em atos performáticos, simulando uma prática recorrente na indústria fonográfica de “álbum visual” (PEREIRA DE SÁ e DALLA VECCHIA, 2020). O videoclipe “Bunda Lê Lê”, oitava faixa do álbum, além de integrar o “Clipão” está recortado e publicado no canal do YouTube de Dennis DJ, artista de funk que realiza o *featuring* com Adriana Calcanhotto e é creditado como produtor da música.

Na letra composta pela artista, Adriana Calcanhotto explora palavras recorrentemente utilizadas em músicas de funk, criando jogos de “duplo sentido” com a finalidade de elaborar uma certa crítica à suposta banalização da bunda na poética do funk:

O que que faz na quarentena  
Na quarentena o que que faz  
O que que faz na quarentena  
Na quarentena o que que faz

Senta senta senta senta  
A bunda senta a bunda senta a bunda  
E estuda senta a bunda e estuda  
Senta a bunda e estuda  
Senta a bunda e lê lê  
Senta a bunda e vai à luta  
Senta a bunda e  
Vai  
Vai vai vai vai vai

Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo, Calcanhotto explica: “Eu tive essa brincadeira de fazer uma música com as letras que o funk usa, que são ‘senta’, ‘vai’ e ‘bunda’ (CALCANHOTTO apud BRÊDA, 2020). Como resposta para o que se faz na quarentena, ela propõe: “Senta a bunda e estuda/ Senta a bunda e lê/ Senta a bunda e vai à luta”. Além de uma palavra usada com frequência nas letras das músicas, a bunda é um clichê estético em videoclipes de funk e assume um papel importante na fruição do gênero musical através da dança.

Ao propor realizar jogos de palavras envolvendo a bunda, mas assumindo a tonalidade do estudo, da leitura e da luta, Adriana Calcanhotto desloca o sentido das palavras amplamente disseminadas no funk para a ambiência da Música Popular Brasileira (MPB) modulando um conjunto de valores morais consensualmente consagrados nas disputas simbólicas envolvendo a fruição e o consumo cultural do funk na sociedade brasileira.



Acrescente-se ainda outro recurso estilístico de “duplo sentido” presente no título da faixa “Bunda Lê Lê”: o termo que ficou consagrado na faixa “Festa no Apê”, do cantor Latino, no ano 2004, sugere o ato de mostrar a bunda, baixando a calça ou a roupa íntima sem expor a genitália e também, pelo seu caráter de oralidade e indicativo onomatopaico, apresenta premissa carnavalesca, assemelhando-se a gritos de Carnaval como “alalaô” e afins. Ainda sobre o título, coloca-se em evidência a ambiguidade presente no termo “Bunda Lê Lê”, que, em deslocamento para uma perspectiva oral, poderia sugerir algo como “Bunda Ler Ler”.

Este conjunto de dispositivos estilísticos, linguísticos e poéticos presentes na faixa “Bunda Lê Lê”, de Adriana Calcanhotto e, posteriormente, no videoclipe da canção apresentam um conjunto de problemas de gênero (estudos de identidades de gênero em articulação aos gêneros musicais) e questões referentes a interseccionalidades na análise da música popular em perspectiva comunicacional. É sobre estas problemáticas que este artigo vai se debruçar, ao enfatizar as variações semânticas da presença (e da ausência) da bunda na canção e no videoclipe “Bunda Lê Lê” de Adriana Calcanhotto.

A hipótese que norteia este trabalho é a de que ao deslocar o sentido da bunda do funk para a MPB, Adriana Calcanhotto estaria embranquecendo as dimensões sensíveis e estéticas do termo, convidando a um certo enquadramento racional e moral em torno da bunda e, portanto, inscrevendo essa bunda em regimes estéticos mais aderentes a valores amplamente consagrados pela branquitude na cultura musical brasileira. Ressalte-se que parte destes questionamentos emerge a partir do próprio gesto de racializar a artista em questão: Adriana Calcanhotto é uma cantora e compositora branca, natural do Rio Grande do Sul e radicada na cidade do Rio de Janeiro e amplamente reconhecida por seu trabalho musical na Música Popular Brasileira (MPB).

Observar o embate entre o funk e a MPB a partir de uma canção popular implica no reconhecimento do funk brasileiro, enquanto gênero musical, sendo este marcado pela criminalização de órgãos de defesa (CACERES e colab., 2014) e encarado como um vetor sonoro de tensionamentos sociais (TROTТА, 2014) que mobiliza questões raciais e de classe. Dessa forma, analisar como o corpo branco de Adriana Calcanhotto performatiza o funk no videoclipe de “Bunda Lê Lê” pode indicar caminhos para enxergar disputas estéticas e performáticas entre gêneros musicais, articulando questões conjunturais interseccionais de gênero e sexualidade, classe, raça e nação.

Sendo assim, este artigo se organiza da seguinte forma: propõe-se uma articulação entre as noções de performance (TAYLOR, 2013) e gestosfera (LIMA, 2018) para análise de produtos audiovisuais, entre eles os videoclipes; conjuga-se a reivindicação sobre os embates performáticos envolvendo a presença da bunda na cultura musical latinoamericana (TORO, 2020 e MOLINA-GUZMÁN, 2010) e inscreve-se a necessidade de uma virada racial e epistemológica na compreensão do gesto de dançar e rebolar como “uma ciência da mulher preta” (MACHADO, 2020). Na análise do videoclipe “Bunda Lê Lê” utiliza-se dos pressupostos metodológicos da análise midiática de videoclipes (SOARES, 2014) e das noções de escuta conexa (JANOTTI JR., 2020 e JANOTTI JR e QUEIROZ, 2020).

### A branca canta funk: escuta conexa e performance

A quarentena não foi o primeiro momento em que Adriana Calcanhotto fez seu percurso em direção ao funk. Em 2004, no seu projeto infantil Adriana Partimpim, a artista regravou a música “Fico Assim Sem Você” da dupla de funkeiros Claudinho e Buchecha. A versão, que incorpora uma sonoridade acústica, recebeu um clipe em animação. Em novembro de 2020, o número de reproduções mensais da faixa cantada por Calcanhotto no Spotify, plataforma de streaming musical, superou os números de Claudinho e Buchecha. Adriana contabilizou cerca de 26 milhões de escutas em “Fico Assim Sem Você” enquanto a gravação original da dupla possuía cerca de 15 milhões de ouvintes.<sup>20</sup>

O disco “Margem” (2019) de Calcanhotto tem como música de encerramento um funk com 150 batidas por minuto (BPM). “Meu bonde” foi interpretada, produzida e composta pela artista. A faixa incorpora elementos de percussão acústicos à sonoridade eletrônica dos *beats* dos sintetizadores. Na letra, Calcanhotto fala de seu cotidiano viajando entre países, utilizando fechaduras biométricas e tomando café na Inglaterra. O videoclipe, um registro ao vivo, disponível no YouTube intercala imagens de viagens da cantora com cenas dela cantando a música em palcos de teatros pelo Brasil. Adriana não dança no ritmo frenético dos 150 BPM, está acompanhada de músicos e não de dançarinos.

Cantar funk não fez de Calcanhotto funkeira. As incursões dela no gênero musical funcionam sobre a égide da MPB enquanto um arquigênero, caracterizado por seus mecanismos de misturas e incorporações de diferentes gêneros musicais e capacidade de reinvenção enquanto segue unindo atores e coletivos (ALMEIDA, 2016; ALMEIDA e JANOTTI JR., 2014). O rótulo está presente na categorização por hashtags (#) #MBP em seus vídeos no YouTube.

Do ponto de vista metodológico, propõe-se reconhecer a escuta conexa (JANOTTI JR., 2020; JANOTTI JR. e QUEIROZ, 2020) como um processo de audiovisualização da canção. Para Janotti Jr., a escuta conexa seria uma tessitura da intriga (narrativização) que, a partir da sonoridade musical, “acopla elementos heterogêneos, os quais vão desde o aparelho auditivo como disparador dos processos de escuta até suas modulações por objetos como fones, caixas acústicas, aplicativos e plataformas.”(JANOTTI JR, 2020, p. XX). Neste sentido, escutar uma canção implicaria no gesto de conectar este material poético a outras expressividades semânticas, sensíveis, discursivas e estéticas.

A narrativização da escuta conexa incorpora aos atos de ouvir música tanto a presença dos artefatos de escuta/audiovisualização quanto comentários nas redes sociais, likes, dislikes, sistemas de recomendação, etiquetagens, compartilhamentos e criação de playlists como ajuntamentos heterogêneos e sinestésicos que integram música, videoclipes, entrevistas, apresentações ao vivo, lives, biografias e modos de acesso aos conteúdos em *streaming* através dos aplicativos das plataformas digitais. (JANOTTI JR., 2020).

A escuta conexa da faixa “Bunda Lê Lê” conduz, portanto, a formação de um corpo que se presentifica na audição, estabelecendo uma dimensão performática no ato da escuta. Ao ouvir Adriana Calcanhotto cantando funk,

incorporam-se processos de memória e especulação que conduzem ao entendimento daquilo que Diana Taylor chama de atos de transferência. Para a autora, atos de transferência vitais transmitem o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina “comportamento reiterado” (TAYLOR, 2013, p. 27). Embora teoricamente Taylor esteja localizada no campo dos Estudos de Performance, a proposta neste artigo é deslocar parte de seus conceitos para o campo da escuta e do audiovisual como parte de um conjunto mais amplo de problemáticas que envolvem articulações entre corpo e som em dinâmicas midiáticas. A própria Taylor (2013) destaca que a performance atua como uma epistemologia, ou seja, uma “prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a ela, oferecendo um modo de conhecer” (TAYLOR, 2013, p. 27).

Uma canção seria um arquivo apto a ser interpretado como uma performance, em sua dimensão expressiva, a partir de corpos que escutam, encenam ou memorializam tais poéticas. Arquivos, segundo Taylor (2013), seriam “postos em movimento” através dos repertórios culturais, que resultariam na encenação da “memória incorporada - performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível” (TAYLOR, 2013, p. 49).

Ao pensar a escuta conexa de gêneros musicais, é preciso reconhecer a dimensão performática inscrita nos horizontes de expectativas dos gêneros. Quando comparado a MPB, o funk é recorrentemente desvalorizado a partir da oposição entre o uso de habilidades corporais centradas na bunda, no rebolado e na estesia do corpo versus um corpo supostamente civilizado, educado e contido na MPB, por exemplo. O estigma do gênero musical estaria vinculado a endereçamentos sociais racializados e classistas atribuídos à comunidade de fruidores. Reflete-se assim um problema posto sobre a cultura atrelada a um fazer através do corpo e um fazer periférico, sendo historicamente compreendido como não-branco numa sociedade marcada pela colonialidade, a hegemonia da branquitude patriarcal e o racismo estrutural.

### **A bunda no funk: gestosfera numa memória videoclíptica**

Antes de efetivamente realizar a análise do videoclipe da canção “Bunda Lê Lê”, de Adriana Calcanhotto, é preciso refletir sobre as bases imagéticas e performáticas do funk, reconhecendo o gesto de rebolar e a própria centralidade da bunda como artefatos reconhecíveis e consagrados no gênero musical. Para isso, recorre-se a um conjunto de reflexões que colocam o movimento do corpo no centro do debate para uma reflexão de ordem estética e política no campo da música e do audiovisual. O conceito de gestosfera (LIMA, 2018) auxilia nos protocolos de identificação de uma memória performática do funk em que o rebolado e a bunda emergem como premissas comparativas. Ao apresentar o termo de Hubert Godard, Dani Lima recorre aos estudos de Rudolph Laban de “cinesfera”, que seria “o espaço pessoal de movimento de cada sujeito, delimitado espacialmente pelo alcance dos membros e das outras partes do corpo” (LIMA, 2018, p. 14). A partir disso, a “gestosfera” traria à tona “o quanto a história particular de cada sujeito vai construir sua esfera de gestos possíveis e de gestos impossíveis” (LIMA, 2018, p. 14) dada a relação com os espaços de ação. Sendo o gesto inscrito na distância entre o pré-movimento,

postura corporal que produz a carga expressiva do movimento, e o movimento, fenômeno descritivo de deslocamentos de segmentos do corpo no espaço.

Para Godard, a produção de sentido na dança é organizada pelo gesto.

Portanto, olhar para a dança a partir da noção de gesto proposta por Godard, em oposição à noção de movimento, é dar ênfase à corporeidade como uma singularidade sensível em processo contínuo de construção, em diálogo de mão dupla com seu meio, continuamente sendo afetado e respondendo, e nesse processo sendo fabricada pelo contexto e, ao mesmo tempo, fabricando o contexto com suas respostas, seus gestos. (LIMA, 2018, p. 14).

Por conta disso, diferentes tipos de danças possuirão seus próprios universos de gestos e mitologias de corpo. A corporeidade possui “um léxico implícito, e por vezes também explícito, de gestos permitidos e de gestos proibidos”. (LIMA, 2018, p. 15). Esses gestos também processam e articulam questões estéticas e éticas, fazendo com que todos eles possuam importância. Gestosferas na dança então se tornam lugares centrais para analisar performances que circunscrevem questões interseccionais de gênero, raça, classe e nação.

Como tentativa de elencar a pluralidade da gestosfera envolvendo a bunda no funk, recorta-se um conjunto de vídeos que permitem apresentar um horizonte comparativo performático entre gêneros musicais. Em “Rainha da Favela”, a cantora Ludmilla se auto consagra: “entre becos e vielas, rainha da favela” e em seguida pede repetidamente para que foquem em seu bumbum. O bumbum é destacado coreograficamente nos enquadramentos da câmera. O alto desempenho das nádegas na dança configura parte do valor que estabelece a cantora enquanto rainha da favela. Cabe propor que a valoração dessa realeza negra e periférica se constrói em oposição a propostas de verticalidade e apagamento das nádegas.

Em “Combatchy”, parceria de Anitta com Lexa, Luísa Sonza e MC Rebecca, as artistas promovem um combate de bumbuns. Em diferentes rounds, a bunda dá surras até chegar ao nocaute. O clipe apresenta uma disputa de dança em um posto de gasolina. É interessante observar como a bunda é um clichê estético e a câmera prioriza enquadrá-la ao invés de outras partes do corpo das artistas. Em “Bumbum Granada”, os MCs Zaac e Jerry cantam sobre vários homens bombas, mas os bumbuns que explodem são das mulheres (“Os mano tá tipo bomba/ E as mina bumbum granada”). São elas que, durante a festa encenada no clipe, dançam em frente ao paredão sonoro com o corpo curvado e a bunda posta em evidência em close-ups que por vezes ocultam seus rostos.

No clipe “Rabiola”, de Kevinho, não é a bunda do artista que é enquadrada (ao contrário dos vídeos em que as cantoras são mulheres). As “rabas” que interpelam o espectador são de dançarinas filmadas em *contra-plongée*, ocultando em alguns momentos os seus rostos. Mexer a “rabiola rebolando gostoso até o chão” aparece então como uma sequência de gestos generificados e atribuídos às mulheres. Isso se mostra também na posição de Kevinho no clipe enquanto sujeito branco, hétero e masculino que observa e é afetado pelas “rabas” e as convoca a rebolar. Os dois vídeos de artistas homens evidenciam que tanto as mulheres quanto os homens possuem espaços

semelhantes de atuação de movimentos, mas estão limitados pelas gestosferas possíveis imbricadas em mitologias de corpo generificadas.

Quando se trata de funkeiras negras, a bunda circunscreve tanto um lugar de potência e liberdade quanto de hiperssexualização. No Brasil, isso se dá, por exemplo, com acionamentos do estereótipo racista da mulata dada ao sexo, que teria um desempenho sexual melhor do que mulheres brancas. É importante enxergar as nuances entre o controle que essas mulheres estabelecem sobre os próprios corpos, como fazem coisas com a bunda e tem seus lugares enquanto sujeitas completas também questionados a partir desta mesma parte do corpo.

### Estética e política da bunda

Debater a gestosfera que envolve a bunda implica em reconhecer a política que envolve os corpos que dançam. Neste sentido, cabe discutir o quanto a bunda coloca o centro do debate na relação entre corpo e moral nas culturas populares e midiáticas. Ana Teresa Toro (2020) chama atenção para o rebolado como dotado de um lugar importante nas suas memórias da bunda<sup>4</sup>. Ao resgatar a história de uma importante dançarina popular porto-riquenha, Toro relata: “desde menina eu a via na televisão e a imitava batendo as nádegas infantis” (TORO, 2020). É importante destacar que, na reflexão de Toro, ao mesmo tempo que a “memória da bunda” contribui para a exportação de um ideal hiperssexualizado da mulher latina, também conformou um lugar da “mulher que se apropria de seu corpo e faz com ele o que bem entende” (TORO, 2020).

Na análise que faz da apresentação no show do intervalo de Shakira e Jennifer Lopez do *Superbowl 2020*<sup>5</sup>, Toro destaca que a centralidade da bunda das artistas no espetáculo provocou incômodo em parte dos espectadores estadunidenses porque

essas pessoas não entendem uma máxima do Caribe: aqui o corpo faz cultura. O corpo pensa, articula e gesticula ideias, manifesta a história de forma contundente. Não é um mero consumidor ou um produto, é conceito e é ideia. [...] Essas nádegas falam da música afro-caribenha –Shakira dançou champeta e JLo perreou com J. Balvin–; incomodam porque remexendo os quadris líquidos nos fazem lembrar a mistura que somos, a herança árabe e a história imperial, escravista e dolorosa por trás disso. (TORO, 2020).

O que Toro reconhece nas bundas localizadas no epicentro da cultura pop é a retomada de questões presentes no transporte de danças durante a colonização das Américas e afrodiáspora forçada, onde se busca um controle do lugar do corpo das mulheres. Este trânsito no processo de colonização dos corpos apresenta enquadramentos morais.

Brenda Dixon Gottschild (2003) considera que “a fixação masculina positiva ou negativa no traseiro feminino parece ser um dado (pelo menos nas culturas europeístas e africanistas), independentemente da época ou etnia”

<sup>4</sup> Brenda Dixon Gottschild (2003) utiliza a expressão “butt memories”, em tradução livre “memórias da bunda”, para retomar suas lembranças pessoais em relação às conformações sociais e culturais atribuídas à sua experiência enquanto mulher negra a partir dessa parte do corpo. Retomo a expressão de Gottschild (2003) para enquadrar parte do relato realizado por Ana Teresa Toro (2020).

<sup>5</sup> Final do campeonato de futebol americano nos Estados Unidos com uma das maiores audiências televisivas mundiais.

(GOTTSCHILD, 2003, p. 148, tradução nossa). Entretanto, “as bundas grandes colocaram o desafio para as menores à medida que, cada vez mais, a cultura negra se torna a moeda da prática branca dominante” (ibidem).

Sendo assim, o traseiro considerado feminino, segundo a historiadora cultural, artista e coreógrafa negra, “faz parte de um discurso generificado, carregado de uma energia sexual envolvendo a nádega feminina em geral e o traseiro preto em particular, não só na dança, mas também no cotidiano” (GOTTSCHILD, 2003, p. 148, tradução nossa).

Entendendo o cristianismo como elemento que constitui e segue moldando a branquitude ocidental (DYER, 1997), é relevante perceber que se estabelece um lugar de medo e contenção do poder das nádegas, principalmente das que dançam, porque colocam em primeiro plano a capacidade que o corpo tem para o pecado (GOTTSCHILD, 2003, p. 147). Dessa forma, Gottschild (2003) destaca que, na “dialética selvagem-versus-civilizada, as nádegas simbolizam a dicotomia histórica entre os princípios estéticos africanistas e europeístas” (GOTTSCHILD, 2003, p. 147, tradução nossa).

As culturas africanistas valorizariam uma autonomia democrática das partes do corpo, enquanto as europeístas construíram valor na unidade e linha reta, trabalhando em direção a um ideal de objetividade, considera Gottschild (2003). Isso se presentificaria na dança através de uma observação inicialmente presente no pré-movimento, uma diferenciação postural: danças europeístas valorizam o corpo ereto, enquanto as africanistas favorecem

posturas flexíveis com as pernas dobradas, com as partes componentes do torso articuladas de forma independente para a frente, para trás, para os lados ou em círculos, bem como em ritmos diferentes. (GOTTSCHILD, 2003, p. 147-148, tradução nossa).

O processo de alinhamento espinhal e a conseqüente verticalização estabelecida pelas danças europeístas, segundo Gottschild (2003), acaba por promover o apagamento de três protuberâncias do corpo: as nádegas, a barriga e os seios. A pesquisadora aponta que danças com raízes em culturas da afrodiáspora na América do Sul e no Caribe precisaram ser controladas e verticalizadas para que pudessem se tornar aceitas no consumo branco. São exemplos: Tango, Rumba, Mambo e Salsa. Ausentar a bunda aparece então como um projeto de colonialidade de saberes incorporados.

Deslocando o olhar para o funk brasileiro, Taísa Machado (2020) considera o rebolado “uma ciência da mulher preta” na medida em que mulheres negras periféricas, como ela, não acreditariam na importância do que fazem com a bunda porque é um conhecimento que não está escrito.

É uma outra ciência. É disso que eu falo. O meu trabalho, para quem não sabe, fala que esses são saberes legítimos de mulheres pretas. E que eles podem estar em muitos lugares, no baile funk, no ritual, no *twerk* da Beyoncé, mas são saberes. E eles têm amplitude: batem na saúde, na espiritualidade, em como você é na sociedade, na cidadania, na coisa social, no ecossistema social. (MACHADO, 2020, p. 33).

O rebolado não seria então uma vanguarda ou privilégio do tempo presente, mas uma herança ancestral estabelecida na Antiguidade com

diferentes propósitos, sendo os mais frequentes “preparar a mulher para parir e para transar” (MACHADO, 2020, p. 35). A autora pontua que as mulheres rebolam por diferentes motivos: porque gostam, possuem autonomia sobre seus corpos ou porque “a xereca fica molhada” (MACHADO, 2020, p.35), a vagina se lubrifica. “Eu digo que rebolar é bom porque quando eu rebolo eu transo melhor e transar é gostoso e é de graça” (MACHADO, 2020, p. 36).

Através das oficinas de Afrofunk,<sup>6</sup> ela percebe que mulheres negras buscam aprender a rebolar como forma de perder o trauma da hiperssexualização racista sobre seus corpos. Já as mulheres brancas, usualmente de classe média, buscam perder o pudor (MACHADO, 2020, p. 64). Em ambas situações, ela destaca que há uma procura por se sentir empoderada através da dança. Os diferentes movimentos dos rebolados também são geográficos, segundo a autora. Dessa forma, alternam tanto em relação a diferentes países quanto apresentam distinções dentro da mesma nação, ao mesmo tempo em que apontam para reminiscências corporais históricas.

Aqui no Rio de Janeiro a gente dança curvado, de quatro (...). E esse é um movimento muito comum numa dança chamada batuque, de Cabo Verde. É uma dança que também existe em outros lugares, onde as mulheres dançavam com os filhos amarrados ao corpo - por aqui a gente chama de sling (...). Com os filhos amarrados nas costas, as mulheres precisam dançar nessa posição, fazendo uma dança de mexer com a bunda sem sacudir muito a criança. (MACHADO, 2020, p. 40).

Essa geopolítica da bunda carioca pode ser observada no medley de Anitta no Prêmio Multishow de 2016 transmitido no canal Multishow e publicado no YouTube com o título “Grandes Sucessos | Anitta | Prêmio Multishow 2016”. No palco da premiação, a artista realiza pela primeira vez uma apresentação com cerca de oito minutos de sucessos da sua carreira. A bunda aparece como um elemento central das coreografias realizadas para as diferentes músicas. Entretanto, destaca-se o encerramento com a faixa “Movimento da Sanfoninha”. A música está presente no seu álbum “Meu Lugar” (2014) e Anitta não canta. O funk possui uma batida acelerada com o som de sanfona compondo a melodia, que parece ser tocada, na verdade, em um teclado eletrônico. A voz presente na música é infantil e repete frases como “eu quero ver você dançar”, “faz o quadradinho pra mim” e a palavra “desce”.

O bordão “Vocês pensaram que eu não ia rebolar minha bunda hoje?” se tornou uma marca de Anitta e um gancho para que em sequência “O Movimento da Sanfoninha” comece a tocar. A partir daí o que toma o espaço de atenção da câmera é a bunda da artista. As dançarinas e dançarinos se posicionam em semicírculo para animar a artista e incentivar que ela se movimente. Anitta de costas para a plateia vestindo um *cropped* e *hot pants* realiza o quadradinho, faz a bunda quicar algumas vezes, volta a realizar o quadradinho e em seguida vira-se para a plateia encerrando a apresentação. É interessante perceber como

<sup>6</sup> Taísa Machado (2020) define o Afrofunk como “uma fábrica de ações e conteúdos para o movimento funk com foco em equidade racial e de gênero” (p.29). O projeto funciona através de oficinas de dança com público principal de mulheres cisgêneras e comunidade *queer*. Entre os conteúdos apresentados aos participantes, estão diferentes formas de rebolar, algumas delas partem da experiência da artista em bailes cariocas de funk. Taísa Machado também transmite oralmente narrativas e filosofias africanistas relacionadas aos movimentos executados.

em uma premiação onde há a priorização da execução da música ao vivo o próprio canto da artista é colocado de lado em um determinado momento para que a sua bunda seja o foco de atenção e valoração de seu trabalho enquanto *show woman*.

Ao mesmo tempo em que existem espaços midiáticos de celebração da bunda, ela assume lugares de desvalorização nas disputas entre gêneros musicais ou de legitimação do sucesso de artistas. Anitta é um exemplo de artista que responde recorrentemente a críticas de que seus êxitos estariam restritos ao uso sexualizado da bunda (GUIMARÃES, 2019), chegando até a ser acusada como motivo no aumento no número de estupros de mulheres (WERNECK, 2020).

### **A ausência da bunda e do rebolado em “Bunda Lê Lê”**

Para materializar essa discussão, analisa-se o videoclipe da faixa “Bunda Lê Lê” de Adriana Calcanhotto em parceria com Dennis DJ. Para isso, utiliza-se as proposições metodológicas de Thiago Soares (2014) para análise de vídeos articuladas aos conceitos de performance e escuta conexa. Dessa forma, outros materiais externos ao clipe, assim como a própria ambientação digital do YouTube onde ele está publicado, serão considerados para a análise.

Apesar da MPB ter a mistura de gêneros musicais como característica, a performance de Adriana Calcanhotto no videoclipe de “Bunda Lê Lê” (2020) revela tensionamentos presentificados no corpo que dança da artista e nas construções estéticas do videoclipe assim como seus enquadramentos midiáticos e da ambiência digital em que está publicado. Parte-se então para olhar os três elementos indicados por Soares (2014) para análise de vídeos: os cenários inscritos, as gestualidades e oralidade.

Todo o “Só - Clipão da Quarentena” foi gravado no quarto de Adriana Calcanhotto em dois planos sequências. A presença de Adriana como único elemento humano mostrado no quarto contribui para a construção da ideia de isolamento social que marca o período de produção do álbum e do produto audiovisual. Ao mesmo tempo, o cômodo incorpora elementos não usuais como projeções, luzes, caleidoscópios e confetes. É um quarto-palco.

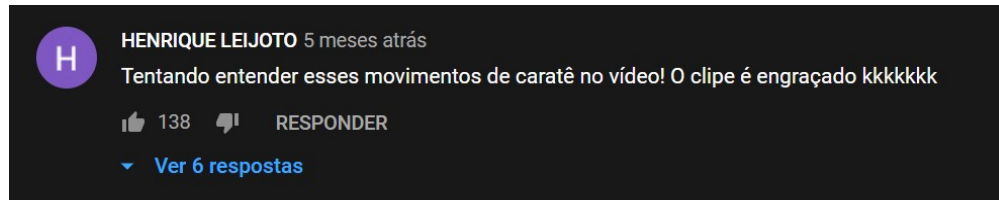
Adriana inicia o videoclipe de “Bunda Lê Lê” levantando da cômoda onde estava sentada no final da faixa anterior, “Lembrando da Estrada”. Como marca de todo o “Clipão”, o olhar fixo de Adriana para a câmera interpela o espectador. Ao passo que ela levanta, é possível observar uma bandeira do Brasil com o círculo azul recortado onde são projetados vídeos e textos. A letra da música passa então a ser exibida na bandeira e termos como “bunda”, “senta”, “estuda” e “lê” são transformados em palavras de ordem sobre o símbolo nacional.

A câmera segue enquadrando o rosto de Adriana com a bandeira e as projeções ao fundo. A cantora é filmada em *plongée* que prioriza o enquadramento do seu corpo do ombro para cima ou da cintura para cima. O pré-movimento da artista busca constantemente a verticalidade e os gestos que marcam sua coreografia priorizam a parte superior do corpo.

A artista dança funk promovendo mudanças posturais bem marcadas e que quebram o fluxo de movimento. Até quando inclina o tronco para os lados, para frente ou para trás, Calcanhotto evita curvar a espinha. Seus braços assumem o lugar de maior movimentação corporal. Os gestos se iniciam nas escápulas, nos

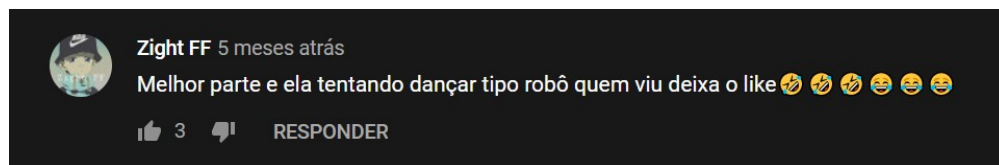


cotovelos e punhos, lembrando gesticulações realizadas por praticantes de artes marciais. Como percebe um usuário do YouTube que comenta no recorte do clipe de “Bunda Lê Lê” (2020) publicado no canal de Dennis DJ, artista do funk carioca e parceiro de Adriana na música: “Tentando entender esses movimentos de caratê no vídeo! O clipe é engraçado kkkkkkk”.



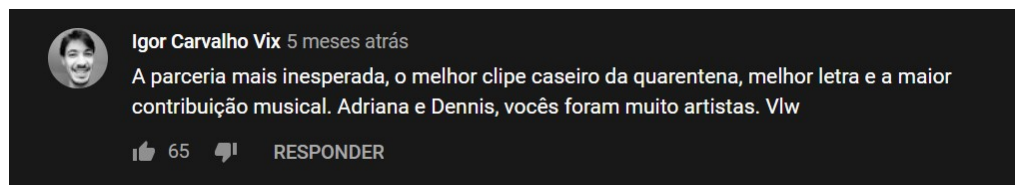
**Figura 1.** Captura de tela realizada pelos autores. Comentário de usuário do YouTube sobre o videoclipe “Bunda Lê Lê”, coletado em 30 de março de 2021.  
Fonte: <https://youtu.be/xX7I3NqbqHM>

Outro usuário estranha os gestos de Adriana e expressa que o que ela faz é tentar dançar como um robô: “Melhor parte e (sic) ela tentando dançar tipo robô quem viu deixa o like”.



**Figura 2.** Captura de tela realizada pelos autores. Comentário de usuário do YouTube sobre o videoclipe “Bunda Lê Lê”, coletado em 30 de março de 2021.  
Fonte: <https://youtu.be/xX7I3NqbqHM>

A seção de comentários no canal de Dennis DJ também mostra algumas reações provocadas nos espectadores. Alguns se surpreendem positivamente com a parceria do artista de funk com uma cantora de MPB: “A parceria mais inesperada, o melhor clipe caseiro da quarentena, melhor letra e a maior contribuição musical. Adriana e Dennis, vocês foram muito artistas. Vlw (valeu)”. Outros expressam o quanto consideram incomum o que viram: “Isso é real ou apenas um delírio? A essa altura já não sei dizer...”.



**Figura 3.** Captura de tela realizada pelos autores. Comentário de usuário do YouTube sobre o videoclipe “Bunda Lê K”, coletado em 30 de março de 2021.  
Fonte: <https://youtu.be/xX7I3NqbqHM>

O estranhamento observado pelos usuários se dá a partir de uma suposta improbabilidade de junção do rótulo MPB ao funk. Algo que pode ser percebido também em termos numéricos expressivos no canal do YouTube de Dennis DJ. O

produtor carioca é um importante ator na rede de música pop periférica (PEREIRA DE SA, 2019) apresentando mais de um bilhão de visualizações em seu canal do YouTube<sup>7</sup>, mais de 6 milhões de ouvintes mensais no Spotify<sup>8</sup> e agrega mais de 5 milhões de fãs nas redes sociais<sup>9</sup>.

O clipe de “Bunda Lê Lê”, em março de 2021, com nove meses de publicação no canal do artista, possuía cerca de 118 mil visualizações<sup>10</sup>, um número baixo se comparado com outras parcerias de Dennis DJ que figuravam na casa dos milhões, como “Te prometo” com MC Don Juan (155 milhões de visualizações), com um ano de lançamento em março de 2021, e “Deixa de Onda” com Ludmilla e Xamã (27 milhões de visualizações) com dois meses de publicação<sup>11</sup>. A proporção de *likes* e *dislikes* também apresenta uma disparidade, *dislikes* representam 13% do total de *likes* do vídeo de Adriana Calcanhotto com o produtor, já nas parcerias com MC Don Juan e com Ludmilla e Xamã, os *dislikes* representam 2,25% e 3% do total de *likes*, respectivamente<sup>12</sup>.

Há de se considerar que os exemplos comparativos aqui apresentados são de artistas que também compõem a rede de música pop periférica, são mais jovens que Adriana Calcanhotto e cumprem o circuito midiático de divulgação *mainstream*. Entretanto, a partir dos dados é possível inferir uma maior aceitação do público do canal de Dennis DJ a artistas de gêneros musicais da rede de música pop periférica, como o funk, o rap e o trap; e não-brancos, negros e indígenas.

Além disso, a dança de Adriana foge de uma gestosfera que faz parte de uma mitologia do corpo feminino que dança o funk em videoclipes. O produto audiovisual também diverge da linguagem do clipe de funk que trata da bunda. Ao invés de close-ups na raba em contra-*plongée*, somos apresentados às partes superiores do corpo de Adriana em um *plongée* com destaque para o seu olhar.

Constitui-se então uma relação tensiva entre oralidade e imagem no videoclipe. Adriana canta sobre sentar a bunda, mas ausenta a bunda imagetivamente. As bundas que aparecem são bundas outras, bundas periféricas que dançam o funk e são projetadas sobre a bandeira do Brasil.

Cabe ressaltar que o que a artista propõe fazer com a bunda na letra da música é justamente uma contenção de movimento através do gesto de sentar para estudar. Adriana desloca o sentido de “Bunda Lê Lê” para uma bunda que vai ter o seu lugar de protagonismo de movimento contido para que o usuário possa ler. Há aí uma tentativa de moralizar essa bunda desviante para privilegiar o desenvolvimento das habilidades mentais, do conhecimento objetivo das partes superiores do corpo. “Senta a bunda e estuda/ Senta a bunda e lê/ Senta a bunda e vai à luta/ Senta a bunda e vai”.

Adriana é uma mulher branca com uma carreira estabelecida em um arqui-gênero musical valorizado por camadas sociais privilegiadas e entendido como não-periferizado. Interpelar a bunda do espectador em isolamento social

<sup>7</sup> Dado coletado pelos autores em 30 de março de 2021 no canal do YouTube de Dennis DJ.

<sup>8</sup> Dado coletado pelos autores em 30 de março de 2021 no perfil de Dennis DJ na plataforma Spotify.

<sup>9</sup> Dado apresentado em texto descritivo do artista na seção sobre do seu canal do YouTube.

<sup>10</sup> Dados coletados pelo autores em 30 de março de 2021 no canal do YouTube de Dennis DJ.

<sup>11</sup> Dados coletados pelos autores em 30 de março de 2021 no canal do YouTube de Dennis DJ.

<sup>12</sup> Coleta de dados realizada no canal do YouTube de Dennis DJ em 31 de março de 2021.

indicando que ele estude é possível através do lugar de poder em que ela está localizada através de sua branquitude, do gênero musical em que se encontra e, até mesmo, como professora da Universidade de Coimbra, cidade em que canta suas saudades em “Corre o Munda”, clipe que inicia após o fim de “Bunda Lê Lê”.

### Considerações finais

Na proposta deste artigo, a bunda se mostra uma porta de entrada potente para voltar o olhar em torno de questões conjunturais que permeiam os corpos funkeiros ou que se ligam ao funk em determinados momentos. Colocar em evidência ou ausentar imagetivamente essa parte do corpo em videoclipes de funk se liga à fruição do gênero musical pela dança e revela dinâmicas atreladas às reminiscências históricas do rebolado na América Latina e na afrodiáspora. A partir da bunda, também é possível observar acionamentos de disputas dentro do próprio gênero musical, entre gêneros e arquigêneros.

A performance de Adriana Calcanhotto e a ausência do rebolado e de uma gestosfera da bunda no videoclipe de “Bunda Lê Lê” ressaltam aspectos de sua branquitude e seu lugar de privilégio, que a torna passível de se posicionar enquanto figura capaz de moralizar outras bundas. A dinâmica de moralização perpassa escolhas de pré-movimento, outras mitologias do corpo e gestosferas possíveis às quais Calcanhotto está atrelada. Em meio a isso, é preciso poder conjuntural e estrutural para tentar moralizar outras gestosferas, ausentando ou substituindo gestos que localizam questões periféricas, negras e tidas como femininas.

### Referências

ALMEIDA, Lais Barros Falcão De. *A MPB em mudança: cartografando a controvérsia da nova MPB Recife*. 2016. 143 f. Universidade Federal de Pernambuco, 2016.

ALMEIDA, Lais Barros Falcão De e JANOTTI JR., Jeder. *Movimento de Renovação da MPB ou um Novo Gênero Musical?* Discussões sobre a Nova MPB. Associação Latino Americana de Investigadores em Comunicação, 2014. Disponível em: <https://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/09/GT11-d-e-Almeida-Junior.pdf>. Acessado em 09 de mar. de 2022.

BRÊDA, Lucas. Adriana Calcanhotto canta ‘funk da quarentena’ em disco feito em isolamento. *Folha de São Paulo*. 28 de mai. de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/05/adriana-calcanhotto-canta-funk-da-quarentena-em-disco-feito-em-isolamento.shtml>. Acessado em 19 de ago. de 2020.

CACERES, Guillermo e FERRARI, Lucas e PALOMBINI, Carlos. A Era Lula/Tamborzão política e sonoridade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 58, p. 157, 30 Maio 2014. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/82394>. Acessado em 09 de mar. de 2022.

DYER, Richard. *White*. New York: Routledge, 1997.

GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. SOTER, S.; PEREIRA, R. (Org.). *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidadeEditora, 2003.

GOTTSCILD, Brenda Dixon. *The Black Dancing Body: A geography from coon to cool*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

GUIMARÃES, Felipe. Anitta publica texto no instagram rebatendo críticas negativas sobre sua vida. *Gazeta Wen*. 02 de jun. de 2019. Disponível em: [https://gazetaweb.globo.com/portal/noticia/2019/06/anitta-publica-texto-no-instagram-rebatendo-criticas-negativas-sobre-sua-vida\\_78116.php](https://gazetaweb.globo.com/portal/noticia/2019/06/anitta-publica-texto-no-instagram-rebatendo-criticas-negativas-sobre-sua-vida_78116.php). Acessado em 28 de nov. 2020.

JANOTTI JR., Jeder. Reconfigurações do pop e o lugar da escuta conexa em ecossistema de mídias de conectividade. SÁ, S. P. DE; AMARAL, A.; JANOTTI JR., J. (Org.). *Territórios afetivos da imagem e do som*. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020. p. 23-40.

JANOTTI JR., Jeder e QUEIROZ, Tobias Arruda. *Deixa a Gira Girar: as lives de Teresa Cristina em tempos de escuta conexa*. 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação., nº Anais Temporários. Salvador, BA: [s.n.], 2020. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/sis/eventos/2020/resumos/R15-1990-1.pdf>. Acessado em 09 de mar. de 2022.

LIMA, Dani. *Gesto, Corporeidade, Ética e Política: Pensando Conexões e Diálogos*. Simpósio Internacional Repensando Mitos Contemporâneos, p. 12-17, 2018. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/simpac/article/view/1185/1283>.

MACHADO, Taísa. *Taísa Machado, o Afrofunk e a Ciência do Rebolado*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

MOLINA-GUZMÁN, Isabel. *Dangerous Curves*. New York: NYU Press, 2010.

PEREIRA DE SÁ, Simone e DALLA VECCHIA, Leonam. O álbum visual Kisses e a construção da star persona de Anitta. SÁ, S. P. DE; AMARAL, A.; JANOTTI JR., J. (Org.). *Territórios afetivos da imagem e do som*. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020. p. 65-90.

SOARES, Thiago. Construindo imagens de som & fúria: considerações sobre o conceito de performance na análise de videoclipes. *Contemporânea: Comunicação e Cultura*, v. 12, n. 02, p. 323-339, 2014. Disponível em:

<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/10721>. Acessado em 09 de mar. de 2022.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TORO, Ana Teresa. Por que as bundas de JLo e Shakira incomodam?. *El País*. 16 de fev. de 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/eps/2020-02-17/por-que-as-bundas-de-jlo-e-shakira-incomodam.html>. Acessado em 19 de ago. de 2020.

TROTTA, Felipe Da Costa. A música que incomoda: o Funk e o Rolezinho. In: ANAIS DO 23º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2014, Belém. *Anais eletrônicos...* Campinas, Galoá, 2014. Disponível em: <https://proceedings.science/compos-2014/papers/a-musica-que-incomoda--o-funk-e-o-rolezinho>. Acessado em 09 de mar. de 2022.

WERNECK, Natash. Anitta responde comentários ofensivos e é acusada de 'incentivar estupro'. *Portal Uai E+*. 05 de nov. de 2020. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2020/11/05/noticia-e-mais,264541/anitta-responde-comentarios-ofensivos-e-e-acusada-incentivar-estupro.shtml>. Acessado em 28 de nov. de 2020.

**Recebido em:** 09/03/2022

**Aceito em:** 15/07/2022

## **Rap de mensagem e conhecimento de oposição: a comunicação do 5E no hip-hop e sua manifestação dentro do rap brasileiro**

*Gabriel Gutierrez*

**Resumo:** A proposta deste artigo é investigar a epistemologia ligada ao rap. Para isso, mobilizamos o conceito de “quinto elemento” (5E) da cultura hip-hop, um conceito nativo reconhecido pelos atores da cena, cuja genealogia pode nos ajudar a pesquisar as potencialidades e limites desse “saber musical”. O objetivo do trabalho é localizar dentro dessa música afrodiáspórica, forjada por corpos periféricos no Brasil e nos EUA, uma dinâmica própria para a produção de conhecimento válido. Dinâmica essa que se dá no encontro de práticas culturais dissidentes com signos da cultura pop.

**Palavras-chave:** hip-hop; rap de mensagem; conhecimento; comunicação; quinto elemento

---

## **Message rap and opposition knowledge: the communication of 5E in hip-hop and its manifestation within Brazilian rap**

**Abstract:** The proposal of this article is to investigate the epistemology linked to rap. For this, we mobilize the concept of “fifth element” (5E) of hip-hop culture, a native concept recognized by the actors of the scene, whose genealogy can help us research the potentialities and limits of this “musical knowledge”. The objective of this work is to locate within this Afro-diasporic music forged by peripheral bodies in Brazil and the US a dynamic of its own for the production of valid knowledge. A dynamic that takes place in the encounter of dissident cultural practices with signs of pop culture.

**Keywords:** hip-hop; message rap; knowledge; communication; fifth element

## **Rap de mensaje y conocimiento de oposición: la comunicación del 5E en el hip hop y su manifestación dentro del rap brasileño**

**Resumen:** La propuesta de este artículo es investigar la epistemología vinculada al rap. Para ello, movilizamos el concepto de "quinto elemento" (5E) de la cultura Hip Hop, un concepto nativo reconocido por los actores de la escena, cuya genealogía puede ayudarnos a investigar las potencialidades y los límites de este "conocimiento musical". El objetivo del trabajo es ubicar dentro de esta música afrodiaspórica forjada por organismos periféricos en Brasil y Estados Unidos una dinámica propia para la producción de conocimiento válido. Esta dinámica se da en el encuentro de las prácticas culturales disidentes con los signos de la cultura pop.

**Palabras clave:** hip hop; rap con mensaje; conocimiento; comunicación; quinto elemento

## Introdução

Ao longo de sua história de aproximadamente 50 anos, o rap afro-estadunidense ensejou a tessitura de uma série de fenômenos econômicos, culturais e estéticos. Do entrecchoque destes fenômenos, esse rap formulou uma espécie de epistemologia própria, propondo uma relação específica com o conhecimento. Nos anos 1980 e 1990, esta epistemologia afirmou a capacidade do rap de expandir a consciência daqueles que o praticam e escutam, como se a prática comunicacional ligada a este conjunto específico de sonoridades pudesse engendrar um saber sobre si e sobre o contexto das ruas em que ele é produzido e consumido, proporcionando, assim, um “aprendizado” através da música.

Apesar de remeter a elementos que se encontram no nascimento do gênero em meados dos anos 1970, essa proposta de aproximação entre o rap e o exercício de um “saber” se dá num momento específico da história desta música e guarda relação direta com algumas vertentes locais do rap estadunidense: o rap afrocentrado de Nova Iorque (NI) e os primeiros momentos do gangsta rap de Los Angeles ao final dos anos 1980. Dentro destas duas vertentes, podemos destacar os grupos *Public Enemy* e *NWA* como exemplos bem-acabados de artistas que sintetizam, cada um à sua maneira, o que discutimos aqui: uma pedagogia<sup>1</sup> que opera através da música no âmbito da cultura de rua.

Essa complexa dinâmica de comunicação musical em torno do rap foi exportada para o Brasil em meados dos anos 1980. Nos primeiros anos da segunda<sup>2</sup> mediação brasileira do gênero, nascida a partir da recepção deste rap estadunidense específico, a associação entre música e conhecimento também esteve presente. Por isso, durante os anos 1990, este rap, caracterizado como rap “consciente” ou “rap de mensagem” foi descrito como uma música capaz de fornecer autoestima, engajar jovens em pertencimentos comunitário e, de alguma forma educá-los<sup>3</sup>. Durante esse período, o rap consolidou uma imagem pública como o gênero musical cuja força discursiva opera como um vetor de subjetivação (TAKEUTI, 2010, pg.24), capaz de transformar, assim, as trajetórias de jovens das classes populares moradores de periferia através da arte.

A proposta deste artigo é investigar esta faceta específica da comunicação do rap: suas possibilidades epistemológicas. Para isso, mobilizamos o conceito de “quinto elemento” (5E) da cultura hip-hop, um conceito nativo reconhecido pelos atores da cena, cuja genealogia pode nos ajudar a pesquisar as potencialidades e limites deste “saber musical”. Trata-se, portanto, de tentar

<sup>1</sup>Os ecos desta proposta podem ser encontrados nas falas de diversos artistas da cena de rap dos Estados Unidos da América (EUA) da época, que relatam como o rap os ajudou a “superar limites” subjetivos e promover uma espécie de expansão existencial como a mais poderosa voz política dentro da cultura popular afro-americana entre os anos 1980 e 1990 (BOYD, 2004). Este tipo de percepção acerca do gênero foi tão difundido que forneceu ao rap um status privilegiado como tema de pesquisa dentro dos *African Studies* nos EUA, a partir do qual nasceram os chamados “Estudos de hip-hop” (*Hip-hop Studies*).

<sup>2</sup> A primeira mediação do rap estadunidense no Brasil deu origem ao que se convencionou chamar de Funk Carioca a partir do *Miami bass*, que é o rap feito na Flórida.

<sup>3</sup> Um exemplo: em depoimento ao programa “Fino da Zica”, o rapper Inglês afirma que se “Sobrevivendo do Inferno”, disco “clássico” dos Racionais, não tivesse chegado às suas mãos, ele, que foi “criado sem pai”, não “saberia sair na rua”. Segundo o rapper, aquele álbum “educou muita gente” e o Brasil seria provavelmente um país muito mais violento hoje se não fosse o rap dos anos 1990.



localizar dentro dessa música afrodiaspórica, forjada por corpos periféricos no Brasil e nos EUA, uma dinâmica própria para a produção de conhecimento válido. Dinâmica essa que se dá no encontro de práticas culturais dissidentes com signos da cultura pop.

Nossa hipótese argumenta que o conceito de 5E sintetiza as formulações, disputas e limites deste conhecimento ligado ao rap. No primeiro tópico do artigo, propomos uma definição do rap enquanto cultura popular afrodiaspórica. Em seguida, desenhemos uma análise da aproximação do rap com a ideia de conhecimento em diversas fases da história do gênero nos EUA. Por conseguinte, exploramos as formulações acerca do 5E na mediação brasileira do rap, terminando, assim, com a proposta de uma conceituação para o 5E no contexto do rap nacional.

### **O rap e as possibilidades da cultura popular afrodiaspórica**

O rap é o braço musical da cultura hip-hop. Uma cultura de rua que se consolidou como movimento em meados dos anos 1970 no gueto de Nova Iorque englobando a dança *break*, o grafite como arte visual e a música rap. A emergência do hip-hop como fenômeno cultural está relacionada a um contexto mais amplo de transformações nas possibilidades da cultura oriunda das periferias do planeta, em que “o pós-moderno global registra mudanças estilísticas na dominante cultural” (HALL, 2003, p.337). Essa transformação abre espaços para o aumento da visibilidade de culturas urbanas afrodiaspóricas, que, segundo Gilroy (2001), podem ser vistas como respostas negras à modernidade ou mesmo como uma anti-modernidade.

Esta valorização está intensamente condicionada pelo descentramento de antigas hierarquias e grandes narrativas (HALL, 2003) no campo da cultura, o que efetiva um deslocamento substantivo e abre caminho para “novos espaços de contestação”. Participando do jogo de forças das relações culturais, o rap configurou-se como uma “oportunidade estratégica para a intervenção no campo da cultura popular” (HALL, 2003, p. 337). Intervenção esta que mobiliza questões relacionadas ao racismo e às desigualdades raciais, através da música produzida pelos grupos sociais que sofrem as consequências diretas destes fenômenos.

É importante ressaltar que o rap que conceituamos acima é um rap especificamente interessado em algum tipo de conhecimento nos termos do debate aqui apresentado. Existem diversos tipos de rap que mobilizam diversas temáticas e operam a partir de diferentes propósitos artísticos<sup>4</sup>. No que se refere ao nosso tema, podemos afirmar que este rap é produzido por artistas que percebem as potencialidades da arte como instrumento de mediação entre o fazer artístico e o contexto social (GILROY, 2001). Artistas como estes podem ser caracterizados como verdadeiros intelectuais que, alheios aos corporativismos estatais e aos postos de sucesso nas indústrias culturais, são verdadeiros “guardiões temporários de uma sensibilidade cultural distinta e entrincheirada que também opera como recurso político e filosófico” (GILROY, 2001, p.164).

<sup>4</sup> Podemos citar aqui muitas outras correntes dentro do rap dos EUA, como o *trap*, o *crunk*, o *drill*, o *horrorcore*, o *rap jazz*, o *rap rock*, o *bounce*, o *hyphy*, o rap latino, etc.

## O 5E: a busca por um conceito

Ao longo de sua história como prática cultural e estética musical, o rap ensejou uma proposta epistemológica própria. Ou seja, articulou à sua musicalidade possibilidades de produção de saberes, reivindicando para si, enquanto música pop urbana, a capacidade de produzir conhecimento. O debate sobre o conceito de 5E apresenta-se precisamente nestes termos. Mas o que seria exatamente o 5E da cultura hip-hop? Para começarmos a responder essa questão precisamos remeter à origem do próprio movimento hip-hop (HH), na região do Bronx do Sul em meados dos anos 1970, e à figura de um de seus principais organizadores.

Kevin Donovan, conhecido como Afrika Bambaataa é o principal intelectual<sup>5</sup> do movimento hip-hop em seu momento de gestação e infância. Bambaataa foi o fundador da Nação Zulu, a primeira organização comunitária do HH, criada em 1975 (TEPERMAN, 2015) e tornou-se uma espécie de “embaixador e porta-voz” do movimento (HEBDIDGE, 2004, p.225). Como liderança comunitária e DJ, Bambaataa elaborou a concepção segundo a qual as manifestações de dança, (o *break*), artes visuais (o grafite) e música (o rap, dividido entre os elementos DJ e MC), que ali fervilhavam de maneira independente, deveriam compor não apenas uma “cultura de rua” num sentido genérico e disperso, mas um movimento cultural que comportasse todas elas sob uma mesma designação e filosofia.

Segundo Gosa (2015, p.60), Bambaataa acreditava que codificar todos aqueles elementos numa identidade única seria uma forma eficiente de criar um sentimento de coletividade capaz de fornecer “propósito para uma nova geração” (p. 60). Além de integrar o que antes eram manifestações artísticas em separado, Bambaataa acrescentou mais um elemento aos quatro já existentes (*break*, grafite, DJ e MC): o “conhecimento de si”. O 5E elemento do HH - termo criado pessoalmente por Bambaataa - refere-se, portanto, a este elemento intangível, o autoconhecimento que, segundo Gosa (2015) é uma espécie de saber articulado por uma “experiência afro-diaspórica que opera como consciência política e espiritual no fortalecimento das lutas de grupos historicamente oprimidos” (p.57).

Para operacionalizar o 5E no cotidiano e inscrever esta dimensão pedagógica no processo de comunicação do rap, Bambaataa trabalhou com a ideia de *edutainment*. Segundo Gosa (2015), o *edutainment* é uma prática comunicativa em que, durante a festa, aposta-se no caráter educativo da música, inserindo discursos políticos nas partes instrumentais de músicas mais longas tocadas nas apresentações. Essa prática nos parece exemplar para elucidar aspectos substantivos do 5E que de forma muito concreta buscam uma fusão entre entretenimento e educação nos primeiros anos do HH.

Além do *edutainment*, a epistemologia do rap pode ser buscada na filosofia da Nação Zulu (associação comunitária de Afrika Bambaataa), a “Factologia”, que faz uma mistura de crenças espirituais, metafísicas, científicas a respeito de conspirações alienígenas etc. (GOSA, 2015, pg.64). A “Factologia” está muito baseada nas “Lições Infinitas”, cartilha de origem islâmica que advoga a crença na “verdade”, seja ela qual for, desde que apoiada em fatos (pg.65). No que se refere especificamente ao “conhecimento de si”, Gosa

<sup>5</sup> Entre 2012 e 2015, Afrika Bambaataa foi inclusive professor convidado da Universidade Cornell (NY/EUA)

(2015) deduz que se trata de um “estudo crítico e autorreflexivo de qualquer coisa do universo, desde que o conhecimento produzido por esta reflexão seja implantado para “a paz, o amor, a unidade e a diversão” (pg. 65) (em inglês: “*peace, love, unity and having fun*”), termos que compõem um célebre slogan do HH.

Este caráter generalista, se lido em termos epistemológicos, é problemático. Contudo, ele também abre espaço para o debate acerca da forma e do conteúdo do 5E. De acordo com os textos da Nação Zulu, não deve haver limites substantivos e metodológicos ao conhecimento (GOSA, 2015, p. 65), pois as “Lições Infinitas” estarão sempre abertas à contribuição. Isso reforça uma permanente perspectiva criativa em torno do HH, enraizada em práticas consolidadas da cultura de rua, como o freestyle, o beatbox e o engajamento comunitário das pessoas de uma determinada localidade através daquelas linguagens artísticas (McGlynn apud Gosa, 2015, pg. 65).

Outra influência importante para as formulações intelectuais de Bambaataa neste sentido foi o islamismo. Como mostra Toop (2004), o pioneiro era atraído pela ação comunitária da Nação do Islã, seita negra militante que advoga valores ligados à necessidade de autoajuda e à solidariedade comunitária. Segundo o autor, esta organização foi responsável por criar um novo clima de confiança nos guetos negros do mundo ocidental naquela época, influenciando intensamente jovens como Bambaataa, cuja inovação pessoal foi vincular a música popular a este tipo de proposta política e social.

Contudo, a influência do Islã<sup>6</sup> no rap é anterior e muito maior do que o próprio Bambaataa (MOHAIEMEN, 2008). Mais especificamente em conexão com o que se tornaria a musicalidade do rap, Mohaiemen (2008) destaca a influência de outra seita muçulmana, conhecida como a “Nação de Cinco por Cento” ou a “Nação de Deuses e Terras”. Esta organização, fundada em 1964, nasce de uma dissidência da Nação do Islã e, segundo o autor, tem impacto relevante no aspecto musical do HH. Isso acontece porque as práticas da “Nação de Cinco por Cento” davam atenção especial às habilidades retóricas de seus membros, valorizando a fala eloquente vinculada às gírias afro-americanas utilizadas nas grandes cidades (MOHAIEMEN, 2008, pg.323).

Usando a potência e a vitalidade do dialeto, diz o autor, esta Nação trabalhava com a ideia de criar outras lógicas de pensamento para perceber o mundo de forma original valendo-se essencialmente da palavra (pg.323) A própria origem da numerologia que batiza a organização remete à ideia de que “85% das massas são ignorantes, 10% são ‘sugadores de sangue dos pobres’ e apenas 5% sabem a verdade” (MOHAIEMEN, 2008, p. 16). É inevitável não ver

<sup>6</sup>A presença do islamismo é marcante também na geração do rap afrocêntrico que detalharemos a seguir. Como mostra Mohaiemen, (2008), Professor Griff, membro original do *Public Enemy*, era membro da Nação do Islã. Além disso, há adeptos do islamismo em grupos como *A Tribe Called Quest* (como os sunitas Q-Tip e Ali Shaheed Muhammad), no *Digable Planets* e no *Wu-Tang Clan*. E em outros artistas mais, como Brand Nubian, Paris (que tenta misturar a ideologia sunita com a dos Panteras Negras), *Busta Rhymes*, *Big Daddy Kane*, *Nas*, *Gang Starr*, *Mobb Deep*, *Queen Latifah*, *Ladybug Mecca*, *Kool Moe Dee*, *Ice Cube*, *Mos Def* e *The Roots*. Segundo Mohaiemen, (2008), esta capacidade do islamismo de se fazer presente no rap foi auxiliada pelo antagonismo que o cristianismo dos EUA sempre ofereceu ao HH ao longo de sua história.

aqui uma relação com o rap e o 5E na sua formulação associada à força da palavra que liberta da ignorância e conduz ao conhecimento.

Contudo, apesar destas associações, é preciso deixar nítido que o 5E nunca foi o traço central do HH nos seus primeiros anos. Para Gosa (2015, p.63), pelo menos na sua primeira década (1973-1982), o hip-hop foi principalmente uma cultura comunitária de festas<sup>7</sup>, originada num espaço urbano em franca deterioração econômica e social. No melhor dos cenários, explicita o autor, o HH ajudou a reduzir a violência e o crime do entorno por conta de melhorias econômicas geradas pelo sucesso dos eventos (pg. 63). Portanto, a atuação de Bambaataa se deu nas brechas que ele encontrou para constituir sua proposta embrionária do 5E. Segundo o DJ, poder-se-ia injetar mais voltagem política naquela música que era compartilhada nas festas de hip-hop e que apresentava uma destacada capacidade de comunicação.

### O 5E e o rap afrocentrado

Desta maneira, vemos como o rap sempre carregou dentro de si as potencialidades político-epistemológicas do 5E, ainda que elas não tivessem sido exploradas em toda sua força ou tivessem se tornado uma tendência hegemônica dentro das práticas em torno do gênero. Em meados dos anos 1980 que o rap de Nova Iorque foi renovado por uma geração de artistas que reivindicaram enfaticamente a dimensão político-epistemológica do 5E<sup>8</sup> e injetaram rebeldia explícita na poética e na atitude do rap de então<sup>9</sup>. Com isso, essa geração conseguiu popularizar a ideia do rap como uma cultura de resistência ligada ao 5E, precisamente no momento em que esta comunicativa música chegava aos espaços hegemônicos da indústria do entretenimento nos EUA (GOSA, 2015).

Em termos ideológicos, segundo Gosa (2015), artistas como *Public Enemy*, *A Tribe Called Quest*, *De La Soul*, *Jungle Brothers*, *Queen Latifah*, *X-Clan*, *KRS-one*<sup>10</sup>, *Paris*, *Brand Nubian*, *Sister Souljah* e outros criaram um rap que se tornou conhecido como um rap “afrocentrado”, que associava o Nacionalismo Negro herdado dos anos 1960 e 1970 ao Afrocentrismo de Molefi Asante. Como lembra Dyson (2004), tais artistas foram capazes de produzir “um renovado senso de orgulho histórico, apoiando-se num pensamento nacionalista negro e radical como base sólida para a autoestima racial” (pg.66). Como veremos mais

<sup>7</sup> Fazemos este debate em detalhes em Gutierrez (2021).

<sup>8</sup> Em 1982, o grupo *Grandmaster Flash & The Furious Five* já havia lançado a música “*The Message*”, cujo teor lírico fazia a crônica da vida no gueto num sentido de crítica política. Ainda assim, somente no final dos anos 1980, o tipo de proposta musical contido nesta música configurar-se-ia como uma vertente ampla dentro do rap de Nova Iorque.

<sup>9</sup> O rico debate em torno do que chamamos aqui de 5E gerou nos EUA um relevante rebatimento dentro do debate pedagógico. Para Rashid (2016), o hip-hop pode ser visto como um poderoso recurso mobilizado pela pedagogia para debater justiça social nas grandes cidades norte-americanas. Como uma espécie de educação centrada em África, o HH seria capaz de produzir crítica social e ativismo a partir de um legado intergeracional. No limite, afirma o autor, a pedagogia do hip-hop seria capaz de informar possibilidades de resistência comunitária através de uma “alfabetização crítica” (RASHID, 2016, p.341) que se opõe às dinâmicas econômicas e políticas do racismo e do neoliberalismo nos EUA.

<sup>10</sup> A sigla significa *Knowledge Reigns Supreme* (KRS) - *One*, que significa em tradução livre “O Conhecimento reina supremo”.

adiante, esta foi exatamente a vertente do rap estadunidense que chegou ao Brasil para dar origem ao rap nacional.

No rap nova-iorquino do final dos anos 1980, o conceito de afrocentrismo é mobilizado, para, fundamentalmente, discutir o próprio processo de constituição do conhecimento. Segundo Asante (2016, p.10), a Afrocentricidade propõe libertar a história e o pensamento africanos do paradigma ocidental, reabilitando, assim, a criatividade intelectual africana que foi subalternizada pela lógica imperial europeia. Para tal, a reflexão de Asante enfatiza a capacidade de agência dos africanos, vistos afirmativamente como seres humanos detentores de cultura.

Segundo o autor, por conta dos processos ligados à escravização, os africanos foram submetidos à cosmovisão do invasor europeu por meio da desvalorização de seus nexos culturais, psicológicos, econômicos e espirituais. Neste sentido, o afrocentrismo reposiciona os africanos como sujeitos da própria história, rejeitando a marginalidade e a ideia de que comporiam uma espécie de alteridade em relação ao ocidente (Mazama apud Asante, 2003, pg. 10). Desta maneira, Asante posiciona os afrodescendentes para além do lugar de escravizado que lhes foi legado pelo holocausto escravista produzido nas Américas pelo capitalismo europeu.

Partindo da afirmação da centralidade do continente africano na história humana, o rap nova iorquino reivindicava o pensamento afro como possibilidade de resistência perante estruturas epistemológicas opressivas. Com isso, os africanos deixavam a condição de coadjuvantes marginais para assumir o papel de criadores de realidade. Assim, o 5E engendrado neste contexto por este rap fortaleceu a ideia de um "conhecimento a ser adquirido" (BALDWIN, 2004, p.164) como porta de entrada para uma negritude autêntica capaz de viabilizar a transcendência que leva do "negro ao preto" ("*from negro to black*"), nas palavras do próprio Bambaataa (apud TOOP, 2004, p. 234).

Neste ponto, precisamos de alguns parâmetros mais objetivos para a definição do 5E. Segundo Judy (2004) podemos encontrar as origens do rap em reconhecidas formas retóricas afroamericanas, articuladas como um "historicismo utópico" que evoca uma tradição de resistência afro-americana à desumanização (p.107) causada pela mercantilização produzida pelo escravismo europeu. Encarado como um enunciado oriundo dos segmentos afro americanos dos EUA, o rap é caracterizado pelo autor como uma música compromissada com a constituição de "sujeitos do conhecimento". De um conhecimento que tem o poder de emancipar porque dá significado à experiência do sujeito que o adquire (JUDY, 2004, p.107).

Mas o que significa para o sujeito entrar em contato com este conhecimento? Judy (2004) sugere que a questão decisiva aqui é compreender a diferença entre experimentar e conhecer, entre vivenciar a condição de escravizado e reconhecer-se na escravidão. Esta seria a distinção introduzida pelo conhecimento que, neste caso, se manifesta exatamente pela presença do 5E no processo de comunicação da música e pode ser sintetizada na ideia de "conhecer a si mesmo" (JUDY, 2004, p.107).

Aí está a substância da noção do conhecimento de si que Judy (2004) reconhece no rap. Para ele, este conhecimento é eminentemente político, pois engendra uma espécie de ética de autogoverno e autodeterminação por parte de uma comunidade (JUDY, 2004, p.109). Desta maneira, um MC interessado no

5E pode ser visto como um sujeito do conhecimento que atua de forma pedagógica, praticando uma liderança de natureza política e ética. Como resposta moral a uma forma específica de opressão, o MC usa a comunicação do rap como uma espécie de “conhecimento de oposição”, ou uma “ciência alegre” (JUDY, 2004, p.109), o que, mais uma vez, aproxima nossas tentativas de conceituação do 5E de questões epistemológicas.

Gilroy (2001) entra neste debate sugerindo que a música e as relações sociais que ela estabelece também se articulam com aspirações filosóficas e científicas mais amplas, como se nota também no caso do samba<sup>11</sup> ou do reggae. Com longa tradição, a música desempenha papel central nas discussões acerca do Atlântico Negro (GILROY, 2001) e carrega destacada capacidade de investigar, representar e criar realidade. Neste sentido, o autor (p.159) refuta a tese hegeliana segundo a qual o pensamento, a ciência e a reflexão superam a arte na sua capacidade de conhecer. Para ele, a música deve ocupar um status superior na discussão sobre a cultura negra, algo semelhante ao lugar que a literatura ocupa na reflexão filosófica do Ocidente eurocêntrico. Segundo Gilroy (2001), como o Atlântico Negro foi constantemente excluído da razão prática, sua musicalidade pode ser vista como um meio de comunicação melhorado.

### **O gangsta rap e o *street knowledge***

Ao mesmo tempo em que surgia em Nova Iorque, ao final dos anos 1980, um rap afrocentrado feito por uma classe média negra interessada numa luta político-epistemológica antirracista, em Los Angeles, nascia a vertente de rap que tornar-se-ia hegemônica dentro do gênero nos anos seguintes até a ascensão do *trap* na segunda década do século XXI. Como sugere Boyd (2004), a emergência do gangsta rap significou uma rejeição ao rap afrocentrado e um desprezo explícito pelos marcadores de identidade ligados ao afrocentrismo. Neste sentido, diz o autor, a consolidação do gangsta rap marca o fim do principal flerte do rap com uma luta política mais refletida e direta, o que representou inevitavelmente uma queda na voltagem contra hegemônica da cultura popular afro-americana como um todo (BOYD, 2004, p.325).

Muitos autores apresentam argumentação neste sentido. Gosa (2015), por exemplo, caracteriza assertivamente o nascimento deste rap de tipo gangsta como um momento de transição, caracterizado por ele como uma “virada neoliberal” no hip-hop (p. 56). Segundo ele, o rap consciente dos EUA foi fulminado pelo nascimento do gangsta rap dos anos 90, deslocando a questão do 5E de sua dimensão político-epistemológica contra hegemônica para um rap voltado para o elogio das armas, a violência contra a mulher e o niilismo político, como se isso fosse a “autenticidade do gueto” (GOSA, 2015 p. 56).

Argumentos como estes acusam o gangsta rap de reproduzir alguns dos aspectos mais destrutivos da mentalidade da classe trabalhadora afro-americana nos EUA (BOYD, 2004), enaltecendo disputas entre gangues, misoginia e violência arbitrária. Este tipo de rap, que ficou conhecido com G-Funk (“*gangsta funk*” ou “*ghetto funk*”), apoiar-se-ia num estilo de vida de “gangsters pós-industriais” (NEAL, 2004, p. 377) para consolidar Los Angeles como o centro hegemônico criativo e comercial do HH nas décadas seguintes,

<sup>11</sup> Ver Noguera (2015)

invadindo os anos 1990 e dismantelando, assim, o monopólio do rap consciente de Nova Iorque.

Neste sentido, o gangsta rap pode ser encarado como uma resposta das classes populares negras às classes médias negras que faziam o rap “consciente” na Costa Leste (BALDWIN, 2004). Se no rap afroncentrado havia uma permanente remissão ao continente africano, visto de forma idealizada, no gangsta rap, segundo o autor, há uma vinculação maior com as circunstâncias concretas dos negros pobres dos EUA naquele momento histórico. Num certo sentido, frisa Baldwin (2004), o rap consciente acreditava que havia uma definição de “conhecimento de si” e de negritude que abarcasse todos os afro-americanos, o que, no final das contas, tratava-se de uma epistemologia concentrada nas camadas médias de Nova Iorque que não capturava efetivamente as contradições vividas pelas maiorias negras dos guetos das grandes cidades dos EUA.

Esta percepção nos sugere um caminho argumentativo distinto daquele que acusa o gangsta rap. Em vez de moralizar o gangsta rap e sugerir a dissolução do 5E no seio das contradições do rap enquanto gênero musical, podemos apostar na ideia de que este novo tipo de rap reconfigura o 5E e explicita uma disputa sobre o que seria este conhecimento produzido pelo rap. Como diz Lusane (2004), o gangsta rap vai transformar em música a crise social que se abate sobre a classe trabalhadora negra dos EUA nos anos 1990. É nestas condições materiais que nasce o gangsta e dentro dele podemos encontrar elementos relevantes de pedagogia política.

Ou seja, o gangsta rap pode representar não o fim do 5E, mas sua reformulação, agora mais ligada às classes operárias do que às classes médias. Citando Robin Kelley, Lusane (2004) afirma que este tipo de rap é capaz de apresentar verdadeiras “lições de experiências vividas” (p. 357), algo que nós poderíamos aproximar do conceito de *street knowledge*, muito usado pelo icônico grupo de gangsta, NWA. Como diz o rapper Ice Cube, MC do NWA, referindo-se especificamente a este conceito, seu propósito é apresentar ao sistema o conhecimento que existe nas ruas e fazer as ruas entenderem o “sistema”.

Este “saber das ruas”, em tradução livre, é, portanto, alimentado pela dureza da vida no gueto, num ambiente de famílias desestruturadas, racismo no sistema educacional, desemprego, vicissitudes da cultura de consumo, decadência de moradias e permanente ameaça de violência (LUSANE, 2004). Relatando o que vivem, então, os rappers estão realizando aquilo que Kelley (1996, p.357) chama de uma espécie de “antropologia social com ritmo”, projetando raiva e frustração em rimas sobre homicídios, conflitos de gangue e brutalidade policial. É verdade que há também muito espaço para o que ele chama de ostentação machista e misoginia. Entretanto, apesar de imatura, é possível ver ali uma crítica contundente “à autoridade, uma aversão ao caráter opressivo do trabalho assalariado e um ódio ao racismo” (KELLEY, p. 357).

Em mais uma aproximação do rap com a noção de conhecimento válido, Kelley (1996) ressalta a semelhança entre o senso de realismo social destas músicas e uma etnografia, produzida em primeira pessoa, feita na rua, como objetivo de compreender as práticas sociais dentro de um determinado contexto cultural. Para o autor, apesar de serem construídos em primeira pessoa, os gangsta raps estão dialogando com uma longa tradição de práticas estéticas

negras em que o uso da palavra “eu” se refere a experiências pessoais e coletivas ao mesmo tempo. O que permite que os MCs trafeguem pelo que as ciências sociais chamam de “estrutura” e “agência”. Ou seja, tratam-se de relatos apurados a respeito das possibilidades de agência dos sujeitos dentro das estruturas.

O que está em jogo nesta aproximação, portanto, é a existência de uma relação entre as condições em que os sujeitos vivem e as decisões que precisam tomar. Talvez nesta relação se estabeleça a base concreta para pensarmos a reformulação do 5E no contexto do gangsta rap. Nos contextos de classe média do rap afrocentrado<sup>12</sup>, o 5E aproxima-se da ideia do *knowledge of self*, ligado às possibilidades subjetivas de se tornar um sujeito do conhecimento para, assim, vislumbrar a emancipação. Já nos contextos mais brutais das contradições do capitalismo tardio experimentadas pelos guetos de Los Angeles, o 5E se resignifica e adquire a forma do *street knowledge*, um saber “das ruas” e “sobre as ruas” que investiga as possibilidades de ação diante de circunstâncias violentas inescapavelmente colocadas pela realidade concreta do sistema econômico<sup>13</sup>.

### O 5E e o Rap Nacional de São Paulo e do Rio de Janeiro

Nascido do contexto da cultura afrodiaspórica estadunidense e exportado para a América Latina pela indústria da música, o rap afrocentrado e o gangsta rap trouxeram para o Brasil nos anos 1990 a questão epistemológica do 5E. Contudo, no rap nacional, aquilo que foi definido nos EUA como “conhecimento de si” (*knowledge of self*) ou “saber das ruas” (*street knowledge*) tornou-se simplesmente “conhecimento”. Por aqui, portanto, houve uma espécie de síntese, e o 5E foi definido assim: “conhecimento”. Talvez, por isso, possamos pensar na versão brasileira do 5E como um ponto intermediário entre as duas propostas estadunidenses. Como algo que resulta do entrelaçamento dessas duas visões, e consolida-se no imaginário dos praticantes como a própria identidade do rap durante os anos 1990.

Este tipo de confluência abre espaço para a superação da distinção que se consolidou nos EUA entre uma formulação e outra, e pode promover uma conjugação potencializadora. Na apropriação brasileira do 5E, portanto, encontraremos discursos voltados para uma perspectiva subjetiva segundo a qual o rap pode abrir caminho para um processo de “libertação” do sujeito

<sup>12</sup> Cabe notar que estas duas vertentes específicas do rap constituíram o que ficou conhecido como uma “era de ouro do hip-hop” nos EUA. A “Era de Ouro do hip-hop” começa em meados dos anos 1980 e chega a meados dos anos 1990. Ela compreende algumas correntes do rap de rua de NY e Los Angeles que foram midiaticizadas e exportadas como mercadoria cultural para a periferia do mundo capitalista. Além do *Public Enemy*, *Run DMC*, *NWA* e *Snoop Dogg*, já citados, fazem parte desta era nomes como *LL Cool J*, *KRS-One* e *Boogie Down Productions*, *Eric B. & Rakim*, *De La Soul*, *Beastie Boys*, *A Tribe Called Quest*, *NAS*, *Jungle Brothers* e outros. Além deles, podemos citar também artistas como *2 Live Crew*, *DJ Jazzy Jeff & the Fresh Prince*, *Kool G Rap*, *Big Daddy Kane*, *Commom* e, por fim, as “lendas” *Notorious B.I.G* e *2Pac*. Esta era de ouro, em geral, não inclui o rap de Miami

<sup>13</sup>Para se tornar uma ameaça real ao status quo estadunidense, contudo, talvez o gangsta rap precise de uma maior sofisticação política (NEAL, 2004), expandindo seu vocabulário para ser mais assertivo na formulação de saídas, já que por si só, a descrição é insuficiente para enfrentar as crises da vida urbana contemporânea (DYSON, 2004).



através da consciência de si e de sua experiência no mundo. Ao mesmo tempo, encontraremos no gênero discursos inclinados para a valorização de um saber a respeito da vivência nas ruas, no cotidiano do gueto, onde se precipita a capacidade epistemológica da rua de criar um saber que lhe é próprio.

Isso pode ser visto muito nitidamente no rap nacional de São Paulo. Durante os anos 1990, o rap paulista valorizou muito as narrativas “antissistema” e o gênero foi frequentemente classificado como uma música de protesto e resistência. Esta classificação é um dos traços mais marcantes das pesquisas sobre o gênero no Brasil<sup>14</sup> e muitas vezes é confundida com o próprio rap como gênero, especialmente por conta da centralidade adquirida pelo trabalho musical dos Racionais MCs<sup>15</sup>.

Por conta dos Racionais<sup>16</sup>, a epistemologia do rap foi muito associada à ideia de um laço social que reforça o sentimento de comunidade e enseja o protesto contra a precarização das condições de vida e contra o racismo estrutural por parte de populações periféricas. A musicalidade do rap entra nesta equação como a mensagem que leva os sujeitos além dos confinamentos cognitivos que obliteram a consciência. Muitos depoimentos de artistas paulistas e de outras localidades corroboram esta narrativa, aproximando o rap de uma espécie de conscientização que enseja uma visão crítica de alguns aspectos da ordem social, valorizando raízes históricas afrodiáspóricas e potencialidades culturais das áreas urbanas populares.

Ressaltando sua força política subjetivadora, Takeuti (2010) avança no debate acerca das possibilidades do 5E da cultura hip-hop. Para ela, o HH (no Brasil) atua como um movimento artístico-cultural dotado de grande capacidade de ajudar os indivíduos a entenderem sua condição de sujeitos periféricos. Segundo ela, o HH é responsável por criar em segmentos da juventude uma compreensão mais ativa e orgulhosa acerca de sua posição social nas margens das grandes cidades brasileiras. Com isso, o rap abre espaço para a criação de uma percepção de consciência e liberdade, que toma a forma de uma resistência a partir da música. Inevitavelmente, esse “conhecimento” valoriza a dimensão política do cotidiano e conduz os sujeitos a posturas de oposição às opressões presentes na sociedade capitalista pós-moderna.

No Rio de Janeiro, podemos encontrar narrativas semelhantes às de São Paulo, especialmente nos primeiros anos do gênero na cidade, por conta do impacto da chegada dos mencionados artistas estadunidenses no início dos anos 1990. Grupos como *3 Preto*, *Ryo Radikal Reps* (RRR), *Filhos do Gueto*, *Inumanos*, e artistas como Macarrão, MV Bill, Marechal ou Aori desenvolveram sua música e sua atitude performática seguindo, em maior ou menor medida, esta tradição. Na cidade, este tipo de movimentação ligada ao 5E envolveu também políticas públicas de assistência social e educação, e eventos comunitários, auto organizados ou realizados pelo poder público, vinculados à cultura hip-hop através do rap, do *break* ou do grafite.

<sup>14</sup> Ver Camargos (2015); Pimentel (1997); Pinho (2001); Moura (2017) e Salles (2007).

<sup>15</sup> Enfatizando a relação entre o rap e o conhecimento, Edi Rock, dos Racionais MC's, antes do início da música “Fim de semana no parque”, do disco “Raio X do Brasil”, de 1993, afirma: “você está entrando no mundo de informação, autoconhecimento, denúncia e diversão”.

<sup>16</sup> Ver Oliveira; Segreto e Cabral (2013); Pinho & Rocha (2011); D'andrea (2013); Herschmann (2000); Rocha (2011); Kehl (1999); Zeni (2004); Garcia (2003); Garcia (2013); Gutierrez (2015), Fernandes; Herschmann & Gutierrez (2016), Gutierrez (2016).

Entretanto, no Rio de Janeiro, o 5E não ocupou o mesmo lugar que ocupou em São Paulo depois dos anos 1990. No Rio de Janeiro, ele foi ressignificado e superado por outras formas de se agenciar o rap. Com o tempo, ele vai tornando-se progressivamente mais multidimensional e híbrido, e vai sendo atravessado por diversas outras lógicas artísticas que o diferenciam de sua versão paulista e farão nascer uma mediação singular do gênero no território Rio de Janeiro. Esta singularidade traz para o 5E a ideia de um deboche para o relato da vivência na rua, fazendo com que uma certa sisudez da epistemologia do rap paulista não encontre tanto espaço no rap carioca.

### Considerações finais

Ao longo do artigo, buscamos investigar a faceta epistemológica do rap, tentando localizar dentro desta música afrodiaspórica forjada por corpos periféricos no Brasil e nos EUA uma dinâmica própria para a produção de conhecimento válido. Dinâmica essa que se dá no encontro entre práticas culturais dissidentes e signos da cultura pop. Nossa argumentação vai na direção de afirmar que o conceito de 5E sintetiza as formulações, disputas e limites deste conhecimento ligado ao rap.

Para realizar a investigação, propusemos uma definição do rap enquanto cultura popular afrodiaspórica. Em seguida, desenhamos uma análise da aproximação do rap com a ideia de conhecimento em diversas fases da história do gênero nos EUA. Em seguida, exploramos as formulações acerca do 5E na mediação brasileira do rap, terminando, assim, com alguns elementos para a proposição de uma conceituação do 5E no contexto do rap nacional.

A partir das influências do rap estadunidense na mediação nacional do gênero, percebemos como o 5E, numa leitura brasileira, pode ser encarado como algo ligado a uma ideia de sabedoria ancestral acumulada por sujeitos que habitam as cidades e que é mobilizada para que se possa sobreviver nestas mesmas cidades. Distante da valorização acadêmica eurocentrada e branca da filosofia ocidental, onde o sentir é recusado (SODRÉ, 2017), o 5E pode ser visto como o acúmulo sensível da consciência crítica do hip-hop, que mostra como a rua e a música são tecnologias poderosas para a produção de saberes. A ideia central, como ressalta Sodré (2017),   dissociar a filosofia do processo “civilizatório” europeu e verificar em que medida a “paixão de pensar” pode ser encontrada em forma es culturais complexas que foram historicamente obstruídas pela colonialidade do saber (QUIJANO, 2002).

Assim, no caso brasileiro, encontramos uma instigante confluência das duas defini es de 5E que vem dos EUA (*knowledge of self* e *street knowledge*) o que pode promover uma conjugac o potencializadora para o g nero. Por isso, podemos encontrar no rap nacional tanto discursos voltados para uma perspectiva subjetiva segundo a qual o rap pode abrir caminho para um processo de “liberta o” do sujeito através da consciência de si e de sua experiência no mundo, quanto a valoriza o de um saber a respeito da vivência nas ruas e nos guetos. Entre a sisudez do rap paulista a partir dos anos 1990 e o deboche presente no rap do Rio de Janeiro da mesma época, podemos encontrar uma musicalidade que exercita uma filosofia própria com extraordinária capacidade de comunica o em meio   barbárie da desigualdade econ mica neoliberal,   brutalidade da violência estatal e ao eurocentrismo at vico do pensamento universitário.

## Referências

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental: Introdução a uma Ideia. *Ensaio Filosóficos*. Tradução. Rio de Janeiro, p. 9-18. volume XIV, dezembro/2016.

Baldwin, Davarian L. 2004. Black empires, white desires: The spatial politics of identity in the age of hip hop. In: *That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader*, edited by Murray Forman and Mark Anthony Neal. London: Routledge, 2004.

Boyd, Todd. 2004. "Check Yo Self Before you Wreck Yo Self: The Death of Politics in Rap Music and Popular Culture." In: *That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader*, edited by Murray Forman and Mark Anthony Neal. London: Routledge, 2004.

CAMARGOS, R. Rap e política: percepções da vida social brasileira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

D'ANDREA, T. P. A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo. São Paulo: FFLCH, 2013.

DYSON, M. E. The culture of hip-hop. In: *That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader*, edited by Murray Forman and Mark Anthony Neal. London: Routledge, 2004.

FERNANDES, C. S.; HERSCHMANN, M.; GUTIERREZ, G. Entre o corte da espada e o perfume da rosa: uma estética da existência no rap dos Racionais MC's. *Cadernos de Estudos Culturais*, v. 8, n. 16, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4223>. Acesso em: 20/3/2020.

GARCIA, W. Elementos para a crítica da estética do Racionais MC's (1990-2006). *Idéias*, v. 4, n. 2, p. 81-108, 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/8649382> Acesso em: 20/3/2020.

\_\_\_\_\_. Ouvindo Racionais MC's. *Teresa*, n. 4-5, p. 166-180, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116377>. Acesso em: 30/4/2015.

GILROY, P. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. São Paulo. Editora 34, 2001.

Gosa, Travis L. 2015. The Fifth Element: Knowledge. In *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Edited by Justin A. Williams. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 56-70. .

GUTIERREZ, G.. É o Rap RJ: a cultura da música e as práticas comunicacionais da cena de rap do Rio de Janeiro/ Gabriel Gutierrez Mendes. - 2021. Tese

(Doutorado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.bdttd.uerj.br:8443/handle/1/17546>. Acesso em: 18/2/2021

\_\_\_\_\_. O Rap contra o racismo: a poesia e a política dos Racionais MC's. **Animus. Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, v. 14, n. 27, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/17872>. Acesso em: 18/2/2021

\_\_\_\_\_. Efeito Colateral que o seu Sistema fez. **Revista Sociologia em Rede**, v. 6, n. 6, 2016. Disponível em: <https://silo.tips/download/efeito-colateral-que-o-seu-sistema-fez-o-rap-politico-dos-rationais-mc-s-e-a-cid>. Acesso em 12/2/2021.

HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura negra? In: Da diáspora: Identidades e mediações culturais. Org: SOVIK, Liv. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003

HEBDIGE, D. Rap and Hip-Hop. In: That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader, edited by Murray Forman and Mark Anthony Neal. London: Routledge, 2004.

HERSCHMANN, M. O funk e o hip-hop invadem a cena. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

JUDY, R. A. On the Question of Nigga Authenticity. In: That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader, edited by Murray Forman and Mark Anthony Neal. London: Routledge, 2004.

KEHL, M. R. Radicais, raciais, racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. **São Paulo em perspectiva**, v. 13, n. 3, p. 95-106, 1999. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/spp/a/7DjwY79M59dvqDbxssRGvVR/?lang=pt>. Acesso em 12/2/2021.

KELLEY, Robin DG; PERKINS, William Eric. Droppin'science: Critical essays on rap music and hip hop culture. 1996.

LUSANE, C. Rap, race and politics. In: That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader, edited by Murray Forman and Mark Anthony Neal. London: Routledge, 2004.

MOHAIEEMEN, N., 2008. Fear of a Muslim planet: hip hop's hidden history. In: Miller, P.D. (Ed.), Sound Unbound: Sampling Digital Music and Culture. MIT Press, London

MOURA, A. O Ciclo dos Rebeldes: processos de mercantilização do rap carioca. Dissertação de Mestrado. UERJ, 2017. Disponível em: [https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/55671162/O\\_Ciclo\\_dos\\_Rebeldes\\_processos\\_de\\_mercantilizacao\\_do\\_Rap\\_RJ\\_FINAL-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1661208106&Signature=EEDLiceZHeHq1BKCFtXN6BNhWkziU9~Xvov3hi6cOjSkJ1Y1~XnpsTE35Y5dBV~-EdH8yEfmU12rZMuxrvo7Y2~zX713wrEhSnmQ~wY4TSPft8qE8bFOvCHbbypvWa5U3stnkgEJptlZOEYB~nxbmXqHDIYKRTsVrAyVK1fztjdGu1ypFpLIKxtYdgWvPz6mFjnye7DSTCD-HJjakpddK6wLVuBhaNo8TYL4ToJxoxQw3NVCrsUzwsRA1qoWDH](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/55671162/O_Ciclo_dos_Rebeldes_processos_de_mercantilizacao_do_Rap_RJ_FINAL-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1661208106&Signature=EEDLiceZHeHq1BKCFtXN6BNhWkziU9~Xvov3hi6cOjSkJ1Y1~XnpsTE35Y5dBV~-EdH8yEfmU12rZMuxrvo7Y2~zX713wrEhSnmQ~wY4TSPft8qE8bFOvCHbbypvWa5U3stnkgEJptlZOEYB~nxbmXqHDIYKRTsVrAyVK1fztjdGu1ypFpLIKxtYdgWvPz6mFjnye7DSTCD-HJjakpddK6wLVuBhaNo8TYL4ToJxoxQw3NVCrsUzwsRA1qoWDH)

-ba5tLZ00gNJ85D-vXT-QYBUki4C4W6lyFY3HwynUIIrQ16KOpRlc0yR0baBu-vAupT3KRBlGVT5vDrX31A9TmhKQ\_\_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA. Acesso em 12/2/2021.

NOGUERA, Renato. “Sambando para não sambar: afroperspectivas filosóficas sobre a musicidade do samba e a origem da filosofia” In SILVA, Wallace (organizador). *Sambo, logo penso: afroperspectivas para pensar o samba*. Rio de Janeiro: Héxis/Biblioteca Nacional, 2015, pp.31-55. .

NEAL, M. A. Postindustrial soul: Black popular music at the crossroads. In: *That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader*, edited by Murray Forman and Mark Anthony Neal. London: Routledge, 2004.

OLIVEIRA, L. S.; SEGRETO, M.; CABRAL, N. L. S. C. Vozes periféricas: expansão, imersão e diálogo na obra dos Racionais MC's. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 56, p. 101-126, 2013. Disponível em <https://www.scielo.br/j/rieb/a/7bqF8bDntmKLkRX3h6JVZpv/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 12/2/2021.

PIMENTEL, S. *O livro vermelho do hip hop*. São Paulo: USP, 1997.

PINHO, O. Voz Ativa: rap-notas para leitura de um discurso contra hegemônico. *Sociedade e cultura*, v. 4, n. 2, 2001. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/528>. Acesso em: 12/2/2021.

PINHO, O; ROCHA, E. Racionais MC's: cultura afro-brasileira contemporânea como política cultural. *Afro-Hispanic Review*, p. 101-114, 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23617161>. Acesso em: 12/2/2021.

QUIJANO, A. Colonialidade, poder, globalização e democracia. *Novos rumos*, v. 37, n. 17, p. 4-28, 2002.

RASHID, K. Start the revolution: hip hop music and social justice education. *Journal of Pan African Studies*.v.9, nº4, 2016. Disponível em: <http://www.jpanafrican.org/docs/vol9no4/JuneJuly-20-Rashid.pdf>. Acesso em: 18/3/2021.

ROCHA, E. Senhor de engenho, eu sei bem quem você é: Racionais MC's e a desconstrução Político-Cultural da Nacionalidade. In: Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais: diversidades e (des) igualdades, 2011.

SALLES, E. *Poesia revoltada*. Aeroplano, Rio de Janeiro, 2007.

SODRÉ, M. *Pensar nagô*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

TAKEUTI, N. M. Refazendo a margem pela arte e política. *Nômadias*, n. 32, 13-25, 2010. Disponível em: [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0121-75502010000100002](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502010000100002). Acesso em 13/3/2021.

TEPERMAN, R. **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil**. Editora Companhia das Letras, 2015.

TOOP, D. Uptown throwdown. In: *That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader*, edited by Murray Forman and Mark Anthony Neal. London: Routledge, 2004.

ZENI, B. O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. **Estudos avançados**, v. 18, n. 50, p. 225-241, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/pGQS88DXCXMbgjTQNwJwxqw/?lang=pt>. Acesso em: 18/3/2021.

**Recebido em:** 03/06/2022

**Aceito em:** 11/08/2022

## **Cantadoras negras: Uma retomada histórica da autoria musical em práticas comunitárias afro diaspóricas e no contexto do surgimento da indústria fonográfica no Brasil**

*Helen Campos Barbosa*

**Resumo:** O artigo conceitua, historiciza o uso do conceito cantautoria na América Latina contextualizando-o no território brasileiro, especialmente no estado da Bahia. O conceito ao demarcar o lugar de autoria artística especificamente de mulheres negras, considera os corpos femininos produzidos historicamente (hooks, 2000) e realça ainda o quanto as experiências culturais diversas entre e das mulheres estão atravessadas por resquícios das divisões raciais provenientes do sistema escravocrata. Ao tratar sobre cantautorias negras, a partir de um olhar interseccional, busco destacar algumas práticas musicais comunitárias chegando ainda na constituição de uma indústria fonográfica. Pretendo assim caminhar através dos rastros de uma ancestralidade negra apresentando a memória enquanto lugar de (re)escritas e demarcações sócio históricas e de (re)posicionamento no presente de mulheres negras, baianas, artistas.

**Palavras-chave:** Escrivivência; cantadoras negras; interseccionalidade; música; afro-diaspórica; autoria.

---

## **Black singer-songwriters: A historical resumption of musical authorship in Afro-diasporic community practices and in the context of the emergence of the music industry in Brazil**

**Abstract:** The article conceptualizes, historicizes the use of the song-authorship concept in Latin America, contextualizing it in the Brazilian territory, especially in the state of Bahia. The concept, when demarcating the place of artistic authorship specifically of black women, considers the female bodies produced historically (hooks, 2000) and also highlights how the diverse cultural experiences between and of women are crossed by remnants of racial divisions from the slave system. When dealing with black song-authorships, from an

intersectional perspective, I seek to highlight some community musical practices, even reaching the constitution of a phonographic industry. Thus, I intend to walk through the traces of a black ancestry, presenting memory as a place of (re)writings and socio-historical demarcations and (re)positioning in the present of black, Bahian, activist women.

**Keywords:** escrevivência; black singer-songwriters; intersectionality; afro - diasporic music; authorship

---

## **Cantautoras negras: una reanudación histórica de la autoría musical en las prácticas comunitarias afrodiaspóricas y en el contexto del surgimiento de la industria musical en Brasil**

**Resumen:** El artículo conceptualiza, historiza el uso del concepto canción-autoría en América Latina, contextualizándolo en el territorio brasileño, especialmente en el estado de Bahía. El concepto, al demarcar el lugar de la autoría artística específicamente de las mujeres negras, considera los cuerpos femeninos producidos históricamente (hooks, 2000) y también destaca cómo las diversas experiencias culturales entre y de las mujeres están atravesadas por remanentes de divisiones raciales provenientes del sistema esclavista. Al tratar las autorías de canciones negras, desde una perspectiva interseccional, busco resaltar algunas prácticas musicales comunitarias, llegando incluso a la constitución de una industria fonográfica. Así, pretendo recorrer las huellas de una estirpe negra, presentando la memoria como lugar de (re)escrituras y demarcaciones sociohistóricas y de (re)posicionamiento en el presente de mujeres negras, bahianas, activistas.

**Palabras clave:** escrevivência; cantautoras negras; interseccionalidad; música afro - diaspórica; autoría.



## Filhas da diáspora racializada

Pensar nas práticas musicais e as experiências estéticas delas provenientes de modo corporificado, como ressalta bell hooks<sup>1</sup> (1995), me ajuda a refletir quanto as sociedades alicerçadas sobre os sistemas do racismo, sexismo e do capitalismo engendrando formas específicas de afetividades. Afetações que perpassam as relações sociais, o cotidiano e aquilo que entendemos como arte. Nesse sentido, proponho nesse artigo primeiro conceituar, historicizar e contextualizar o uso do conceito *cantautoria* no território brasileiro, propondo um olhar específico para o estado da Bahia. O conceito ao demarcar o lugar de autoria artística especificamente de mulheres negras, considera os corpos femininos produzidos historicamente (hooks, 2000) e realça ainda o quanto as experiências culturais diversas entre e das mulheres, especialmente relacionados ao ato de amar, estão atravessadas por resquícios das divisões raciais provenientes do sistema escravocrata.

Ao tratar sobre cantautórias negras a partir de um olhar que reconstitui práticas comunitárias de autoria na música até chegar na constituição de uma indústria fonográfica, pretendo caminhar através dos rastros de uma ancestralidade negra apresentando a memória enquanto lugar de (re)escritas de lembranças ancestrais para demarcação sócio histórica e de (re)posicionamento no presente de mulheres negras, baianas, artistas. Nesse sentido, corpo é um espaço também de/em negociação, o “Eu” da experiência pessoal passa a ser algo também compartilhável, como um lugar descentrado para pensar a alteridade, a política racial e formas de autoanálise social da história.

Reivindico desse modo uma epistemologia decolonial, demarcando o aparecimento de subjetividades, corpos e formas sensíveis que tornam - se visíveis, que lutam coletivamente enfrentando a meritocracia artística e acadêmica, contra a morte de corpos negros, corpos que se unem num corpo político. “Para cicatrizar a fissura da mente e do corpo, nós, povo marginalizado e oprimido, tentamos retomar nós mesmos e nossas experiências na linguagem” (hooks, 2008, p.863). Isto é, uma perspectiva de construção de saberes que mobiliza a subjetividade não apenas como axiologia científica, mas como escolha política na qual a explicação do que se vive implica na intencionalidade do conhecido, situando o conhecimento.

## As cantautoras baianas

No contexto acima descrito, compreendo as partilhas estético musicais de modo corporificado, a partir de uma análise interseccional. O conceito de interseccionalidade, é cunhado inicialmente num contexto estadunidense por Kimberlé Crenshaw (1998) mas antes disso, feministas negras, como Lélia Gonzalez (1982; 1984; 1988) e Sueli Carneiro (2003), mesmo sem a utilização desse termo já apontava para as condições estruturais do racismo chamando a atenção para a invisibilidade das mulheres negras dentro do feminismo e reivindicando ferramentas de análise que contemplasse a mulher negra a partir das múltiplas diferenças e desigualdades em contextos diversos. Tal perspectiva, busca entender as disputas de poder nas articulações entre gênero, raça, classe

<sup>1</sup> bell hooks é o pseudônimo de Gloria Jean Watkins que deve ser escrito propositalmente e sempre com as iniciais em minúsculo, por uma questão política adotada pela autora estadunidense, como denúncia da invisibilidade das mulheres negras da sociedade.

social, etnia e nacionalidade. Interseccionalidade ganhou destaque nos estudos de gênero, com nomes significativos no contexto mais recente que atualizam a problemática inclusive para o caso brasileiro, ou mesmo baiano como é o caso da pesquisadora Carla Akotirene (2018).

A perspectiva interseccional me permite pensar na partilha de um *comum* estético que se constitui enquanto (re)escritas de comunidades que partilham de um *comum*. O que muda, é que esse *comum* pensado a partir desse conceito não pressupõe exatamente uma unidade, uma vez que a unidade significaria o apagamento da diferença entre as diferenças. Ora, mulheres comungam de certas matrizes de opressão como também de afeto, de sensibilidades estéticas, sons, vozes, instrumentação que chegam até mim e a até outras mulheres como alimento, como força, uma forma de diálogo político entre semelhantes. Mas o que a interseccionalidade me aponta é que também essa pressuposta igualdade de *comum* pode ocultar ou hierarquizar opressões. Tal formulação chama atenção ainda para essa "nomenclatura" *cantautoras negras* que optei usar para nomear as compositoras, interpretes e artistas com as quais dialoguei no estudo. As mulheres brancas compositoras e ou intérpretes, por exemplo, comumente não são chamadas de *cantautoras brancas* porque a branquitude lhes omite a diferença.

O termo/conceito *Cantautoras negras* no presente artigo, é por entender que nos lugares de ausências e ou invisibilidades de corporeidades negras como é o caso da produção autoral musical, essa qualidade negra precisa ser evidenciada como uma afirmação política. Por outro lado, pode erroneamente induzir a um pensamento homogeneizador de igualdade no que seríamos enquanto *mulheres negras*. No estudo que fiz ao longo do doutoramento compreendi o conceito da interseccionalidade como fundamental uma vez que ele fundamenta e alicerça a ideia de que os projetos musicais por mim estudados naquele momento, sendo elas 1 - Josyara, 2 - Manuela Rodrigues, 3 - Larissa Luz e 4 - Luedji Luna, projeto de quatro *cantautoras* negras baianas da atualidade, que aproximam-se entre si ao trazer consigo temáticas de negritude e feminismo mas acionados de diferentes formas, seja na projeção do canto, no diálogo com gêneros musicais ou ainda no modo como determinadas temáticas aparecem nas letras das canções.

As artistas acima citadas, galgam visibilidade nacional entre 2015 e 2017 compondo aí o que entendo como uma geração de mulheres cantoras que, entre suas características em comum, está o fato de ressaltarem seu lugar de autoria e, no caso de Josyara e Manuela Rodrigues também o de instrumentista. Observo que os anos 2000, favorece o fortalecimento de um regime de visibilidade de grupos vulneráveis politicamente, com bandeiras diversas e aglutinadas, onde ressaltam as questões de gênero, sexualidade e raça. Um regime de visibilidade estética que (re)conecta novas formas de afetos e políticas engendrando uma articulação de projetos musicais a partir de elementos que perpassam temas como africanidades, religiosidades, além de lemas dos feminismos e lutas antirracistas. O *mainstream* nos anos 1970 por exemplo, ajudou a consolidar projetos musicais que reafirmavam um orgulho negro, conectado aí com demandas de movimentos sociais e do próprio Movimento Negro nacional e internacional com o "*Black is beautiful*". A geração atual por outro lado, especialmente no que diz respeito às mulheres, reivindica protagonismo não apenas nas temáticas de letras, mas também na ocupação do lugar de autoria

composicional tanto no que diz respeito aos seus repertórios musicais como também às escolhas e estratégias na carreira artística de uma forma mais ampla. Além disso, refuta o lugar de autoria na música enquanto um lugar machista e racista que naturaliza o lugar da criação artística como masculino e branco.

Essa conjuntura musical feminina atual não deixa de evidenciar uma trajetória que a "linha evolutiva" da história, oficializada da música especialmente a brasileira ou ainda a da América Latina, invisibilizou a participação das mulheres. Um dos motivos desse apagamento histórico da participação feminina na música, foi o atraso da incorporação dos estudos feministas e de gênero à musicologia, fato que só ocorreu nos anos 1990 (GONZÁLEZ, 2016). Juan Pablo González, cita o trabalho de Susan McClary (1991) e Marcia Citron (1993) como pioneiros em explorar relação da música com músicos e as questões de gênero. As questões tratadas por Citron, seriam: 1 - *o problema de gênero na construção do cânone musical*; 2 - *a música como uma prática discursiva de gênero*; 3 - *a ideia do profissionalismo na mulher*; 4 - *recepção crítica de música feita por mulheres*. McClary por sua vez também desenvolve um estudo que envolve as representações de feminilidade na música Europeia Ocidental e que não se dirige apenas aos aspectos musicais, mas também aos extra-musicais como aspectos vocais, falas e performance de gênero. Assim, ela desenvolve cinco relações entre música e gênero, 1 - *construções musicais de gênero e sexualidade*, propondo observação/interpretação das assimetrias de gênero nas agendas musicais, geralmente consideradas masculinas e femininas; 2 - *aspectos de gênero na teoria musical* onde ressalta as associações terminológicas como forte e fraco com denominações feminino ou masculino; 3 - *construção de gênero e sexualidade* a partir da narrativa musical, relacionando tonalidades com ideias de clímax, desejo, atração, repulsa; 4 - *Música como discurso de gênero*, onde a mulher seria encarnação do sentimentalismo frente ao racional rigoroso masculino. Fato que explicaria a ausência feminina na formação escolar musical e a busca por uma suposta música pura, sem nenhum sentido extra-musical; 5 - *estratégias discursivas das mulheres musicistas*, onde a autora ressalta os obstáculos encontrados pelas mulheres para atuar na criação musical de forma ampla (MCCLARY, 2002, p. 18-19).

Das questões suscitadas por McClary, me interessa especialmente duas delas, a música como discurso de gênero e as estratégias discursivas das mulheres musicistas. Em consonância com essas questões como um tópico empreendido por Citron, ao tratar do profissionalismo da mulher, fato que circunda contextos de acúmulos de funções como maternidade e gerenciamento de uma vida artística por exemplo. Além disso, me interessa a recepção crítica de música feita por mulheres. A partir dessas temáticas, levanto algumas questões norteadoras. O que singulariza a presença dessas mulheres que na cena musical contemporânea, especialmente no contexto do estado da Bahia? Quais as características de uma música feita a partir de uma condição de gênero? Em que medida invoca novos modos de escuta? Essas mulheres tencionam ou ratificam determinadas habilidades e afinidades musicais?

A partir das questões acima, passo a analisar o uso do termo *cantautoria* observando que seu uso percorre uma trajetória de níveis de reconhecimento e legitimidade instáveis e diversos na América Latina. Juan Pablo González afirma

que no contexto chileno e em toda América Latina, é a partir do século XX quando a presença das mulheres se torna mais expressiva musicalmente, ressaltando ainda que é na metade do século surgem as *cantadoras* e estrelas da canção. Quanto a isso fala sobre quatro personalidades artísticas desempenhadas pela mulher ao longo do século XX no contexto chileno, tais posições relacionam-se com os contextos sociais que impulsionam ou não lugares de protagonismo: a cantadora, a cantora, a *cantautora* e a estrela da canção.

### **De cantadora a cantora**

Uso o título acima, empenhado ainda por Juan Pablo González, a fim de acompanhar uma ascensão da mulher na música no contexto chileno, o que me ajuda ainda a pensar também no contexto brasileiro/baiano. No contexto Chileno, o autor resalta nos anos 1920, tanto a incorporação da mulher à vida intelectual como a ascensão da cultura de massas com empreendimentos como o cinema impulsionam a presença das mulheres em contextos que fomentavam um sistema de produção e consumo de estrelas midiáticas. Em contrapartida, a defesa às tradições evidenciava as tensões e disputas na defesa de uma identidade nacional que impulsionava mulheres camponesas cantadoras de uma música nomeada como folclórica. Nesse mesmo período no Brasil, a cantora e atriz Araci Cortes, desponta como pioneira cantora e atriz do teatro musicado. Araci Cortes (Zilda de Carvalho Espíndola) carioca, é citada por Jurema Werneck (2007) e Marilda Santana (2009) como a primeira estrela da música brasileira. Jurema Werneck a destaca com trajetória marcada por uma indústria cultural ainda incipiente que passa a realçar de modo mais profundo os elementos negros na música.

É Araci Cortes que vai representar o início do modo brasileiro (ou seja, que incorpora as contribuições negras) de canto no teatro, inclusive dando visibilidade a sua ascendência negra e sua condição de mulata ou mestiça. Suas músicas faziam referência direta à linguagem e ao modo de vida da população negra, o que resultou num estrondoso sucesso (WERNECK, p. 142, 2007).



Imagem 1 - Araci Cortes no teatro de Revista em 1924.

Fonte: < <https://teatrobr.blogspot.com/2010/12/aracy-cortes.html>>

Nos anos 1930 Pablo González sinaliza no Chile momento quando ocorre a consolidação de um público às folcloristas chilenas, mas que não resiste a uma indústria discográfica internacional. A profissionalização da música folclorista nos palcos é majoritariamente masculino e a mulher s  volta a cena já nos anos 1950. É nessa década a promulgação do voto feminino e a primeira parlamentar chilena que chega ao Congresso. No Brasil, é um momento de certa singularização do que se costumava chamar homogeneamente e de forma estereotipada como batuques negros. Singulariza  o esta que destacava principalmente não a expressão sonora, mas sim alguns de seus produtores e seus interesses de melhor inser o sócio - econ mica. Neste momento, o acordo estabelecido incluía principalmente homens negros e brancos, representantes do "mundo do samba" e da indústria cultural respectivamente. E que resultou no surgimento da figura do compositor de samba, que p de acessar algum prestígio social e, no caso de poucos, compensações financeiras (WERNECK, p.163, 2007).

A profissionalização da música no Brasil também significou para mulheres negras uma perda de espaço numa atuação intensa e visível nas etapas anteriores aos anos 30 do século XX. E   no século XX que o samba como g nero musical começa a existir, ainda segundo Jurema Werneck,   também o momento de disputas e tensão entre modernidade e o samba "tradicional", a relocalização dos sentidos da produ o musical coletiva reunidos sob vivências e propósitos comuns favorece inclusive a uma revalorização do espaço reservado a mulher negra nesse contexto que passa a ocupar "(...) posições fundamentais como porta - bandeiras, madrinhas de bateria, passistas e baianas, além de alguns cargos administrativos (...)" (WERNECK, p.165, 2007). Condi o revista a partir dos anos 1980, quando são afastadas e substituídas por mulheres brancas, até então ausentes desses espaços,

(...) são atrizes, modelos, celebridades midiáticas e esposas dos “patronos” que ocuparam as funções de assistentes e rainhas de bateria principalmente, além de sua participação como destaques e de integrarem diretorias de escolas, visando atender também interesses da audiência crescente angariada por sua disseminação como produto cultural midiático (WERNECK, p.165, 2007).

Diante desses contextos de obliteração do protagonismo de mulheres negras, cabe retomar uma memória que anteceda inclusive o regime de escravidão no Brasil. Se no confronto direto com o regime escravocrata há presença de mulheres nas resistências e combates cotidianos, na formação de quilombos, na articulação e liderança das revoltas urbanas é também significativo lembrar relatos historiográficos e de viajantes em diferentes regiões da África subsariana que apresenta a presença de mulheres negras em diferentes espaços exercendo atribuições no espaço público (WERNECK, 2007, p. 89).

A participação política das mulheres negras no Brasil não significa, também, qualquer originalidade. De fato, esta participação está em continuidade com padrões anteriores, africanos, de diferentes épocas que antecederam ou coexistiram no período da dominação colonial, como é o caso da Candaces, rainhas do império Méroe desde 500 anos a.c.; de Nzinga, a líder da Angola no século XVI, que guerreou contra o invasor português. Tampouco identifica uma exclusividade africana, uma vez que, nas histórias dos povos e dos continentes, podemos apontar a presença de mulheres que se destacaram por sua liderança (WERNECK, 2007, p.88).

O espaço público no cotidiano das mulheres negras, libertas e escravas, a esta época ao estar presente nas celebrações, rituais, trabalho na rua ou na atuação política delega uma herança de sociabilidade que ressoa nos processos de desenvolvimento do que passou a ser chamado de cultura de massas no Brasil. E é a partir dessas reflexões que Jurema Werneck (2007) retoma a narrativa sobre nomes que construíram a história da cultura nacional a partir da música destacando inicialmente Chiquinha Gonzaga e Tia Ciata enquanto herdeiras de padrões culturais de mulheres negras de sua época e de antes delas. Chiquinha Gonzaga, filha de uma mulher negra com um homem branco e rico, nasce ainda num Brasil escravocrata, às vésperas da extinção do tráfico transatlântico e do regime da escravidão. É nesse contexto de desenvolvimento da cultura de massas com a importação de instrumentos musicais, onde a popularização especialmente do piano, que passou a estar nas casas da pequena burguesia da época. Além disso o teatro musicado fazia sucesso à época no Rio de Janeiro e a criação de instâncias de proteção aos direitos autorais, que conta com a atuação da própria Chiquinha Gonzaga. Esses são elementos realçados por Jurema Werneck enquanto continuidades de iniciativas fruto de ações protagonizadas por importantes artistas negros como Domingo Caldas Barbosa (1738/ 40 - 1800), Xisto Bahia (1841 - 1894) e João Antônio da Silva Calado (1848 - 1880).

E poderemos, na sua atuação destacada em afirmar na esfera pública um aspecto da feminilidade negra capaz de dialogar e representar não apenas as aspirações negras, como principalmente as demandas das mulheres negras por ampliação de espaços de representação e

legitimação, propondo também novas formas de representação da feminilidade em geral, ou seja, cujas afirmações dialogariam também com as necessidades das mulheres brancas até os dias atuais (WERNECK, 2007, p.90).

Um dos elementos destacados por Jurema Werneck na trajetória de Chiquinha Gonzaga e que comumente é apagado de sua história quando fala-se do seu pioneirismo, é seu vínculo com a população negra e com a cultura negra. Um traço da “historiografia de apagamento da presença das mulheres negras integrantes ou não de famílias brancas” (WERNECK, 2007, p.87).

Já quanto a Tia Ciata, nascida em Salvador que foi para o Rio de Janeiro ainda com sete anos de idade, é considerada pioneira na tradição das baianas quituteiras naquela cidade. Pertencia a comunidade religiosa de Candomblé, “Ciata era filha de Oxum, Iyá Kekerê da casa do Pai de Santo João Alabá no bairro da Saúde, centro do Rio de Janeiro” (WERNECK, 2007, p.91). Uma figura importante para a disseminação das tradições afro brasileiras para a sociedade não negra, sua casa foi um espaço para o samba e a festa duravam dias, numa época em que atividades deste tipo desenvolvidas pela população negra eram reprimidas violentamente pela polícia. Um dos primeiros sambas gravado “Pelo telefone” é inclusive citado por alguns autores como sendo de autoria também da própria Ciata.

Jurema Wenerck ao trazer esses dois nomes destaca a capacidade de mulheres negras em atuar em diferentes segmentos da sociedade, inclusive no âmbito cultural, ao longa da história do Brasil. Quando ela traz essas histórias reivindicando o protagonismo de nomes de mulheres negras constituindo o gênero musical samba, ela reitera a possibilidade de reescrever uma história que tende a ocultar essas informações relacionadas ao protagonismo feminino e negro no processo de invenção de tradições. Inventar uma tradição no sentido cunhado por Hobsbawm e Ranger (2002) trata-se de institucionalizar a constituição de uma unidade identitária nacional ou de grupos forjando um Estado Nação. Nesse sentido, Jurema Werneck questiona os lugares de fato protagonizados por grupos não brancos, notadamente negros e indígenas, e o modo como são registrados ou ainda apagados de uma historiografia oficial feita majoritariamente por pessoas brancas.

O termo *cautautoras negras* reivindica participação e significativa contribuição dessas mulheres no campo musical, ressaltando no entanto o quanto a indústria cultural do país destituiu esse protagonismo. A amplificação do samba nas primeiras décadas do século XX é um significativo exemplo disso. O samba enquanto elemento importante “nas diferentes ações e articulações para recriação cultural e enraizamento diaspórico da comunidade negra” (WERNECK, 2007, 126) apresenta uma quantidade grande de mulheres negras atuantes que não corresponde aos estudos e textos acadêmicos produzidos a esse respeito, fato que acentua a invisibilização das mulheres negras.

As publicações disponíveis retratam principalmente cantoras e se dedicam a relatos biográficos. São elas: Araci Cortes, Aracy de Almeida, Carmen Costa, Carmem Miranda, Cássia Eller, Chiquinha Gonzaga, Clementina de Jesus, Dalva de Oliveira, Dolores Duran, Dona Ivone Lara, Elis Regina, Elisete Cardoso, Nara Leão e Rita Lee. Entre estas o destaque, com o maior número de publicações, é Chiquinha Gonzaga,

que tem seis livros dedicados à sua vida e obra, sendo dois deles voltados para crianças e adolescentes (WERNECK, 2007, p.127).

Cabe ressaltar que os sentidos de autoria nessas trajetórias em distintos tempo-espço dão-se de modo diferente, por um lado, à medida que pontuamos as rodas de samba, por exemplo, tem-se uma atuação de autoria muito mais comunitária, especialmente se pensada antes do séc. XX onde as mulheres negras atuavam no mundo do samba com a construção de estratégias para a aceitação social criando aproximações com segmentos externos ao mundo do samba, bem como,

A disponibilização de infra-estrutura para sua realização, que inclui a culinária e o artesanato a ele vinculados; as iniciativas de aglutinação comunitária e de vínculo às tradições, onde têm importância os vínculos religiosos; bem como a atuação nas rodas de samba, percutindo instrumentos musicais (que incluem pratos, copos, garrafas, frigideiras e caixas - de - fósforo) ou as palmas das mãos, nas diferentes danças de samba, na composição, no canto e no improviso dos partidos- altos (WERNECK, 2007, p.128).

Do sentido de autoria comunitária ligada as rodas de samba ao aspecto mais individualizado no sec. XX que adequava-se às tecnologias de comunicação e aos privilégios masculinos como lembra Jurema Werneck, cabe ressaltar que mesmo nos momentos subsequentes a afirmação de autoria individualizada é possível perceber a partir das ancestralidades negras de cada *cantautora* que o legado de uma história coletiva é carregada nos corpos negros e em suas cantautórias. No tópico que segue é possível acompanhar de modo mais demorado sobre esse processo de profissionalização da música e nas mudanças provocadas a partir desse sentido de autoria individualizado no contexto de afirmação de uma indústria cultural que galga lucrar com as formas de expressão negras. Uma conjuntura que engendra além da exclusão do protagonismo feminino, o racismo e o sexismo conformam também composições musicais que exaltavam as regras patriarcais e do machismo.

#### **De cantadora a cantora**

Um certo retrocesso sinalizado por González (2013) desde os anos 1960 é explicado pelo fato de que os movimentos de renovação do folclore latino-americano dos anos 1960 e 1970 estavam baseados nos conceitos de autor e compositor conforme uma tradição trovadoresca. Tal tradição acentuava um cânone masculino e o profissionalismo que envolvia negociação de contratos, publicidade etc. não eram atividades entendidas como femininas, inclusive pelas próprias artistas.

Com exceção da mexicana Amparo Ochoa e da chilena Isabel Parra, as poucas mulheres que participaram da cantautoria latinoamericana foram principalmente intérpretes, como Mercedes Sosa, condição na qual não aparece o homem. A própria Izabel Parra, reconhecida cantautora, iniciou sua carreira como intérprete (GONZÁLEZ, p.150, 2013).

O autor destaca que a condição de intérprete foi a que mais chamou atenção da historiografia musical. Reconhecendo a importância dos corpos e



vozes na configuração da própria canção, uma vez que as mesmas ganham vida ou se completam enquanto objeto estético através de uma interpretação. Entretanto, o autor ressalta que homens cantores que não sejam também compositores ou autores no que ele denomina como nova trova ou MPB, não existe, a não ser em gênero musicais com menos legitimidade artística como bolero e balada. Violeta Parra é a exceção, uma vez que “irrompeu em um espaço reservado ao homem, seja apropriando-se do canto em décimas dos poetas populares chilenos ou fazendo com que a palavra cantautor se pronunciasse também no feminino” (p.151). E o que constituiria a *cantautoria* seria o traço autobiográfico das canções.

Um cantautor deve compartilhar com seu público suas próprias vivências, posições e visões de mundo por meio da canção e do ato performativo, o que Violeta fazia com toda propriedade. Para Violeta Parra, a mulher está ao mesmo nível do homem no amor: ela é a que escolhe, a que convida, a que ama, que é deixada e também deixa de amar (GONZÁLEZ, p.151-152, 2013).

A partir de Citron (1993, p. 81), o autor afirma o compositor como um *outsider* social e a mulher compositora como duplamente *outsider*, pois também o é do cânone profissional e artístico masculinizante. No caso de Violeta Parra, o autor ressalta uma terceira condição *outsider*, a de encarnar uma alteridade social de componentes culturais, étnicos e de classe. Como vimos brevemente o termo *cantautora*, é muito usado na língua espanhola na América Latina para designar compositora que interpreta suas obras, mas que no contexto brasileiro é reformulado por Isabel Nogueira e Laila Rosa "refutando o lugar de autoridade masculina de criador universal".

Laila Rosa e Isabel Nogueira realizam uma pesquisa sobre compositoras de diversos gêneros musicais em Salvador e Porto Alegre, constatando a invisibilização das compositoras "tanto na retórica do meio musical como também no desconhecimento de músicos e musicistas em relação a suas obras e atuações nos mais diferentes tempos históricos, contextos e gêneros musicais" (p.34). A pesquisa realizada em Salvador pela Feminária Musical: Grupo de pesquisa e experimentos sonoros coordenada pela prof.Laila Rosa abriu o sub - projeto "O som das compositoras de Salvador: da experiência etnográfica". As informações e dados coletados compõem um material ainda inédito, generosamente cedidos para esta pesquisa, onde espero retribuir contribuindo para interpretação e organização dos dados sobre compositoras atuantes em Salvador. Importante dizer que os nomes das compositoras que aparecem não demarcam mulheres artistas baianas, mas sim aquelas que atuam nesse cenário musical baiano. As informações estão dispostas em quatro relatórios de bolsistas do Programa de Iniciação Científica - PIBIC - e uma tabela contendo nomes, endereço de perfil em redes sociais ou plataformas musicais, indicação de gravação de álbum, gênero musical das compositoras. A primeira fase do mapeamento contou com o trabalho artista *cantautora* e então bolsista do projeto Neila Alcântara Carneiro, mais conhecida pelo nome artístico Neila Kaadhí, ela fez um primeiro levantamento, seguindo ainda com a realização de uma etnografia virtual sobre essas compositoras e suas produções artísticas. Nessa primeira etapa, foi encontrado 78 nomes de compositoras atuantes na cena soteropolitana especialmente do mercado musical independente, não

sendo incluídos nomes que estivessem no grande cenário midiático/fonográfico, cantoras de axé com grande visibilidade por exemplo não são citadas.

Chama a atenção que uma das principais dificuldades descrita pela pesquisadora para a realização do mapeamento, tanto no momento inicial de encontrar/listar os nomes de compositoras como também na etapa posterior na busca do material produzido por elas, foi o fato de que a maior parte delas não tinham um site próprio ou mesmo blog para hospedar seus trabalhos. Grande parte dessa produção só foi encontrada de modo disperso em seus perfis de redes sociais, principalmente no *facebook*, que não possui ferramentas e formato que priorize a construção de um perfil musical/artístico. A divulgação de suas produções estava em meio às informações de cunho estritamente pessoal, como, fotos de família, viagens, posts sobre variados assuntos, etc. Penso que tal postura é sintomática, sendo que uma mulher que compõe não se reconhecer exatamente enquanto compositora, pode ratificar o que Gonzales (2013) considera como uma tradição que acentua um cânone masculino para o profissionalismo na música, inclusive pelas próprias artistas. Não considero essa uma ação necessariamente consciente por parte das compositoras, mas o histórico de mulheres intérpretes que nunca apresentaram suas próprias composições comprovam uma "timidez" quanto às suas próprias criações que evidenciam ainda a supremacia masculinista no âmbito de um trabalho criativo há muito feito exclusivamente por homens. Elis Regina, por exemplo, uma das mais reconhecidas intérpretes brasileiras, tem pelo menos uma composição musical feita e registrada, mas é tão pouco conhecida que não consta na principal biografia a seu respeito "Furacão Elis", escrito pela jornalista Regina Echeverria em 1985 que afirmou desconhecer a existência da composição<sup>2</sup>. Em entrevista à Folha de S.Paulo em janeiro de 1997, o compositor Walter Silva conta a história da canção que foi incluída no disco de Toquinho em 1966, sob o título de "Triste Amor Que Vai Morrer" com uma interpretação exclusivamente instrumental.

Ao direcionar essa questão para o recôncavo baiano, é possível encontrar situações de criações coletivas e colaborativas feitos essencialmente por mulheres como é o caso do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, que quando distanciado do seu contexto comunitário delega as mulheres negras geralmente o lugar da "baiana", "Tia", "Mãe", como pontuam Jurema Werneck (2007), Rodrigo Cantos Savelli Gomes (2011), Cristiane dos Santos Pereira (2010) e Katharina Doring (2016). Canções ou cantigas consideradas como de domínio público ou anônimas podem ocultar ou silenciar sua autoria como explica Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel (2016), "As canções "anônimas" do jongo, do samba de roda, das cirandas ("Essa ciranda quem me deu foi Lia / que mora na Ilha de Itamaracá"<sup>3</sup>, cantou Baracho, mas Lia não aparece como autora desta canção...) são provavelmente de uma ou muitas mulheres"(MURGEL, 2016, p.65).

Em Salvador, os primeiros dados aqui apresentados da primeira etapa de coleta de dados no mapeamento de compositoras atuantes provoca o

<sup>2</sup> A informação consta em reportagem da Folha de São Paulo e pode ser vista na íntegra em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq180102.htm> no caderno "Ilustrada" da Folha de S.Paulo em 18 de janeiro de 1997.

<sup>3</sup> "Homenagem a Olinda, Recife e pai Edu" (Baracho). Gravada por Clara Nunes no LP Clara Nunes. Odeon, 1973.

rompimento com um senso comum de que existem poucas compositoras no cenário musical soteropolitano, mas por outro lado o grande número evidenciado pela pesquisa, até então 78 mas ao passo que a pesquisa prossegue entre os anos 2014 a 2016 o número sobe para 124, destoa do número de compositoras com visibilidade na mídia e com autonomia financeira que possibilite a gravação e circulação de suas produções. Das 78 compositoras mapeadas até aquele momento, apenas 49 possuíam discos gravados.

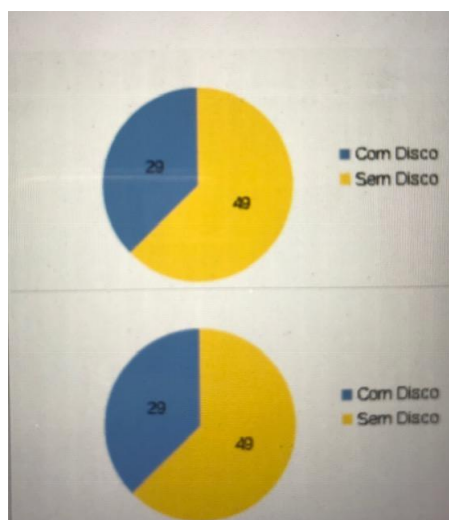


Imagem 2 - Gráfico 1 com número de compositoras em Salvador X Discos Gravados.  
Fonte: Relatório PIBIC 2013 Feminária Musical.

Abaixo o gráfico, também elaborado pela pesquisa acima citada da Feminária Musical, apresenta as artistas com dois ou mais CDs e/ou EPs lançados (Figura 2), o que totaliza 15 compositoras, são elas: Andréa Ferrer<sup>4</sup>, Andréa Martins<sup>5</sup>, Fernanda Noronha<sup>6</sup>, Jurema Paes<sup>7</sup>, Lila Brasileiro<sup>8</sup>, Manuela Rodrigues<sup>9</sup>, Marcela Bellas<sup>10</sup>, Marcia Castro<sup>11</sup>, Mariella Santiago<sup>12</sup>, Neila Kadhí<sup>13</sup>, Pitty<sup>14</sup>, Rebeca Matta<sup>15</sup>, Rosa Emília<sup>16</sup>, Sylvia Patricia<sup>17</sup> e Thati<sup>18</sup>. Entre estas compositoras citadas, Sylvia Patricia é a que possui gravação mais antiga, seu primeiro LP "Sylvia Patricia" foi gravado em 1989, quando gravou a música "Marca de amor não sai" (versão de "Is it ok I call you mine?", da trilha sonora do filme

<sup>4</sup> <http://www.andreafeffer.com.br/>

<sup>5</sup> <https://myspace.com/martinsandrea/music/songs>

<sup>6</sup> <http://www.fernandanoronha.com.br/fernandanoronha/brasil.html>

<sup>7</sup> <https://juremapaes-jurema.blogspot.com/>

<sup>8</sup> <http://sambamaria.com.br>

<sup>9</sup> <http://www.manuelarodrigues.com.br/>

<sup>10</sup> <https://www.marcelabellas.com.br/>

<sup>11</sup> <http://www.marciacastro.com.br/>

<sup>12</sup> <https://www.mariellasantiago.com/>

<sup>13</sup> <http://www.neilakadhi.com>

<sup>14</sup> <http://www.pitty.com.br>

<sup>15</sup> [http://www.cantorasdobrasil.com.br/cantoras/rebeca\\_matta.htm](http://www.cantorasdobrasil.com.br/cantoras/rebeca_matta.htm)

<sup>16</sup> [http://rosaemilia.com/it/?page\\_id=841](http://rosaemilia.com/it/?page_id=841)

<sup>17</sup> <http://www.sylviapatricia.com.br/index.php>

<sup>18</sup> <http://www.thathi.com/bio/index.html>

"Fama"), que segundo informações do Dicionário Cravo Albin<sup>19</sup>, fez muito sucesso nas rádios de Salvador, Recife, Porto Alegre e Manaus em poucas semanas. O disco recebeu, no ano seguinte, o Prêmio Sharp de Cantora Revelação Pop-Rock, o que tornou Sílvia Patrícia a primeira cantora baiana a receber o prêmio nessa categoria. Desse modo, para a composição do gráfico foi considerado o recorte temporal 1989-2014.

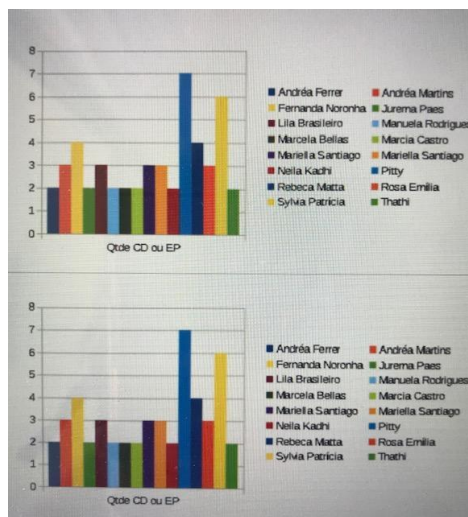


Imagem 3 - Gráfico 2 com compositoras com 2 ou mais Discos e/ou EPs Gravados.  
Fonte: Relatório PIBIC 2013 Feminária Musical

O gráfico realça Pitty como a artista com maior número de trabalhos gravados até então. A artista obtém visibilidade nacional a partir do lançamento do seu primeiro álbum Admirável Chip Novo em 2002<sup>20</sup>. No gráfico abaixo é possível observar que o ano onde ocorrem maior número de gravações é 2013.

<sup>19</sup> <http://dicionariompb.com.br/sylvia-patricia/dados-artisticos>

<sup>20</sup> Ver artigo "A "roqueira baiana" Pitty: performance, o estético-político e (des)estabilizações a partir de críticas culturais" de Jorge Cardoso Filho (2018) para uma análise sobre quadros estético-políticos (des)estabilizadores a partir das críticas musicais sobre a cantora, compositora, apresentadora e instrumentista Pitty.

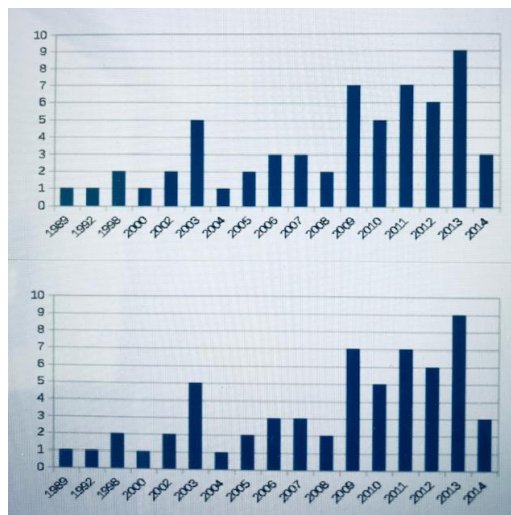


Imagem 5 - Gráfico 3 com quantidade de Discos ou EPs Gravados por Ano

Os dados acima, ao passo que demonstra um crescente, no que diz respeito a materialização de projetos artísticos musicais a partir da gravação de CDs, faz emergir ainda questões sobre as diferentes formas de atuação dessas compositoras, sustentabilidade econômica a partir do exercício profissional na música, além de suscitar informações a respeito de suas marcações sociais como identificação étnico racial, orientação sexual, grau de escolaridade etc. Como o projeto de mapeamento contava com apenas uma bolsista e tendo em vista que os relatórios do PIBIC são apresentados semestralmente, foi formulado um questionário a ser realizado com três compositoras. Para isso, os primeiros nomes selecionados foi a partir da observação dos dados iniciais coletados. As compositoras com discos gravados e maior evidência na mídia foram selecionadas para realização da entrevista: Márcia Castro, Manuela Rodrigues, Cláudia Cunha, Mariella Santiago. Os primeiros nomes levantados foram os das compositoras que mais se destacaram no relatório parcial pelo fato de terem discos gravados e uma maior evidência em veículos de comunicação. Ainda que o questionário pudesse ser respondido pessoalmente, por skype ou por e-mail, "(...) houve dificuldade de encontrar espaço disponível na agenda das mesmas para a entrevista ou mesmo para responder por e-mail nosso questionário(...)". Foi feito então,

(...) recortes específicos em nossa lista de compositoras que, com base em nossas leituras e discussões sobre o assunto, achamos relevante. A primeira escolha foi a de uma compositora que faz parte de uma cena ainda mais rara na atuação de mulheres, a da música instrumental, conseguimos então entrevistar, por Skype, a instrumentista e compositora Jana Vasconcellos, branca, orientação sexual não declarada, 32 anos. Logo em seguida, contatamos Aiace Félix, negra, heterossexual, 25 anos, recém formada em Canto no curso de Música Popular da Universidade Federal da Bahia e membro fundadora do grupo Sertanília. A terceira e última entrevistada foi Vércia Gonçalves, negra, lésbica, 34 anos, cantora e compositora da música popular na qual defende ser cantora e compositora de música negra. Três artistas/compositoras com diferentes faixas etária, perfis, experiências e atuações no mercado musical da cidade de Salvador.

No questionário para as entrevistas constaram: Nome, Idade, Identidade étnico-racial, Orientação Sexual, Grau de Escolaridade, além de perguntas sobre realizações e dificuldades das compositoras no mercado da música. O questionário foi aplicado a outras compositoras nos anos subsequentes nos quais a pesquisa de mapeamento prosseguiu tendo passado por revisões e atualizações. Numa segunda etapa, foram entrevistadas as compositoras: Aline Lobo, Ângela Lopo, Ilka Pinheiro, Melina Lopo e MÔ Maiê que são compositoras de diferentes estilos musicais como MPB, Rock, Música Ritualística, Popular Tradicional entre outros diferentes perfis, com experiências e atuações no mercado musical. Mais 33 nomes foram encontrados, totalizando 111. Outra busca realizada foi no livro do Festival de Música Educadora FM (2014) onde foram analisadas um total de dez edições do evento, diante um total de 500 nomes de compositorxs participantes, foram encontrados mais vinte e quatro nomes de compositoras. Apesar do último relatório, do ano de 2018, constar que em nova busca netnográfica foi somado um total de 165 nomes de mulheres compositoras atuante num recorte temporal de 30 anos - 1989-2014 - nas informações detalhadas em tabela que apresento reorganizada em anexo (TABELA 1), constam o nome de 133 compositoras.

Sobre a tabela1, resalto que o último relatório do PIBIC, ao qual a tabela é um dos anexos, foi do ano de 2016, portanto com informações que já precisam de uma atualização. As atualizações que fiz quanto aos dados contidos na tabela anterior, inclui a inserção de gravações de alguns álbuns ocorridas após a finalização do relatório, revisão dos nomes das artistas como a substituição do nome JosyLélis que passou a usar o nome artístico JosyAra mais recentemente. No caso de Vércia Gonçalves, que constava na tabela anterior quando ainda autodeclarava - se como mulher lésbica, o nome aqui foi retirado, uma vez que passou pelo processo de transição de gênero, reconhecendo-se atualmente como homem trans.

Cito detalhadamente cada etapa desse mapeamento de compositoras desenvolvido pelo grupo de estudos e experimentos sonoros *Feminária Musical*, bem como distingo as compositoras entrevistadas pois estas informações me ajudam a respaldar a importância do presente estudo, válida ainda o uso do conceito *cantautoria* e contextualiza e apresenta o cenário musical baiano, especialmente o soteropolitano quanto a produção musical de mulheres. Se considerarmos somente a análise dos anais do Festival da Educadora FM (2014), podemos constatar a desigualdade entre homens e mulheres no cenário musical, com predominância masculina para área pesquisada, como aponta os resultados da pesquisa citada. O mapeamento constata ainda uma predominância das mulheres na área do canto. 1 - Cerca de 90% dos nomes inclusos no mapeamento são de compositoras que também são cantoras. 2 - sustentabilidade financeira. Outro ponto importante é o fato de que daquelas entrevistadas, a maioria encontra dificuldade de autonomia financeira exclusivamente com o trabalho de composição/canto/instrumentista. Assim, atuam concomitantemente em outras atividades no campo da música: aulas, cantar/tocar em casamento e eventos, atuar em gravações e/ou como *backing* vocal em projetos de outros/as artistas. Fato que pode realçar o pouco ou nenhum reconhecimento artístico das mesmas enquanto compositoras; 3 - As dificuldades de atuação/inserção no cenário profissional da música em Salvador, apontadas pelas compositoras entrevistadas, dizem respeito a preconceito por sua condição de mulher, sobretudo se negras e

lésbicas, num preconceito fundamentado em racismo, sexismo, lesbofobia e desigualdades socioeconômicas. A partir das entrevistas realizadas, as pesquisadoras afirmam que as compositoras que se auto declararam brancas / classe média / heterossexual informam que não sofreram preconceito ao se inserirem no meio musical, seja enquanto compositora ou cantora. Já as compositoras que se auto declararam negras / homossexuais / pobres, algumas, ainda enfrentam preconceito e dificuldades na sua trajetória e ainda citam que é como se houvesse um estereótipo do tipo de música do qual elas “devessem” cantar.

Tais problemáticas exigem um aporte teórico, epistemológico que compreenda a produção musical das mesmas em sua diversidade composicional, no que se refere ao(s) gênero(s) musical(ais) que se identificam e nicho mercadológico em que estão inseridas. Parto assim da mesma pergunta levantada pelos dados preliminares da pesquisa acima apresentada - “o que (não) se produz sobre mulheres e música no Brasil?”. Os dados e mapeamento acima descritos, demarcam uma condição específica para a produção artística de compositoras e intérpretes. Ao incorporar o conceito *cantautoria*, proponho pensar a estética-ética que nos funda enquanto mulheres negras em nossa possibilidade de “um corpo” político que acolhe a possibilidade de sermos muitas, sermos diversas apesar do desejo em comum de dar corpo a linguagem, desde o corpo, romper com o silêncio e invisibilidade.

Conceição Evaristo (1996) me inspira a uma escuta afetiva desses artivismos musicais de *cantautoras* negras observando não somente as questões que dizem respeito às suas referências raciais em seu trabalho artístico, mas em atentar, antes de tudo, na maneira como a *cantautora* vai lidar com esse dado étnico que ele traz em si, o como essa sujeita se apresenta em sua escritura (Evaristo, 1996, p.2). Nesse sentido, Conceição Evaristo ao tratar a criação artística enquanto um espaço também político o denomina de *escrevivências* essa escrita comprometida com sua existência. Assim como ela, busco entender nestas artistas as maneiras pelas quais me provocam e convocam a uma experiência estética e igualmente política. Entendo as *cantautoras* assim como criadoras de atitudes políticas a partir da auto apresentação de suas “escrituras” (Evaristo, 1996, p. 2).

## Referências

AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade?* Belo Horizonte- MG: Letramento: Justificando, 2018.

DORING, Katharina. Dona Nicinha de Santo Amaro e Dona Zelita de Saubara: matriarcas negras do Recôncavo Baiano. IN: SANTANNA, Marilda (Org.). *As bambas do samba: mulher e poder na roda*. Salvador: Edufba. 2016.

CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. 339f. Tese (Doutorado) - Programa de Filosofia da Educação, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CRENSHAW, Kimberlé. *Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero*. Revista Estudos Feministas, v. 10, n. 1, 2000, pp. 171-188.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. IN: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

hooks, bell. *An Aesthetic of Blackness: Strange and Oppositional*, In: Lenox Avenue: A Journal of Inter-arts Inquiry, vol. 1, pp. 65-72, 1995.

\_\_\_\_\_. *Linguagem: ensinar novas paisagens/ novas linguagens*. Estudos Feministas, Florianópolis, 16(3): 424, setembro-dezembro/2008. Disponível em <[https://www.researchgate.net/publication/250040361\\_Linguagem\\_ensinar\\_novas\\_paisagensnovas\\_linguagens](https://www.researchgate.net/publication/250040361_Linguagem_ensinar_novas_paisagensnovas_linguagens)>

MCCLARY, Susan. *Construção de Subjectivity in Schubert's Music*. In: BRETT, WOOD e THOMAS. (Org.) *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology*. Routledge. EUA: 2006. 234 p.

\_\_\_\_\_. *Paradigm Dissonances: Music Theory, Cultural Studies, Feminist Criticism*. EUA: *Perspectives of New Music*. vol. 32, n. 1, 1994. 85 p.

WERNECK, Jurema. *O samba segundo as lalodês: mulheres negras e a cultura midiática*. 2007, Rio de Janeiro. 297f. Tese (Doutorado em Comunicação) Faculdade de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

\_\_\_\_\_, Jurema. *Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo*. Revista da ABPN, vol. 1, n. 1, mar-jun 2010.

Recebido em: 22/02/2022

Aceito em: 18/07/2022



## **“Meu corpo é instrumento, eu vim pra te alimentar”: música pop afrodiaspórica em *Trovão*, de Larissa Luz**

*Caroline Govari*<sup>1</sup>

*Juliana Carolina Santos Silva*<sup>2</sup>

*Thiago Pimentel*<sup>3</sup>

**Resumo:** Este artigo tem o objetivo de abordar as potencialidades e articulações da música afrodiaspórica presentes na obra de Larissa Luz - em especial no álbum *Trovão*, lançado em 2019. Para isso, observamos de que forma a artista aciona - embora sem necessariamente replicar - sua herança cultural africana e como ela a conecta com o contemporâneo, fazendo seu corpo-político como um lugar de produção de saberes, em múltiplos tempos, sob a perspectiva do cruzo e da encruzilhada. Para isso, autores como Rufino (2018), Simas e Rufino (2019), Hall (2003), entre outros, se tornam essenciais para essa discussão.

**Palavras-chave:** Larissa Luz. *Trovão*. Cenas musicais decoloniais. Música afrodiaspórica. Encruzilhadas musicais.

---

## **My body is an instrument, I came to feed you: afro-diasporic pop music in *Trovão*, by Larissa Luz**

**Abstract:** This paper aims to discuss the possibilities and articulations of afro-diasporic music in Larissa Luz's work - especially in the album *Trovão*, released in 2019. With this in mind, we analyze how the artist operates - although without necessarily replicating - her African heritage and how it flows through the contemporary days, making its political-body a knowledge

<sup>1</sup> Doutora em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos (Universidade do Vale do Rio dos Sinos),

<sup>2</sup> Discente do Bacharelado Interdisciplinar de Cultura, Línguas e Tecnologias Aplicadas da UFRB. Bolsista PIBIC/UFRB

<sup>3</sup> Doutorando do Programa de Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA

production place. For this, scholars such as Rufino (2018), Simas and Rufino (2019), Hall (2003), among others, are essential for our discussion.

**Keywords:** Larissa Luz. Trovã. Decolonial musical scenes. Afrodiasporic music. Musical crossroads.

---

## **“Mi cuerpo es un instrumento, vine a darte de comer”: Música pop afro-diaspórica en Trovã, por Larissa Luz**

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo abordar las potencialidades y articulaciones de la música afro-diaspórica presentes en la obra de Larissa Luz, especialmente en el álbum Trovã, lanzado en 2019. Para eso, observamos cómo la artista actúa, pero necesariamente replica, su herencia cultural y cómo se relaciona con lo contemporáneo, haciendo de su cuerpo-político un lugar de producción de conocimiento, en múltiples tiempos, desde la perspectiva del cruzar y cruzar. Para ello, autores como Rufino (2018), Simas y Rufino (2019), Hall (2003), entre otros, se vuelven imprescindibles para esta discusión.

**Palabras clave:** Larissa Luz. Trovã. Escenas musicales decoloniales. Música afrodiaspórica. Encrucijada musical.

Os corpos atravessados nas encruzilhadas transatlânticas transgrediram a lógica colonial. O projeto que, durante séculos, investiu na objetificação de seres humanos traficou para essas bandas suportes físicos montados por outros saberes. É através do corpo negro em diáspora que emerge o poder das múltiplas sabedorias africanas transladadas pelo Atlântico. O corpo objetificado, desencantado, como pretendido pelo colonialismo, dribla e golpeia a lógica dominante. A partir de suas potências, sabedorias encarnadas nos esquemas corporais, recriam-se mundos e encantam-se as mais variadas formas de vida. Essa dinâmica só é possível por meio do corpo, suporte de saber e memória, que nos ritos reinventa a vida e ressalta suas potências. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 49)

### Considerações iniciais

A conexão entre África e o Brasil se iniciou por meio da travessia transatlântica realizada pelos navios negreiros. Estima-se que o Brasil foi o país que recebeu mais africanos escravizados no mundo - em torno de 3,5 milhões a 5 milhões de corpos negros. Enquanto encruzilhada, o Atlântico, para Rufino (2019), não é somente o local da travessia, mas também o de mobilidade: de reinvenção e de continuidade. Nesse caminho, todavia, informações se perderam. Outras foram criadas em territórios da diáspora, contribuindo para a formação de gêneros musicais como o blues, o soul e o samba. Pensamos a diáspora dos povos africanos para além da migração (forçada) dos escravizados. Diáspora envolve refletir (e reivindicar) o papel das pessoas negras em uma sociedade enraizada no colonialismo moderno. Neste sentido, nos passos de Hall (2003), buscamos pensar a negritude na cultura hegemônica (eurocêntrica) e o papel que, muitas vezes, é relegado às produções negras - dando uma menor importância ou estereotipando essas manifestações. E é com preocupação que Hall (2003) aponta para a necessidade de um olhar da negritude na cultura, que atravessa a lente colonial, eurocêntrica; ou seja, de um movimento de quebra da “essencialização da diferença dentro das duas oposições mútuas ou/ou” (HALL, 2003, p. 345). Além disso, e em sintonia com Gilroy (2019), o autor aponta a necessidade política de recusa ‘binário ou britânico’ “porque o ‘ou’ permanece o local de contestação constante, quando o propósito da luta deve ser, ao contrário, substituir o ‘ou’ pela potencialidade e pela possibilidade de um ‘e’, o que significa a lógica do acoplamento, em lugar da lógica da oposição binária (HALL, 2003, p. 345).

Diante disso, com o objetivo de contribuir com os estudos de música na área da Comunicação, este artigo propõe analisar as articulações musicais e feminismo negro presentes na trajetória musical da cantora, compositora, atriz, produtora e apresentadora Larissa Luz. Nossos olhares se voltam especialmente ao *Trovão*, álbum lançado em 2019, que reforça o caráter ativista articulado a uma estética designada de afrofuturista, fazendo referências à ancestralidade africana de uma forma não tradicionalista (Gumes; Carmo, 2021). Ademais, *Trovão* dialoga com cantoras afro-americanas de blues, pois, ao referenciar a ancestralidade da religiosidade de matriz africana em negociação com bases

eletrônicas e as letras de cunho político, colabora para um debate político/estético apropriado à expressão feminina (Gumes e Argôlo, 2020).

Entre os gêneros musicais presentes em seu repertório, estão o reggae, o hip hop, entre outros ritmos que apresentam influência da música baiana e do candomblé. Para pensar essas articulações, utilizamos como principal aporte teórico-epistemológico a pedagogia das encruzilhadas, de Simas e Rufino (2019), que não exclui as produções centradas na ciência e nas suas tradições como possibilidades plausíveis, todavia, as contesta como modo único.

Em congruência com a pedagogia das encruzilhadas, pensamos, também, com as reflexões diaspóricas dos estudos culturais (Hall, 2003; Gilroy, 2019) e ensejamos possibilidades de novas cenas musicais - decoloniais - (Queiroz, 2019), considerando a perspectiva do Sul Global (Iqani; Resende, 2020). Ou seja, buscamos caminhos epistêmicos não hegemônicos e que permitam brechas em meio à a colonialidade do poder do mundo (Mignolo, 2018).

### **“Abra seu coração, eu vou te atravessar”: ativismo, política e representatividade social**

Nascida em 15 de maio de 1987 na cidade de Salvador (BA), Larissa Luz de Jesus - mais conhecida como Larissa Luz - tem sido considerada pela mídia como uma das principais representantes da música negra contemporânea no Brasil. Após seis anos como vocalista da banda de axé Ara Ketu, posto que ocupou entre 2007 e 2012, saiu em carreira solo e lançou seu primeiro álbum, *Mundança*, em 2012. O disco marca o início de uma fusão musical específica que cada vez mais aparece na obra da artista: bases eletrônicas dialogando com gêneros musicais como soul, reggae, funk, rock e padrões rítmicos que remetem à herança da música africana. Nota-se, portanto, que suas experimentações sonoras transitam entre gêneros musicais afrodiaspóricos - seja do norte global (como o soul, o funk) ou do sul global (como os ritmos afrobrasileiros).

Seu segundo álbum, intitulado *Território Conquistado* (2016), foi indicado ao Grammy Latino na categoria Melhor álbum pop contemporâneo em português. O disco segue com o cruzamento de música eletrônica com ritmos afrobrasileiros e rock, além de se destacar em função do conteúdo das letras, que abordam questões de feminismo negro, política, reivindicação do espaço das mulheres negras, acentuando temas sobre conscientização no que também foi chamado de “música de protesto” (BRANDÃO; BUENO, 2019).

Com o objetivo de apresentar um álbum que trouxesse devida fundamentação teórica, a artista contou com o apoio da escritora e antropóloga baiana Goli Guerreiro, especialista em documentar práticas culturais contemporâneas da música e da história do povo negro, pois, segundo suas próprias palavras, “não queria ser rasa, e ela me ajudou e me fez conhecer mulheres incríveis que eu não conhecia ainda como a Chimamanda, bell hooks<sup>4</sup>... Me fez querer pesquisar ainda mais sobre elas, e eu me senti mais forte ainda ao conhecê-las” (LUZ, 2018). A canção “Bonecas Pretas”, do referido álbum, é uma das mais conhecidas da cantora. Larissa utiliza letra para reivindicar a representatividade através de brinquedos infantis como cantora e

<sup>4</sup> Inclusive, na canção “Violenta”, Larissa lista uma série de personalidades ligadas à luta do feminismo negro: Beatriz Nascimento, bell hooks, Makota Valdina, Elza Soares, Regina Luz, Lívia Natália, Chimamanda, Nina Simone, Victoria Santa Cruz e Carolina de Jesus.

mulher negra, algo que é potencializado também no videoclipe da canção, tornando mais visíveis pautas como empoderamento negro, racismo e ancestralidade. Ademais, a canção promove uma identificação porque possibilita que a “individualidade floresça em um contexto de grupo” (COLLINS, p. 283, 2019). No mesmo sentido, Angela Davis (2019) pontua que, através da música, as pessoas negras se tornaram capazes de criar uma comunidade estética de resistência, colocando a música em um papel central na sociedade africana ocidental e, conseqüentemente, encorajando e nutrindo uma comunidade política de luta ativa por liberdade.

Em suas canções, Larissa propõe o que Sueli Carneiro (2011) chama de “enegrecimento” do movimento feminista. Para Gumes e Silva (2021), a artista debate tópicos que se movem em torno da memória de mulheres que foram escravizadas e ratifica esse ponto ao questionar esses corpos como hiperssexualizados e subalternizados. Com isso, Larissa Luz acessa uma trajetória de lutas, de poder e de força de mulheres negras transmitidas com os seus corpos políticos e que sempre suscitaram a resistência. Ela evoca a imbricação destes tempos de passado, presente e futuro não apenas nas letras das suas músicas, “mas ao transitar por sonoridades como rap, eletrônica, samba reggae, ijexá, incorporando um diálogo intenso com a cultura afrodiaspórica, trazendo à tona aqui o que Carlos Gadea (2013) nomeia de pós-africanidade, ou seja, a forma como a negritude tem sido reelaborada na contemporaneidade” (GUMES e SILVA, 2021, p. 4).

Em 2018, Larissa convidou as cantoras Luedji Luna e Xênia França para integrarem o projeto Aya Bass. De acordo com Gumes e Argôlo (2020), o nome escolhido para batizar o projeto é uma referência ao termo em iorubá *yabás*, que significa Mãe-rainha, e se refere às orixás femininas - Nanã, Iemanjá, Oxum, Obá e Ieúá - cultuadas no candomblé. O trio surgiu com a proposta de fazer reverência às cantoras negras baianas que lutam contra o racismo estrutural e abriram portas para que outras artistas negras tivessem destaque, assim como o que está acontecendo na atual cena de música pop na Bahia (Gumes e Argôlo, 2020).

### **“Não deixe que tentem te colonizar” : pensando as cenas decoloniais no Sul Global**

Ao longo das últimas duas décadas, no Brasil, inúmeros pesquisadores vêm atualizando o conceito de cena musical. A noção de cena (STRAW, 1991) é importante como uma tentativa de ir além da ideia de que a música e a cultura articulam apenas formações de identidades pré-existentes. Como estamos vivendo uma época de outras modulações musicais, cabe repensar os próprios lugares comuns da música da Bahia - algo desafiado por Larissa Luz -, considerando as complexas imbricações (ou interseccionalidade<sup>5</sup>) que podem ser observadas ao longo dos agenciamentos dos gêneros musicais no Brasil - quiçá na América do Sul.

<sup>5</sup> Termo cunhado por Kimberlé Krenshaw em 1989, sendo um conceito central do feminismo negro que trata a forma pela qual o racismo, patriarcado e a opressão de classes criam desigualdades em relação às mulheres, raça e classe (AKOTIRENE, 2019).

Em função disso, nossa ideia é que percebamos os “outros”, as outras cenas, desviando das rotas hegemônicas - seja no âmbito acadêmico ou cultural. Assim, nos interessam as *encruzilhadas* postas, muitas vezes, na marginalidade de um Brasil eurocêntrico, colonial. Ainda distante de aportar como fenômeno nacional, a música produzida por Larissa Luz é modulada pelos diferentes recortes das afinidades/dissensos regionais observados em um país de dimensões continentais como o Brasil. É importante, inclusive, destacar que, dentro dessa nova cena da música pop de Salvador (GUMES, 2020), antes mesmo de Larissa Luz sair em carreira solo, o BaianaSystem, banda surgida em 2009, foi se firmando nos espaços como o Centro Histórico e Carnaval de Salvador, colocando inclusive o Navio Pirata (trio elétrico da banda) na avenida. Como parte dessa nova cena, temos artistas e bandas que vieram depois, como Afrocidade, Luedji Luna, Nara Couto, Josyara, Majur, ÀTTØØXXÁ, entre outros. Isso aponta para uma amplificação da conexão com a África (seja ela física ou a que permeia os imaginários de seus descendentes) por meio de agenciamentos de negritude que, aqui, pretendemos compreender a partir da noção de Sul Global.

De acordo com Mehita Iqani (2016), o termo *sul global* tem o intuito de sintetizar certas afinidades empíricas, para capturar o outro lado do binário ocidental em um vocabulário afirmativo que não se afasta apenas de uma posição de deficiência (como faz o termo não-oeste, por exemplo), que “responde” ao englobar em um projeto analítico alguns dos fluxos e tensões transversais relevantes para contextos na Ásia, África e América Latina, sem homogeneizar suas particularidades. Por conseguinte, a noção do sul global busca gerar conexões entre nações e sociedades que compartilham uma história de exclusão e opressão, mas também sublinhar formas em que essas histórias não estão necessariamente confinadas a fronteiras geográficas específicas.

Já a ideia do norte global é um substituto para o 'Ocidente', enquanto o 'sul global' tem equívale a 'o resto'. Incontestavelmente, o termo 'sul global' permite pensar com ele de formas um pouco mais complexas e dinâmicas do que o permitido pelo vocabulário de 'desenvolvimento' ou 'terceiro' mundo. Ver 'sul global' como um termo contraditório, que contém dentro de si um senso de não alinhamento ou derrapagem, permite que seja visto como uma alternativa mais abundante de vocabulário (Iqani; Resende, 2020).

Vale ressaltar que essa modulação da ideia de cenas a partir do Sul Global não é apenas uma aplicação de um conceito feito no Norte, mas uma proposição e reconstrução do próprio conceito, reconfigurando a ideia de cena a partir das perspectivas dos estudos epistemológicos do Sul, pensando em um contexto de mundo não-hegemônico e priorizando o que entendemos por 'cenas decoloniais'.

Para Queiroz, a cena musical decolonial caracteriza-se por reproduzir hierarquias sociais, salientando as tensões e complexidades específicas da experiência colonial brasileira, isto é, “uma diversidade de sujeitos unidos a práticas de estratégias de subsistência alternativas às localizadas em outros países, por exemplo” (QUEIROZ, 2019, p 194). Ou seja, a noção de cena decolonial pode ser interpretada como uma cena musical que, em essência, é política. Pois, além da música, esses movimentos centralizam seu foco na combatividade política em contextos locais - que levam em consideração as dinâmicas do Sul Global. Em outras palavras: uma cena cujas produções (e produtores) buscam meios conscientes para desestabilizar práticas tradicionais colonialistas em terras marcadas por esses processos históricos. Um movimento

de oposição a uma universalização, historicamente construída, dos estudos de cena musical centrados nas grandes capitais de países desenvolvidos - do Norte.

Larissa Luz se insere num contexto musical e político, do cenário baiano, que traz essas premissas em sua gênese - nas composições e atos políticos que atravessam sua obra musical. Embora tenha a presença global do rock e uma matriz anglófona, o rock que aparece na obra de Larissa Luz não é necessariamente a emulação do rock hegemônico já que, além de suas raízes negras, este gênero musical, no Brasil, apresenta contornos que obedecem a nossos próprios agenciamentos, trazendo marcos da identidade musical da Bahia (vide as inúmeras bandas de rock que se formaram na cidade, e seu principal expoente: Raul Seixas). Toda essa mistura tensiona os aspectos globalizantes do próprio rock - que, como um gênero musical estadunidense de origem negra é, portanto, afrodiaspórico - ao encontrar o pagode baiano, o dub, o trap, exibindo, assim, aspectos transculturais que demarcam suas características políticas, sociais e estéticas em suas modulações no Sul Global. É justamente por isso que sentimos a necessidade de pensar as cenas musicais levando em consideração as relações territoriais e acionando juntamente o conceito de cena decolonial para incorporar as territorialidades narrativas e as transculturalidades.

A história da música baiana é marcada, justamente, por essas transculturalidades: o samba-reggae se fez presente através dos blocos afro, sendo o Ilê Aiyê o primeiro a surgir no ano de 1974, no bairro da Liberdade, em Salvador. Em seguida, a banda Olodum, fundada por Neguinho do Samba e que só ganhou notoriedade após a parceria com o cantor Paul Simon<sup>6</sup> no ano de 1991, ao gravar um clipe e participar de um show junto com o cantor no Central Park, em Nova Iorque. A canção “Faraó”, segundo Guerreiro, ficou muito conhecida “nos ensaios do Olodum e se espalhou pelas ruas da cidade, passando a ser tocada e cantada durante as festas de largo que começam em dezembro na Conceição da Praia, antigo cais da cidade da Bahia, e se estendem até o carnaval, a maior das festas de ruas” (GUERREIRO, 2010, p. 26). Assim como o Olodum, os blocos Malê Debalê, Muzenza, Ara Ketu também fizeram parte desta cena, cada um surgindo num território. Todos eles foram e são influências para muitos artistas baianos que incorporam sua sonoridade nas produções musicais.

De acordo com Taylor (2013), o termo *transculturização*, cunhado em 1940 pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz, caracteriza o processo transformativo pelo qual uma sociedade passa na aquisição de material cultural estrangeiro; a perda ou o deslocamento da cultura de um povo por causa da obtenção ou imposição de material estrangeiro, bem como a fusão do indígena e do estrangeiro para inventar um produto novo e original. Assim, a transculturização abrange um procedimento em três fases, que incide na aquisição de novo material cultural de uma cultura estrangeira, a perda ou o deslocamento de si próprio e a criação de novos fenômenos culturais. Essa teoria também surgiu para elucidar uma condição colonial e neocolonial específica (TAYLOR, 2013, p. 157).

<sup>6</sup> O clipe “Obvious Child”, de Paul Simon, foi gravado nas ruas do Pelourinho junto à banda Olodum. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9HKNAhAxMAk>. Acesso em: 30 fev 2022.

Após a cena de samba-reggae, o que se desenhou na cidade de Salvador, na década de 90, foi a hegemonia do axé music, que acabou se tornando uma referência musical. Logo no seu surgimento, ninguém queria aceitar o rótulo desse gênero musical em função do nome ter sido inventado de uma forma pejorativa pelo jornalista Hagamenon Brito. Bandas como Chiclete com Banana, entre outras, não se denominavam como axé mas quando este começou a ganhar visibilidade por meio da mídia e da indústria, foi perdendo essa desaprovação. Com isso, diversos atores sociais da cena musical de então colocam que foi difícil para os artistas negros se manterem, visto que seus lugares, com a aceitação do termo, foram tomados por artistas brancos<sup>7</sup>.

Nessa época, havia uma indústria de uma cultura popular muito forte e uma monocultura que não investia em nada diferente do axé. No Brasil, poucos são os gêneros musicais baseados em cenas que são bem-sucedidos e visíveis o suficiente para chamar a atenção de interesses comerciais que os transformem em ritmos escolhidos pela indústria fonográfica. Isso ocorreu justamente com a axé music, que se tornou um dos maiores fenômenos da música nacional (GUERREIRO, 2000; TROTTA; MONTEIRO, 2009) e mantém alguns artistas no mainstream até hoje, como Ivete Sangalo, Daniela Mercury, entre outros, mesmo com a crise do gênero musical.

### **“Vai rodar xirê, recebi o sinal”: música pop afrodiáspórica na encruzilhada**

*Trovão* (2019), seu terceiro disco, representa uma artista avançando nos cruzamentos musicais, tendo sua música rotulada como “macumba pop”, incorporando uma estética contemporânea afrofuturista<sup>8</sup>. A capa do álbum, que pode ser visualizada na página seguinte, foi desenvolvida pelo artista Duardo Costa, e dialoga com a musicalidade presente nas suas letras. Ele detalha a arte usando uma espécie de ‘lápiz de carvão’, mostrando um corpo e suas três cabeças (em iorubá, chama-se Orí), no qual uma delas representa o cavalo e as outras duas cabeças são os orixás da artista: Iansã - representada também pelos raios e o nome do álbum que dela são símbolos - e Ogum - com as espadas em mãos e as plantas em cada extremidade da capa. A estrela alude à luz do nome da artista, e o olho pode ser compreendido como olhar para o mundo.

<sup>7</sup> No documentário *Axé: Canto do Povo de um Lugar* (2016) do diretor Chico Kertesz, há depoimentos da cantora Márcia Short, do jornalista Hagamenon Brito, entre outras pessoas que comentam esse processo de “criação” e “aceitação” do nome que intitula o gênero musical de *axé music*. Disponível na Netflix.

<sup>8</sup> Trata-se de um movimento, iniciado nos anos 90, que inclui diversas narrativas ficcionais e aspectos culturais em torno de uma perspectiva, entre passado e futuro, que dá relevância às pessoas negras.





Figura 1. Capa do álbum *Trovão*, criada por Duardo Costa

Sonoramente, *Trovão* vai do trap (e dubstep) ao experimentalismo eletrônico, invocando, como apontado no começo do texto, a ancestralidade africana e religiosidade como um princípio da presença. Isso aparece em várias canções: em “Naná”, a artista tem uma espécie de diálogo com o orixá (“Perguntei pra ela sobre envelhecer / Falava de morte, ela de renascer / Nanã me limpou pra eu recomeçar / Nanã abriu portal pra eu poder passar”); já em “Macumba”, ela menciona o processo em que o corpo é utilizado pelo orixá e/ou entidade (“Se apossa de mim pro que quiser nos ensinar / Meu corpo é instrumento, eu vim pra te alimentar”); em “Aceita”, há uma discussão sobre as heranças africanas do povo da diáspora em termos religiosos, além de tensionar sobre o embranquecimento da religião (“Tu falas em meu nome / Coloca minha roupa / Se veste do meu santo / E depois se poupa / Parei de bater palma / Não quero me calar”). Já em “Climão”, Larissa narra um encontro com Oxum (“Abro os braços, sinto a brisa leve me soprar / Mato a minha sede e Oxum vem me abraçar”); em “Abala”, ela traz a entidade Pomba Gira, descrevendo o seu jeito (“Veste sua saia e sua conta / Abre, destila e tranca / Destila e bota tua banca / Corre pra rua e arrisca”) e “Gira”, com destaque para o trecho em que ela canta: “Toma posse de você / Dance pra descer / Entrega um pouco mais / Vai rodar xirê, recebi o sinal / Bateu!”.

No videoclipe<sup>9</sup> de “Gira”<sup>10</sup>, uma das faixas do referido álbum, Larissa Luz amplifica as referências aos ritos de religião de matriz africana numa estética

<sup>9</sup> Videoclipe disponível em: <https://tinyurl.com/43mpcmz5>. Acesso em 07 abril 2022.

<sup>10</sup> Também no evento *Verão 22*, mencionado anteriormente, a artista, ao cantar “Gira”, pediu que o público abrisse uma roda na pista “para o ritual começar”. O trecho onde a artista pediu a abertura da roda pode ser conferido no Instagram do evento. Disponível em: <https://tinyurl.com/h89hdmtd> acesso em: 07 abril 2022.

afrofuturista e cyberpunk<sup>11</sup>, por descrever o xirê<sup>12</sup> com os alabês<sup>13</sup> (que aparecem performando o toque dos atabaques sem o instrumento) e sobre como os orixás - e também a entidade da Pomba Gira - surgem nesses rituais. A Pomba Gira, para Rufino (2019), reposiciona imagens e ressignifica as experiências do feminino. Uma das principais características de seu caráter é ser um signo potencialmente livre, senhora dos desejos do próprio corpo. A Pomba Gira manifesta isso em uma expressão corporal gingada, sedutora, sincopada<sup>14</sup>, que desafia o padrão normativo. E é na ginga, no sincopado, no viés, nas dobras da linguagem que Exu opera. Assim, Exu expande o corpo e suas ciências como princípio ético estético da luta descolonial. É através dos princípios de Exu encarnados nos seres, nas relações e no universo como um todo que somos afetados pelo fenômeno da experiência, vindo assim a produzir memórias, conhecimentos e aprendizagens.

Nesse sentido, podemos pensar em Exu como espiral do tempo: para Rufino (2019), este é um dos princípios fundamentais para o embasamento do conceito de ancestralidade. Enxergamos, aqui, a conexão da ancestralidade com a resistência e o tempo. O povo negro, da diáspora, carrega memórias em seus corpos, e é dessa forma que Larissa aborda essa questão em seu trabalho. Rufino (2019) também coloca que o corpo é o primeiro registro do ser no mundo; é também um tempo/espço onde o saber é experimentado. As performances corporais - ou como o autor prefere chamar, as *incorporações* - nada mais são do que os modos de linguagem que exaltam a proeminência e as potências da sabedoria do corpo. O próprio padilhamento dos corpos é a instância de transgressão e liberdade que enaltece as sabedorias corporais por meio das performances.

Apesar do caráter nitidamente experimental das faixas do álbum, com grande fluidez de gêneros musicais, Larissa ainda aposta em fórmulas de arranjos universais à música pop<sup>15</sup> - aspecto que pode corroborar, em teoria, para uma maior acessibilidade de suas composições. É importante mencionar que, quando acionamos a expressão “música pop”, não estamos, necessariamente, fazendo uma associação à música popular e folclórica. Neste sentido, o termo música pop está vinculado a um conjunto de códigos e características que incluem desde refrões “chiclete”, durações médias (ou curtas) e a estrutura ‘verso-ponte-refrão-verso’ nas faixas (SOARES, 2015). São justamente esses aspectos que, aqui, buscamos articular, pois o termo torna-se

<sup>11</sup> Em 2020, a artista performou o disco *Trovão* no Afropunk, festival criado em 2005 como um espaço político de protagonismo e emancipação da cultura negra no mundo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TKfQfk9tg2M> Acesso em 08 abril 2022.

<sup>12</sup> Palavra em iorubá que significa “roda” ou “dança” que ocorre nos rituais dentro dos terreiros de candomblé para a evocação dos orixás.

<sup>13</sup> São os ogãs responsáveis pelo toque dos atabaques nos rituais de candomblé.

<sup>14</sup> As síncopes indicam deslocamentos de acentuação rítmica, que conferem um swing típico ao ritmo.

<sup>15</sup> Em 2022, Larissa Luz, numa releitura da deusa Afrodite - sob a perspectiva de mulher negra - lançou, em parceria com Coruja BC1, Bruno Zambelli e produção musical de Tropkillaz, o EP *Deusa Dulov* (Vol.1). O EP foi recebido justamente sob uma perspectiva mais pop. Nele, os artistas cruzam a música eletrônica com o pagode baiano, o dub, o dancehall e outros ritmos jamaicanos que são marcas do trabalho da artista.

não só um gênero musical, mas uma expressão ‘guarda-chuva’ dessas definições presentes em nosso imaginário.

Larissa aciona o rap, o hip hop, e testa batidas de maneira torta (fazendo referência às fórmulas de compassos pouco usuais na música pop), mas não deixando de propor elementos locais (como blocos afro), contribuindo com letras politizadas que dialogam com questões raciais, algo que é reforçado com a presença de artistas como Lazzo Matumbi, Gabi Guedes, Letieres Leite, Ellen Oléria e Luedji Luna, e produção de Rafa Dias, do grupo musical ÀTTØØXXÁ.

A noção de encruzilhada surge - em nossa análise, na arte de Larissa Luz e na forma de interpretarmos seu trabalho - como uma possibilidade para novos rumos; uma transgressão à escassez, de forma poética, que salienta uma prática inventiva e afirmativa da vida - além de refutar a monologização do mundo. Na perspectiva da encruzilhada, nós, do sul global, operamos os cruzamentos de forma produtiva, pois o que se sugere não é a negação ou ignorância das produções do conhecimento ocidental e seus acúmulos, nem a inversão entre o Norte e Sul - ou entre o colonizador e o colonizado, entre os eurocentrismos e suas diversas formas. O que se alude nas potências de Exu, para Rufino (2019), é a desordem dos sentidos dicotômicos para a reinvenção cruzada.

Em congruência com Simas e Rufino (2018), entendemos que a encruzilhada é um campo de possibilidades; uma vastidão de caminhos. Podemos inventar diariamente um novo mundo - inventado justamente na encruzilhada - para produzir vida a partir de suas vastas possibilidades. Especialmente em um contexto de sul global, onde somos expostos e, ao mesmo tempo, promovemos novas possibilidades, seria uma forma de pensarmos a vida - e com ela nossas vivências, os produtos culturais, e até os gêneros musicais.

Quando encontra o ijexá e o samba reggae, por exemplo, o rap (gênero musical desenvolvido nos Estados Unidos por afro-americanos e latino-americanos no bairro do Bronx, mais precisamente em Nova York, na década de 1970) promove um cruzamento e coloca, novamente, sua própria história em encruzilhada, permitindo cruzar e ser cruzado por outros elementos. Importante lembrar, a partir desses exemplos, que os próprios gêneros musicais não são puros, nem exclusivamente concebidos no norte global. Segundo Rufino (2019), praticar a encruzilhada nos aponta como caminho possível a exploração das fronteiras, aquelas que, embora tenham sido construídas a priori para cindir o mundo, nos revelam a trama complexa que o codifica.

A noção de pedagogia que trabalhamos se caracteriza como um campo de possibilidades e se vincula diretamente à emergência de novos saberes - esses partidos pela dinâmica cruzada e conflituosa das travessias transatlânticas. Assim, essa pedagogia é fiel às suas forças centrais de *movimento*, privilegiando o cruzo, a rasura, a transmutação, a multiplicação, a invenção. Isso significa que não reivindica uma norma de verdade absoluta, mas aponta na direção da pluralização: seu caráter descolonial deriva precisamente dos cruzos, reivindicando uma não-pureza, priorizando as sabedorias fronteiriças.

### Considerações finais

Pensar para além dos estudos mais tradicionais (focados na perspectiva do Norte) é pertinente. Mais: é urgente - especialmente se levarmos em consideração as narrativas que replicamos e os territórios que cruzamos.

Apontamos, assim, a necessidade de um movimento que possa desvencilhar-se de uma visão binária dos pólos colonizador-colonizado, para pensar em seus atravessamentos cruzados. Compreender fenômenos atravessados pelos efeitos da colonização implica, no mínimo, a tentativa de romper com certos padrões hegemônicos nas Humanidades - o que inclui, em nossas formações, os estudos culturais e as compreensões da música sobre uma ótica eurocentrada.

Em função disso, nos interessou, nesse texto, utilizar a noção de diáspora como esse dispositivo de reinvenção e sobrevivência, que se contrapõe ao hegemônico e se põe em cruzo. No cruzo, para Simas e Rufino (2019), marcam-se as zonas de conflito, as zonas fronteiriças, zonas propícias às relações dialógicas, de inteligibilidade e coexistência. Esses cruzos, inclusive, nos incitam a refletir sobre os impactos motivadores para a emergência de métodos educativos comprometidos com a diversidade de conhecimentos.

Não podemos pensar a diáspora sem dissociá-la de interrupções, agressões. Trata-se de uma violência humanitária cujos rastros ecoam até hoje - seja epistemologicamente ou no reconhecimento da existência do negro enquanto Ser. E que gera entrelugares. Todavia, pensar as possíveis conexões (sejam elas imaginárias ou tangíveis) que as produções culturais diaspóricas evocam mostram caminhos para pensarmos articulações, sobrevivências e reafirmações de uma negritude descolada fisicamente da África, mas que se conecta e acessa seus ancestrais através da música. Antes de tudo, a arte de Larissa Luz é política. No entanto, é importante lembrar que esse contexto de ativismo musical exercido por artistas da nova cena de música pop de Salvador não é algo necessariamente novo: ocorre desde os blocos afro e artistas da música negra baiana. Larissa Luz segue o caminho de muitas mulheres do norte e do sul global: artistas como a cantora Ma Rainey<sup>16</sup>, por exemplo, foram importantes nesse contexto de mulheres afro-americanas, da classe trabalhadora, que lutaram para que as questões raciais e sexistas fossem dirimidas através do blues (Collins, 2019).

Portanto, pensar a diáspora é refletir sobre heranças culturais que permanecem no imaginário de muitos descendentes e que, conseqüentemente, são reverberadas nas produções artísticas dessas pessoas concomitantemente às próprias produções no continente africano. É esta presença da ancestralidade negra que, em muitos desses casos, é vista como sinal de enfrentamento, sobrevivência. E, assim, a diáspora representa esse entrelugar da fissura provocada pela colonização. Essas produções, portanto, são resultados vinculados diretamente aos elementos culturais africanos que ainda sobreviveram à colonização. E que foram transformados e reinventados com o tempo - são existências e *reexistências*.

Podemos visualizar, também, como a música de Larissa Luz aciona a africanidade de forma específica, como uma chave expressiva para compreender - e acessar - aspectos de uma possível afrobrasilidade que foi reduzida e obliterada pela colonialidade e suas conseqüências - o racismo, a escravidão, a desigualdade social. A África, mais do que um território, é um símbolo. Uma projeção do que poderia ter sido. E a música de Larissa Luz modula esses futuros

<sup>16</sup> Cantora afro-americana considerada “a mãe do blues”. Desafiava o contexto social nos anos 20 ao falar nas suas canções sobre temas como sexo e sexualidade.

possíveis. É nesse sentido que a produção da artista, mesmo com possíveis contradições, oferece possibilidades de outras narrativas e formas de conexões distintas - uma oposição ao hegemônico. E a ancestralidade, trazida em sua arte, pode estabelecer conexões (imaginárias ou não) com uma África de onde vieram os povos (através da diáspora forçada para serem escravizados), mas que, poeticamente, se manteve viva nos corpos e culturalmente com os seus descendentes no Brasil.

## Referências

- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ARGÔLO, Marcelo. *Pop Negro SSA: cenas musicais, cultura pop e negritude*. Salvador, BA: Ed. do Autor, 2021.
- BRANDÃO, M. L. C. M.; BUENO, J. D. *Território Conquistado: música de protesto e conscientização*. Revista Brasileira de Estudos da Homocultura, v. 2, p. 128-153, 2019.
- CANAL VRÁ. Larissa Luz conversa com Luana Assiz sobre música e empoderamento. *YouTube*. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=z3FLHdD5OV8>>. Acesso em 13 fev. 2022. 11m23s.
- COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- GADEA, Carlos A. *Negritude e Pós-Africanidade: Crítica das Relações Raciais Contemporâneas*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2013.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- GUERREIRO, Goli. *A Trama dos Tambores*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GUMES, Nadja Vladi; CARMO, R. G. Corpo, Discurso e Cidade Larissa Luz como arquétipo da resistência pós-moderna Autores Nadja Vladi Gumes. *REVISTA NAVA*, v. 7, p. 32, 2021.
- GUMES, Nadja Vladi; ARGÔLO, Marcelo Pinheiro. A Cor Dessa Cidade Sou Eu: Ativismo Musical no projeto Aya Bass. *Revista Eco Pós*, v.23, n.1. Rio de Janeiro, 2020.
- GUMES, Nadja Vladi. Cidades Musicais. A potência da narrativa político-estética do BaianaSystem no Carnaval de Salvador. In: *Cidades Musicais: Comunicação, Territorialidade e Política*. Orgs. Cíntia Sanmartin Fernandes Micael Herschmann. 2018, p. 265-279.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

IQANI, M.; RESENDE, F. *Media and The Global South: narrative territorialities, cross cultural currents*. London: Routledge, 2020.

MIGNOLO, W. et al. *On decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*. London: Routledge, 2018.

QUEIROZ, Tobias Arruda. *Valhalla, All Black In e Metal Beer: repensando a cena musical a partir dos bares no interior do Nordeste*. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

RUFINO, L. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, Simone Pereira de; CAR-REIRO, Rodrigo; FERRAZ, Rogerio (org.). *Cultura pop*. Salvador: EDUFBA; Compós, 2015. p. 13-27.

SIMAS, L. A.; RUFINO, L. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018

STRAW, W. *Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music*. Cultural Studies 5(3), 1991, 368-388.

TAYLOR, Diana. *O Arquivo e O Repertório: Performance e Memória Cultural na América Latina*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

TROTTA, F. C., & MONTEIRO, M. O novo mainstream da música regional: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste. *E-Compós*, 11(2), 2009.

**Recebido em:** 12/04/2022

**Aceito em:** 18/07/2022

## Música popular e relações de gênero: notas introdutórias

*Marcelo Garson<sup>1</sup>*

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é entender em que medida as relações de gênero se expressam na música popular. Remetendo a trabalhos que vão da musicologia feminista, à sociologia da música, passando pelo Estudos Culturais. Trata-se de um estudo exploratório que focalizará os seguintes aspectos: sonoridades, sociabilidades, divisão sexual do trabalho e critérios de avaliação e consagração.

**Palavras-chave:** música popular, relações de gênero, mídia

---

## Popular Music and gender relations: Introductory notes

**Abstract:** This work aims to understand to what extent gender relations are expressed in popular music. I was referring to works ranging from feminist musicology to the sociology of music and Cultural Studies. This exploratory study will focus on the following aspects: sonorities, sociability, sexual division of labor, and evaluation and consecration criteria.

**Keywords:** popular music, gender, media

<sup>1</sup> Marcelo Garson é professor adjunto do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Paraná. Doutor em Sociologia pela USP, mestre e Bacharel em Comunicação pela UFF.

## **Música popular y relaciones de género: notas introductorias**

**Resumen:** El objetivo de este trabajo es comprender en qué medida las relaciones de género se expresan en la música popular. Haciendo referencia a trabajos que van desde la musicología feminista, hasta la sociología de la música, pasando por los Estudios Culturales, se trata de un estudio exploratorio que se centrará en los siguientes aspectos: sonoridades, sociabilidad, división sexual del trabajo y criterios de valoración y consagración.

**Palabras clave:** música popular, relaciones de género, medios



Ao acreditar, como Judith Butler (2018), que o gênero é construído a partir de um conjunto de performances reiteradas e repetidas, sendo essas performances organizadas por um conjunto de normas e convenções que preexistem aos sujeitos que nela se engajam, somos convidados a nos questionar em que condições se dão essas performances. Sendo, ainda, os sujeitos o efeito, e não a causa, de discursos, instituições e práticas, isso nos leva a investigar como tais performances nos constituem como sujeitos gendrados.

A música nos parece um caso especial para essa investigação, pois a incrível multiplicidade de sons e estilos musicais, aliada aos inúmeros modos de fazer e consumir música, por vezes escondem que essa diversidade não se faz livre de normas e constrangimentos. O debate acerca do gênero permite enxergar de que maneira a música incorpora ou resiste às noções sobre que é masculino e feminino que, por sua vez, disciplinam e constituem corpos, desejos e subjetividades. Tomando a música não como um conjunto de produtos - as canções, os shows, os videoclipes, as lives - mas, antes, os seus processos - compor, interpretar, consumir, discutir - somos convidados a investigar como se dão os agenciamentos a partir dos quais indivíduos, grupos e instituições negociam formas e estratégias ativas de participação no mundo social e em suas modificações (DIAMOND, MOISALA, 2000).

O gênero é, portanto, um dos idiomas dessa negociação. Atuando como conjunto de convenções, de disposições e de normas que regulam condutas, comportamentos e desejos, o gênero posiciona homens e mulheres - e todos aqueles que não se identificam com esse sistema binário - à sua revelia, enquadrando e disciplinando seus modos de ser, estar e agir no mundo (CRANNY-FRANCIS et al, 2002, LOPEZ, 2003). Nosso objetivo é expor seus efeitos, as ocasiões em que opera e suas estratégias de dissimulação.

O consumo e produção musical, portanto, são ocasiões nas quais os indivíduos participam do mundo social e de suas classificações, que agem no sentido de reforçar ou contestar as desigualdades de gênero. Pesquisar a relação entre música e gênero é mostrar que a circulação de sonoridades implica o movimento de pessoas, grupos, mercadorias e serviços que a todo o tempo tencionam os itinerários estruturados e as hierarquias sociais que buscam limitar sua ação. Os recentes debates sobre masculinidades e feminilidades nos permitem dar conta de como o gênero é performatizado em diferentes contextos fazendo com que as categorias “homem” ou “mulher” nunca possam ser universalizados.

Para além do cruzamento entre gênero, classe e raça, já muito explorado pelo feminismo negro e interseccional (CRANNY-FRANCIS et al, 2002; LOPEZ, 2003, HAWKINS, 2014), é possível adicionar outros marcadores, como geração ou território, que podem revelar como a música se funda sobre um sistema multiforme de relações de poder. Este artigo, portanto, revela-se como uma pesquisa exploratória que visa levantar algumas pistas e questionamentos que nos permitam investigar o nexos entre relações de gênero e música popular em contextos específicos. Remetendo a trabalhos que vão da musicologia feminista à sociologia da música, selecionamos os seguintes tópicos de interesse: sonoridades, sociabilidades, divisão sexual de trabalho e critérios de avaliação e consagração musical.

### Sonoridades genderizadas

A década de 90 é um ano chave para o desenvolvimento de um campo de estudos conhecido como musicologia feminista (CITRON, 1993; McCLARY, 2002; LOPEZ, 2003). Partindo da análise da forma musical, seu objetivo é enxergar de que maneira estruturas e convenções codificam opressões de gênero. Ao desnaturalizar as formas musicais, em seu status social e mecanismos de apreciação e julgamento, essa perspectiva não teria por objetivo diminuir o papel da beleza, do prazer e do sublime musical, mas enxergar como as análises musicológicas, supostamente objetivas, que lhe são dirigidas tendem a reproduzir e mascarar opressões de gênero.

Investigar de que maneira, portanto, compositores, produtores, intérpretes e instituições do mundo musical construíram um conjunto de convenções que traduziram a feminilidade e masculinidade em termos musicais é o desafio que se coloca. Esse é o ponto de partida para uma semiótica musical de gênero. Enxergar como as diferenças de gêneros são codificadas em linguagem musical é dar conta da maneira pela qual essas codificações mudam ao longo do tempo.

Com isso, somos levados a nos questionar como noções comumente associadas ao masculino, como bravura, e ao feminino, como docilidade e delicadeza, imprimem-se em elementos propriamente musicais e por que determinadas convenções e efeitos são privilegiadas em detrimento de outros. Isso nos faz questionar de que “homens” e “mulheres” ou masculinidades e feminilidades estamos falando e como elas se ligam ao contexto histórico e cultural de que fazem parte. A forma musical e suas hierarquias, portanto, não são elementos desligados do mundo social como uma análise objetivista poderia supor.

Para ilustrar seu ponto Susan McClary (2002), cita um verbete do *Dicionário Harvard de Música* que trata a cadência como masculina, quando baseada em uma batida forte, e feminina se baseada em uma batida fraca, sendo “a masculina considerada a normal enquanto a feminina é preferível em estilos românticos” (McCLARY, 2002, p.9). Ao associar o binômio força e fraqueza ao par masculino/feminino, essa passagem deixa clara não só a maneira pela qual uma gramática musical tem o poder de traduzir noções de gênero, quanto a sua capacidade de definir um padrão de normalidade - o masculino - a partir do qual o feminino se vê posicionado subalternamente. É justamente contra esse processo de normatização e dominação que a crítica feminista se coloca.

Na mesma linha vai o clássico trabalho de Marcia Citron (1993) sobre o cânone na música erudita que busca compreender como a sonata codificou relações de gênero ao ser associada a temas como poder, hegemonia e potência. Trata-se de um tipo de forma e estética que se manteve, especialmente no século XIX, no topo da hierarquia de prestígio no campo da composição, um espaço fundamentalmente controlado por homens. Impedidas de compor sonatas, restava às mulheres a serenata, forma musical menos prestigiada e carregada de noções correlatas de emotividade e sentimento, mais ajustada, portanto, à uma suposta natureza feminina.

Ainda que associadas ao repertório erudito, as colocações de Citron e McClary são úteis para compreender a música popular, cuja análise formal permite-nos um “entendimento particular do efeito - o significado de um *riff* de baixo, a eficácia dos pratos de choque em impelir movimento, o contorno

melódico do vocal, a sutileza e nuance das mudanças harmônicas” (COHEN, 1997, p.17). Esse tipo de análise, no entanto, não se faz numa gramática auto referente e desligada do mundo social, mas conecta sons a valores, evocando divisões de gêneros. Como as representações de gênero encarnam uma forma musical ou como uma forma musical está presidida por noções do que é o masculino e o feminino são as questões que aqui cabem investigar.

O debate é útil para compreendermos como determinados instrumentos são identificados com homens ou mulheres. O piano é um bom exemplo. Compreender como ele esteve historicamente ligado a noções de delicadeza e feminilidade é dar conta de um instrumento pesado, imóvel e estrategicamente posicionado na sala de estar, o que permitia a subvenção constante da mulher branca e europeia de classe média no século XVIII, naturalizando a esfera doméstica e familiar como seu espaço por excelência. O mesmo raciocínio pode ser aplicado aos diversos gêneros da música popular. Nas bandas de *swing*, o saxofone e o trombone não eram considerados instrumentos femininos (LOPEZ, 2003, p.108), da mesma forma que o baixo é hoje classificado nas bandas de rock (BAYTON, 1988). Esse tipo de constrangimento desencoraja mulheres a adotar esses instrumentos ao mesmo tempo que trata como desviantes quem decide romper a convenção. Isso explica a dificuldade que bandas femininas têm em encontrar baixistas (BAYTON, 1988).

### Gêneros e Gênios

Ao estudar a edição especial da revista *Rolling Stones* dedicada aos 500 maiores álbuns de todos os tempos, Faupel e Schmutz (2011) perceberam que a linguagem utilizada para consagrar homens aludia a um ideal de independência, seriedade e inovação. No caso das mulheres, a consagração justificava-se pela sua capacidade de expressarem sentimentos de forma autêntica, mas também pela parceria que estabeleciam com artistas homens já consagrados. No primeiro caso, naturaliza-se o campo das emoções como o lugar do feminino e no segundo a pré-condição do sucesso está na filiação masculina, o que supõe a dependência como condição inerentemente feminina.

Os autores vão além, comparando as críticas pré e pós consagração das artistas, notando que as menções explícitas ao gênero - presentes em termos como “mulher”, “cantora” ou “feminina” - comparecem menos após a consagração. Isso nos mostra que o critério de genialidade lhe daria acesso a uma outra gama de classificações no qual o gênero comparece de maneira menos evidente, não estando, no entanto, de todo ausente.

Isso fica claro quando percebemos que a emoção como paradigma de avaliação comparece nos dois momentos, ainda que no segundo seja filtrada pela ideia de autenticidade. Como exemplo, podemos citar as representações de Joni Mitchell que emergem do lançamento de seu álbum *Blue*, de 1971, ocasião em que a artista é retratada, em sua timidez, fragilidade e caráter nervosamente sorridente (“*giggly*”). Já quando o álbum se notabiliza, ele passa a ser descrito como um “reflexo autêntico da sua personalidade e emoções” (FAUPEL; SCHMUTZ, 2011, p.31).

Fica, assim, claro como o jornalismo e a crítica musical são espaços em que o capital cultural, seus critérios, classificações e valores são construídos e distribuídos dando coerência e sentido às cenas musicais (THORNTON, 1996). Nesse processo, hierarquias de poder ganham corpo, posicionando

diferencialmente homens e mulheres. Isso é especialmente visível quando comparamos publicações musicais segmentadas por gênero.

Revistas dirigidas ao público masculino, como a *Rolling Stone*, oferecem análises e críticas do material musical. Os músicos são vistos como autores que traduzem suas visões de mundo e sentimentos em sonoridades, avaliadas pelas inovações ou retrocessos que propõem em relação aos estilos musicais em que se inscrevem. Já nas publicações femininas, o material musical perde espaço para o culto ao artista. Interessa falar de sua aparência, vida privada, vicissitudes, idiossincrasias e gostos, pois o que está em jogo é a construção de um ídolo autêntico e dono de si (FRITH; McROBBIE, [1978] 2005). Nesse sentido, enquanto o endereçamento masculino aposta na heteronomia, ao emular o imperativo kantiano do gênio, o sujeito autônomo que prescinde de julgamentos e cria seus próprios critérios de valor, as publicações voltadas ao público feminino apostam na heteronomia que subordina a valorização do artista ao mercado que o consagrou.

Acreditando, como Bourdieu (2007), que a maneira como classificamos os outros é também uma maneira de nos classificarmos, fica claro que a classificação de artistas femininos, feita por jornalistas homens, é também uma maneira de posicioná-las, subalternamente, em relação a seus pares masculinos. Tudo isso nos faz questionar sobre o processo gendrado de formação da crítica musical, que age não somente no recrutamento de homens que atuam como críticos, mas na eleição de critérios de valor propriamente masculinos que incidem diferentemente na obra de homens e mulheres.

### **A casa e a rua**

Ao resgatar uma série de depoimentos de mulheres sambistas para o Museu da Imagem e do Som, Rodrigo Gomes (2017) deixa bastante claro qual era o lugar reservado às mulheres dentro do samba nos anos 1950 e 1960. Elizeth Cardoso, por exemplo, afirmou que nunca fez música em bar e que era um tanto alheia ao circuito da boemia. Ainda completou: “gosto é da minha casa, uma hora vou ver as panelas como é que tá, torno a cantar, torno a escrever (...) eu não acreditava que ninguém pudesse me conhecer, fazer amizade comigo não”. (GOMES, 2017, p. 172). A passagem é ilustrativa na medida em que evoca os afazeres domésticos, revelando a jornada dupla de grande parte das mulheres cantoras, além de revelar que o fazer musical, ao menos para Elizeth, não estava circunscrito a uma sociabilidade mais ampla (“fazer amizade”) que tinha o bar como lócus de articulação. O samba aparecia mais como uma ocupação do que como um estilo de vida.

Ao contrário de Elizeth Cardoso, Aracy de Almeida, outra notória intérprete de Noel, frequentava assiduamente a noite carioca. A inserção em um circuito de sociabilidade majoritariamente masculina, formado por boêmios e malandros, constantemente envolvidos em brigas e problemas com a polícia, plasmava, em ampla medida, o status desviante da artista, imagem que ela reforçava através de seu figurino nada convencional - “costume branco ou cinza, gravatas de bolinhas, sempre de sapatos baixos e corte à *garçonne*” (LENHARO, 1993, p.77). No entanto, a imagem masculina e assertiva, sugerida por seu visual, não era a mesma encarnada em suas interpretações de Noel Rosa, cujos sambas tratavam de mulheres acomodadas e submissas, papel que casava muito bem com a voz pequena e frágil de Aracy (LENHARO, 1993, p.77). Essa

ambiguidade - visual desviante e repertório e interpretação “conservadores” - leva-nos a investigar quais são os limites da subversão permitidos a mulheres em diferentes espaços musicais ao longo do tempo.

Isso nos leva a investigar como as expectativas morais dirigidas às artistas as pressionam no sentido de tomadas de posição e construção de imagens necessárias para se dar continuidade à carreira profissional. No período em que atuaram Aracy e Elizeth, é muito claro o papel de legitimação moral desempenhado por publicação como *A Revista do Rádio* que perscrutava a vida íntima de atrizes e cantoras a fim de retratá-las como boas donas de casa e mães amorosas. O objetivo era claro: criar uma aura de respeito ao mostrar que a carreira não agia em prejuízo da vida privada e das “obrigações femininas” junto à família.

São muitos os casos em que cantoras tiveram que abandonar a vida artística para se casar. Este é o caso de Celly Campello que, desde o início da sua carreira, era frequentemente inquirida por repórteres sobre a possibilidade de “o marido permitir” que ela continuasse a cantar após o matrimônio (GARSON, 2015, p.122). Traduzido no par carreira ou casamento, o dilema de Celly, uma jovem branca de classe média, que vivia no interior de São Paulo nos anos 1960, ainda que não possa ser generalizado para outras trajetórias femininas, apresenta-se como um caso limite para testarmos como operam as desigualdades de gênero. De que maneira elas produzem uma concorrência entre a esfera artística e outras instituições, como a família, é o que cabe investigar e, em casos extremos, como essa situação leva à constituição de critérios de avaliação incompatíveis, fazendo com que a valorização em uma esfera implique na desvalorização em outra: “boas” artistas ou “boas” mães.

### **Sociabilidades e Recompensas simbólicas**

Em seu já clássico estudo sobre músico de jazz, Becker (2008) deixa claro o baixo nível de institucionalização do mercado de trabalho experimentado pelos músicos de jazz que tocavam em casas noturnas, expostos a escassas e inconstantes remunerações, poucas possibilidades de ascensão e de dependência estrita de um sistema de indicações e apadrinhamento para garantir um sustento mínimo. Situação de precariedade análoga pode ser vista em outros espaços da música popular (BECKER, 2008; COHEN, 1997; LENHARO, 1993), o que nos leva a questionar o que a profissionalização oferece ao músico recém-chegado. Uma possibilidade de investigação está na análise dos lucros simbólicos, decorrentes de um estilo de vida singular.

Este é o ponto central do trabalho de Becker (2008) que nos mostra como a cena noturna habitada pelos músicos de jazz organizava-se a partir de um embate central e estruturante que opunha os músicos aos “quadrados” (*squares*), categoria nativa e criada pelos próprios artistas para nomear todos os agentes que lhes pressionavam a ceder ao gosto popular. Os quadrados representavam o *establishment* e a normalidade, sintetizando tudo que os músicos de jazz diziam abominar. Assim, as incertezas do mercado de trabalho pareciam ser recompensadas pelos lucros simbólicos advindos de um estilo de vida que se acreditava excêntrico. Trocar a noite pelo dia, viajar constantemente e possuir um linguajar e uma indumentária próprios soava como a exata antítese de uma vida quadrada.

“Uma admiração pelo comportamento espontâneo e individualista e um desdém pelas regras da sociedade em geral” (BECKER, 2008, p.123), portanto, é o que fazia dos músicos de jazz *outsiders*, posição que esposavam com bastante orgulho. Nutrida pelos indivíduos, alimentada pelos seus pares e confirmada nas interações cotidianas e conflituosas com os quadrados, parecia ser essa a mola mestra que impelia os músicos a seguirem em suas carreiras, apesar da situação de grande precariedade financeira em que se encontravam.

O caso analisado por Becker revela uma das diversas matizes que um *ethos* desviante pode assumir nos universos musicais. Uma declaração da já citada Aracy de Almeida, pode também nos ajudar nesse sentido: “Não descobri a minha vocação para cantora, não; comecei a cantar por necessidade; era uma menina pilantra, safada, que não queria estudar, e não sabia fazer nada. Daí, só mesmo sendo cantora (LENHARO, 1993, p.77)”. Essa fala nos incita a investigar como os valores de “pilantragem” e “safadeza”, um emblema comum do universo de samba masculino, materializavam-se de forma totalmente diversa quando eram assumidos por mulheres.

Isso nos faz reconhecer a dimensão genderizada que está em jogo nos valores que norteiam a música como atividade profissional. O que Becker (2008) não diz claramente, mas deixa bastante claro, é que as noções de excentricidade, subversão, desdém, risco, ostentado pelos cantores de jazz, são valores fundamentalmente masculinos. Ele deixa isso claro quando trata das esposas dos cantores, considerados por seus maridos como um agente que os puxava para a “normalidade”, impondo-lhes sanções e regras que muitas vezes representavam um impasse: casamento ou carreira? Não por acaso esse é o mesmo dilema que acometeu Celly Campello, o que mostra que a mudança radical de contexto e época não impediu a ação de algumas constantes que fazem parte de uma mesma estrutura de poder patriarcal.

Assim, os valores assumidos pelos *outsiders*, ainda que possam ser incorporados por mulheres, terão um significado bastante diferente, o que o exemplo análogo de Aracy deixa claro. A comparação entre Aracy e os músicos de jazz nos faz questionar qual é o *ethos* estruturante nos diversos meios musicais e, em que medida, ele aloca e regula diferentemente as trajetórias, recompensas simbólicas, sanções e o status público de homens e mulheres.

Dessa forma, cabe um último exemplo: a análise de Sarah Cohen sobre a cena alternativa de Liverpool “fundada em grupos masculinos, panelinhas e redes (...) moldadas por normas e convenções a partir das quais [os homens] estabelecem e mantêm relações com outros homens” (COHEN, 1997, p.61). Nesse espaço, o fato de muitos integrantes serem egressos de ambientes sociais em que o tempo livre era gozado de forma apartada entre pessoas do mesmo gênero, fazia com que a música repetisse o mesmo padrão. Isso nos leva a investigar em que medida a divisão sexual do trabalho e do lazer estão intimamente conectadas e podem apresentar padrões convergentes ou divergentes.

É através de apelidos e jargões, compreensíveis somente pelos *insiders*, que as bandas e agentes criavam suas redes de relacionamento hostis a mulheres, tidas como um ruído no funcionamento das relações de camaradagem masculinas. Nessas cenas, piadas machistas eram lugar comum e as mulheres que lá trabalhavam tendiam a ser tratadas como objetos de conquista e

exibição, sendo vítimas constantes de assédio. Uma das recompensas simbólicas que a cena oferecia, aliás, estava justamente na possibilidade de atraí-las.

Havia uma grande desconfiança em relação às esposas dos membros das bandas, acusadas pelos outros integrantes de fazerem cobranças de ordem doméstica a seus maridos, justamente em um espaço, a cena noturna, que se construía como um escape do lar e de suas obrigações. No entanto, apesar da hostilidade aberta, esposas, namoradas, familiares ou amigas funcionavam como um elemento fundamental para o andamento das cenas, ajudando na organização dos eventos e no suporte tanto financeiro como emocional de seus membros. Isso criava uma situação paradoxal, no qual as “mulheres estavam muito presentes na cena, apesar de sua ausência” (COHEN, 1997, p.63).

Cohen (1997) ainda mostra como o *ethos* de masculinidade da cena de Liverpool estava diretamente ligado à posição da cidade como uma zona portuária, um elemento estruturante na divisão sexual do trabalho, das sociabilidades e também do lazer. Os eventos de música alternativa ocorriam à noite, em áreas ermas e vistas como inseguras, o que tendia a repelir o público feminino. Isso nos leva a indagar em que medida a história e a configuração espacial organizam mentalidades, hábitos e normas que acabam por imprimir-se na organização da cena em termo de gênero. O que está, portanto, em jogo é uma geografia do gendramento musical.

### **Música e sexualidade**

Escrito na década de 1970 por Simon Frith e Angela McRobbie ([1978] 2005), *Music and sexuality* é considerado um estudo pioneiro sobre a relação entre música e gênero, ainda que essa palavra não esteja presente no artigo. Tendo como objetivo compreender como a música constrói ideais de sexualidade masculina e feminina, o trabalho compara os universos pop e rock a partir das letras, do endereçamento das canções, dos estereótipos e das convenções de consumo e da divisão de trabalho das bandas. O argumento central se organiza a partir da oposição entre “*cock rock*” e “*teenybop*”.

O primeiro se funda na ideia de poder, controle e agressividade. A música é barulhenta e estridente. As letras são assertivas e arrogantes e celebram um culto à masculinidade, ao risco, à irresponsabilidade e à conquista do espaço público. Os protagonistas são destemidos e viris e tratam as mulheres como objetos de posse e desfrute sexual ou como um freio à liberdade que deve ser evitado. Já o *teenybop* expressa-se musicalmente por um misto de baladas pop e rock suave. Seus astros são rapazes bonitos, românticos, vulneráveis e solitários; eles respeitam as normas sociais e prometem romantismo, paixão e relacionamentos duradouros. Enquanto o endereçamento do *cock rock* é masculino, o do *teenybop* é feminino. O que o rock oferece para o homem é uma experiência de coletividade, companheirismo, camaradagem e sociabilidade masculina, enquanto o *teenybop* promete à mulher uma experiência privada de comprometimento. De um lado, a imagem de um casal apaixonado, do outro, a curtição com os amigos, afirmam os autores.

Como efeito desse aparato ideológico, mulheres eram incentivadas a construir sua sexualidade a partir das noções de romance, comprometimento, amor e paixão, o que as ligavam ao espaço doméstico, lugar de acolhimento e cuidado, preparando-as para assumirem os papéis de esposas e mães. Ao *teenybop* é imputado um modo de apropriação ligado à ideologia de

domesticidade que confina o feminino ao espaço privado da casa e à interioridade das emoções.

Dessa forma, o texto busca delinear construções de masculinidade e feminilidade dominantes que se imprimem no repertório musical massivo, em especial o anglo-saxão dos anos 1950 e 1960. Nesse sentido, é possível ver expressões paradigmáticas do *cock rock* na produção dos Rolling Stones, de um lado, e do *teenybop* nas baladas adocicadas de Paul Anka e Neil Sedaka.

No entanto, mesmo os protagonistas mais representativos do *cock rock*, e aqui podemos citar novamente os Stones, possuem canções que falam de sofrimento, perda e fragilidade masculina. O caso de Elvis Presley, explorado por Frith (1981) em *Sound Effects*, também é importante, já que nele coexistem as dimensões do rock balada e do *rock and roll*, portanto *teenybop* e *cock rock*, no mesmo produto. Oferecendo romantismo de um lado e rebeldia do outro, Elvis conseguia acionar um endereçamento tanto masculino quanto feminino agradando, portanto, a homens e mulheres, ainda que por razões diferentes. Em seus primeiros filmes é muito clara a coexistência das duas dimensões, sendo que foi a vertente baladeira que prevaleceu quando ele se popularizou no final dos anos 1960 e 1970. Isso nos leva a investigar que tipo de representações de gênero e sexualidade são acomodáveis ao mercado massivo, de que forma um mesmo artista pode acomodar dimensões conflitantes e como o aumento de sua popularidade tende a alterar o seu endereçamento ao longo do tempo.

Como texto pioneiro, as colocações de Frith e McRobbie, ainda que instigantes, devem ser matizadas. As análises que ligam o feminino à domesticidade, interioridade, emoções e natureza, e o contrapõem ao masculino, identificado com o espaço público, a razão e a cultura, estão intimamente ligadas às formulações da chamada segunda onda feminista baseadas nos modos de vida de mulheres brancas norte-americanas e europeias de classe média e que, portanto, não podem ser universalizáveis (CRANNY-FRANCIS et al, 2002; LOPEZ, 2003; HAWKINS, 2014). Isso nos abre a possibilidade de indagarmos sobre quais os novos tipos de masculinidades e de feminilidades que se constroem quando o *teenybop* e o *cock rock* saem de seus contextos originais. Em quais espaço circulam, como são consumidas e quais sociabilidades organizam tornam-se, assim, questões pertinentes.

### Mulheres e intérpretes

Lucy Green (1997) defende que desde o século XVI até os nossos dias o canto é a esfera musical em que a presença feminina é a mais notável, seja na modalidade privada e amadora, seja na pública e profissional. O ato de cantar é um ato de exhibir-se: a exibição da voz é a exibição do corpo, de um corpo que fala, que se põe à mostra e se exhibe. Dessa forma, cantar bem parece ser o resultado de um dom natural.

A mulher que canta, assim, é também aquela que se exhibe e se mostra na esfera pública. A sua ferramenta de trabalho, a voz, não é considerado um instrumento lapidado pela técnica, sendo antes tida como algo “natural”, que surge “de dentro”, o que posicionada a cantora em uma esfera intimamente associada à natureza, não mediada, portanto pela cultura e pela razão.

Para Green, toda a escuta é genderizada já que quando escutamos uma canção, escutamos uma voz que canta e, com isso, a interpretamos a partir de ideais de masculinidade e feminilidade. Um conceito central em seu trabalho é



a noção de *display*, a ideia de que toda performance se baseia em uma exibição, por sua vez mediada por uma máscara que se contrapõe entre quem se exhibe e a audiência. É essa relação de exibição que ganha centralidade no caso da intérprete, perdendo força no caso da instrumentista e se anulando no caso da compositora. Enquanto a cantora parece desnudar-se através de sua voz, a instrumentista tem no seu instrumento um anteparo entre si e o público. A técnica necessária ao manejo do instrumento faz com que a instrumentista não seja posicionada no mesmo campo simbólico da cantora, que tende a ser associada às vicissitudes de seu corpo. No caso da compositora é justamente a imagem do corpo que se coloca ausente, evocando as dimensões do controle e da técnica, esferas tradicionalmente ligadas ao masculino.

Cantar é colocar o corpo à mostra em seu poder de seduzir, envolver e emocionar. Isso faz do canto - e principalmente do feminino - uma prática que é fonte de fascínio, mas ao mesmo tempo de temor. Nesse sentido, ao mesmo tempo que posiciona a mulher na esfera pública, o canto evoca um sem número de tabus e interdições. Trata-se de um espaço de exercício de poder e controle sobre a audiência, uma ocasião, portanto, que parece necessitar de subvenção. É nesse momento que o olhar masculino é convidado a agir. O fato de se desnudar ao olhar é o que, em determinados períodos históricos, aproximou as cantoras das prostitutas, fazendo delas temidas e desejadas e, portanto, sujeitas a estigmas e práticas de controle semelhantes (LOPEZ, 2003).

Ao propor uma politização do olhar, o trabalho de Green (1997) estabelece um diálogo direto com o influente texto de Laura Mulvey (1983), que investiga como o cinema clássico narrativo codifica um olhar masculino hegemônico. Em diálogo com a psicanálise, ela defende que um dos prazeres do cinema reside na escopofilia, o olhar voyeurístico dirigido ao outro. O cinema clássico narrativo, e os filmes de Hitchcock em especial, são compreendidos como uma esfera em que as mulheres são codificadas como objetos de prazer, imagens feitas para serem olhadas por um olhar que as fetichiza, um olhar masculino (*male gaze*). As mulheres, assim, aparecem como objetos de prazer, tanto dos protagonistas, quanto dos espectadores homens. A questão central do texto, portanto, é como o patriarcado impõe um ponto de vista dominante, o masculino, que tem o poder de atribuir posições a homens e mulheres. O homem é o sujeito ativo, aquele que olha, enquanto a mulher é passiva, ela é olhada.

No entanto, a dicotomia ativo *versus* passivo precisa ser bem trabalhada para não cairmos em generalizações grosseiras. O que importa no trabalho de Mulvey e a possibilidade de estabelecer um profícuo diálogo com Green, pois ambos nos fazem questionar que tipo de olhar a música codifica e quais são os efeitos dele sobre as mulheres. Isso nos leva a investigar os modos particulares pelos quais as letras, os figurinos e o material de imprensa nos convida a olhar e consumir os corpos femininos. Assim, surge a indagação: qual é o grau de agência e de domínio que estamos dando ou retirando desses corpos pela maneira mesma como codificamos e endereçamos o olhar a esses corpos?

### **Compositores e compositoras**

O diálogo entre essas duas autoras também nos faz questionar como a divisão sexual do trabalho musical organiza horizontes de expectativas para homens e mulheres. No início do século XIX, o Conservatório de Paris proibiu o ingresso de mulheres nas aulas de composição (LOPEZ, 2003, p.55). Se hoje os modos de

recrutamento e formação de compositoras, seja no campo erudito ou popular, dificilmente obedecem a interdições tão explícitas - ou, talvez, não tão explícitas aos nossos olhos -, isso não as faz menos atuantes. A reflexão de Green (1997) novamente nos ajuda a compreender a escassez de mulheres no campo da composição de música popular, justamente um espaço em que a presença do corpo se mascara em privilégio da mente, esfera tradicionalmente associada ao masculino.

A divisão sexual do trabalho nos grupos de música pop segue uma constante. De acordo com Frith e McRobbie ([1978] 2005), os homens compõem a música, escrevem, arranjam e tocam os instrumentos enquanto mulheres “se vestem de forma elegante e cantam o que lhes foi pedido - seus instrumentos são seu corpo e vozes “naturais” ([1978] 2005, p.322). Nesse sentido, o elemento de exibição está diretamente associado ao feminino, situação que se repete nas gravadoras, em que as mulheres são recrutadas como relações públicas para servir as necessidades de seus colegas homens, sejam eles músicos ou jornalistas (NEGUS, 1993). Em todos esses casos, o feminino é aquilo que se oferece para o olhar.

No caso do samba brasileiro, é muito sintomático o depoimento de Marília Batista ao museu da Imagem e do Som, nos anos 1980. Enquanto ela se esforçava para marcar sua posição como compositora de um sem número de sambas que se tornaram famosos nos anos 1940 e 1950, mas cuja autoria não lhe é reconhecida, o entrevistador só se interessa pelo seu percurso enquanto intérprete de Noel Rosa (GOMES, 2017). Isso deixa claro tanto o privilégio da mulher em um espaço de exibição - enquanto intérprete, mas não compositora - quanto a ideia de que sua notoriedade necessita da chancela masculina para ser avalizada, o que depreende uma visão do feminino enquanto ausente de autonomia.

Mais de meio século se passou desde a época em que Marília Batista compunha. O campo da composição, no entanto, continua sendo dominado por homens. Prova disso está na fala da cantora e compositora baiana Luedji Luna. Apesar de cantar suas próprias canções e as de outras compositoras negras, afirmou em recente entrevista que não é uma intérprete: “eu tenho uma bandeira que faço questão de levantar que é o lugar da mulher na composição” pois “a sociedade e a indústria dizem a você que este não é o seu lugar”<sup>2</sup>. Assim, explica que em seu início de carreira, a relutância em assumir o seu papel como profissional - em especial de compositora - esteve diretamente ligado à ausência de mulheres que lhe servissem como modelo: “na ausência de referências eu preciso validar minha existência é preciso que outras mulheres negras compositoras existam para validar minha própria existência. Porque eu tive essa crise no início; se nenhuma existe, como eu vou existir?”<sup>3</sup>. O depoimento de Luna é representativo já que consegue unir a dimensão do gênero com a da raça, mostrando, mais uma vez, que não é possível falar de mulheres no singular.

O caso da composição deixa claro como a indústria musical tem o gênero como um critério central de recrutamento. Enquanto os homens conseguem ver

<sup>2</sup> Diálogos Ausentes - Itaú Cultural. Disponível em : <<https://youtu.be/agVPrvyacxl>>. Acesso em 16 jun. 2021.

<sup>3</sup> Idem.

na música popular um sistema social formado por compositores, seus discípulos e colaboradores, que compõem um espaço de trocas, disputas, conhecimento e reconhecimento, o mesmo não ocorre com as mulheres, que dificilmente conseguem localizar linhagens, tradições, modelos e espaços aptos a acolher o seu trabalho como compositoras. É até possível que localizem algumas compositoras, mas muitas delas seguem atomizadas, não formando sistemas de filiação, escolas ou linhas de continuidade que se estendem no tempo e no espaço e no qual as recém-chegadas possam se encaixar. Como resultado, naturaliza-se a ideia de que a composição é uma atividade masculina, o que cria uma série de barreiras simbólicas a todas as aspirantes ao ofício.

Isso nos leva a indagar quais são os lugares prescritos e proscritos às mulheres dentro da música e quais são os obstáculos encontrados quando elas tentam romper esse ciclo. A situação se torna mais dramática pelo fato de as divisões serem tácitas, não declaradas, no entanto incorporadas pelos agentes que, inconscientemente, “sabem ou seu lugar”, limitando seus desejos e ambições aos limites que podem ocupar. Isso faz com que muitas mulheres sequer cogitem a possibilidade de iniciar-se na composição.

Quanto às que decidem entrar nesse espaço hostil, veem-se a todo o tempo às voltas com as tentativas de rotulamento e enquadramento que o campo, como um todo, busca lhes impingir. Esse é o caso, novamente, de Luedji Luna que vê a necessidade de afirmar-se como “uma mulher negra, ainda que não uma cantora de samba, nem de *black music*”<sup>4</sup>. Há, portanto, uma repartição tácita de funções sociais que obedece e reproduz às hierarquias de gênero e, nesse caso, também de raça.

### Considerações Finais

A música é um dos tantos sistemas de símbolos que, formados pela interação social, são instituídos e instituintes de regras e normas coletivas. Se acreditamos que a vida social não existe fora de relações estruturadas e hierarquizadas de poder, cabe dar conta das práticas sociais em que essas estruturas são produzidas, reproduzidas, encenadas, mas também questionadas e tensionadas. O que buscamos deixar claro neste texto é que a música, portanto, não somente retrata relações de gênero, mas as constitui.

É necessário perceber como a música ajuda a moldar as normas, valores e crenças que perpetuam as desigualdades de gênero. A partir das relações articuladas entre textos, audiências e instituições, é possível compreender o gênero como uma divisão estruturante, um conjunto articulado de relação de poder que atravessa o circuito musical como um todo. Dentre as muitas gramáticas que atravessam o universo musical, há também uma gramática de gênero.

Ao longo de nosso percurso observamos a possibilidade de trabalhar em diferentes escalas e a partir de diversas lentes. Pode-se tanto privilegiar a dimensão mais estrutural e macroscópica, o que joga nosso olhar para o mercado de trabalho, suas instituições e formas de recrutamento, quanto atentar a uma dimensão mais microscópica e cotidiana, que envolve os modos pelos quais discutimos música, as sociabilidades, etc. Dessa forma, encorajamos contribuições da mais diversas áreas nos permitam reconhecer a relevância do

<sup>4</sup> Ibidem.

gênero como elemento estruturante que por vezes se mascara em nossas relações mais corriqueiras com os universos musicais.

## Referências

- BAYTON, Mavis. *Frock Rock. Women Performing Popular Music*. Oxford: Oxford University, 1998.
- BECKER, Howard. *Outsiders. Estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. São Paulo: Zouk, 2007.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- COHEN, Sara. Men making a scene: Rock music and the production of gender. In: WHITELEY, Sheila. (Org.). *Sexing up the groove: Popular music and gender*. New York: Routledge, 2005
- CITRON, Marcia. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- CRANNY-FRANCIS, Anne; KIRKBY, Joan; STAVROPOULOS, Pam; WARING, Wendy. *Gender studies: terms and debates*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002.
- CARTER, Cynthia; STEINER, Linda; MCLAUGHLIN, Lisa (eds). *The Routledge Companion to Media and Gender*. Nova Iorque: Routledge, 2014.
- DIAMOND, Beverly; MOISALA, Pirko. *Music and Gender*. Urbana: University of Illinois, 2000.
- FAUPEL, Alison; Schmutz, Vaughn. *From fallen women to Madonnas: Changing gender stereotypes in popular music critical discourse*. *Sociologie de l'Art*. 2011/3. p. 15-34.
- FRITH, Simon; MCROBBIE, Angela. Rock and Sexuality. In: FRITH, Simon; MCROBBIE, Angela. (Orgs.). *On Record: Rock, pop, and the written word*. Taylor & Francis, [1978] 2005.
- GARB, Tamar. Gênero e Representação. In: FRANSCINA, Francis et al (Orgs). *Modernidade e modernismo, a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- GREEN, Lucy. *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. Lugar de mulher e lugar de homem no samba. O público e o privado. In:\_\_\_\_\_. *MPB no Feminino*. Curitiba: Appris, 2017.

GARSON, Marcelo. *Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. FFLCH, USP, 2015.

HAWKINS, Stan. *The Routledge Research Companion to Popular Music and Gender*. Nova Iorque: Routledge, 2014.

LENHARO, Alcir. *Fascínio e Solidão: As Cantoras do Rádio nas Ondas Sonoras do Seu Tempo*. *Luso-Brazilian Review*, v. 30, n. 1, Verão, 1993, p.75-83.

LOPEZ, Pilar Ramos. *Feminismo y música: Introducción crítica*. Madrid: NARCEA, S.A. DE EDICIONES, 2003.

MCCLARY, Susan. *Feminine endings: music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In XAVIER, Ismail. (Org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

NEGUS, Keith. *Producing Pop*. Londres: Edward Arnold, 1993.

THORNTON, Sarah. *Club Cultures. Music, Media,, and Subcultural Capital*. Hanover/ Londres: Wesleyan University Press, 1996.

VIÑUELA SUÁREZ, Laura. *La construcción de las identidades de género en la música popular*. *Dossiers feministes*, 2003, n.º 7, Disponível em, <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102462>. Acesso em 10-08-2021, p. 11-31.

WHITELEY, Sheila. *Sexing up the groove: Popular music and gender*. Nova Iorque: Routledge, 2005.

**Recebido em:** 11/06/2022

**Aceito em:** 18/07/2022

## Um Corpo Rexistente: a gira poética de Giovani Cidreira

*Jeder Silveira Janotti Junior*

*Tobias Arruda Queiroz*

*Victor de Almeida Nobre Pires*

**Resumo:** Inspirados na mais recente obra fractal de Giovani Cidreira, que também assina como GIO, composta pelo álbum musical e álbum visual *Nebulosa Baby* e a websérie *Nebulosa*, disponíveis no YouTube, articulamos os conceitos de gira poética e corporeidade musical para melhor adensar o entendimento de escuta conexa, acionando elementos do corpo e da corporeidade de GIO. Nossa metodologia heurística estabelece esses produtos audiovisuais como ponto de partida para refletirmos sobre as possibilidades de ampliação do processo da escuta. A gira poética é a (re)invenção de corporeidades, assinaturas e processos poéticos através de narrativas audiovisuais que conjuram a ideia de uma trajetória artístico-musical. Concluimos afirmando o quanto o trabalho de GIO potencializa tecnosubjetividades a partir da gira poética, acionando-as a partir de elementos raciais, geopolíticos e aquilombamentos, disponibilizando o axé, ou seja, a potência como reinscrição de corporeidades negras.

**Palavras-chave:** Escuta Conexa. Gira poética. Corporeidades negras.

---

## THE BODY (R)EXISTING: the poetic spin of Giovani Cidreira

**Abstract:** Inspired by the latest fractal work by Giovani Cidreira, who also signs GIO, composed by the musical album and visual album “*Nebulosa Baby*” and the web series “*Nebulosa*”, available on YouTube, we articulate the concepts of “poetic spin”, and “musical corporeity” to better deepen the understanding of “*Escuta Conexa*” triggering elements of the body and corporeity of GIO. Our heuristic methodology establishes these audiovisual products as a starting point to reflect on the possibilities of expanding the listening process. The poetic spin

is the (re)invention of corporeities, signatures, and poetic processes through audio-sono-visual narratives that conjure up the idea of an artistic-musical trajectory. We conclude, therefore, how much the work of GIO potentiates the technosubjectivities from the poetic spin, activating them from racial, geopolitical, and "quilombamentos" elements, making axé available, that is, the power as a reinscription of black corporeities.

**Keywords:** Connected listening. Poetic Spin. Black corporeities.

---

## Un cuerpo (r) existente: el recorrido poético de Giovani Cidreira

**Resumen:** Inspirándonos en el más reciente trabajo fractal de Giovani Cidreira, quien también firma como GIO, compuesto por el álbum musical y visual *Nebulosa Baby* y la webserie *Nebulosa*, disponible en YouTube, articulamos los conceptos de "giro poético" y "giro musical". corporeidad" para profundizar en la comprensión de "Escuta Conexa", disparando elementos del cuerpo y la corporeidad de GIO. Nuestra metodología heurística establece estos productos audiovisuales como punto de partida para reflexionar sobre las posibilidades de ampliar el proceso de escucha. El recorrido poético es la (re)invención de corporeidades, firmas y procesos poéticos a través de narrativas audiovisuales que evocan la idea de un trayecto artístico-musical. Concluimos afirmando cuánto la obra de GIO potencializa tecnosubjetividades desde el recorrido poético, desencadenándolas desde elementos raciales, geopolíticos y quilombolas, poniendo a disposición el axé, es decir, la potencia como reinscripción de las corporeidades negras.

**Palabras clave:** Escucha Conectada. Giro poético. Cuerpos negros.

## Intro

Em julho de 2021, foi lançado *Nebulosa Baby*, terceiro trabalho do artista baiano Giovani Cidreira, pelo selo carioca RISCO. Disponível até o momento apenas em plataformas de streaming, o álbum foi divulgado juntamente a outros dois produtos midiáticos, uma *websérie* chamada *Nebulosa*, financiada com recursos da Lei Aldir Blanc, e um álbum visual homônimo. Ambos os conteúdos audiovisuais estão disponíveis no *YouTube* e fazem parte da construção do que o músico denominou como uma narrativa “fractal”<sup>1</sup>, tessitura que enlaça álbuns musical e visual, além da *websérie*. O que está em jogo neste caso é uma narrativa sonoro-imagética pensada e lançada em paralelo às músicas que integram o álbum sonoro, já que, além do álbum visual, o artista agregou à tessitura narrativa uma *websérie* calcada em experiências biográficas de Cidreira.

Apesar deste alargamento, parece-nos que um ponto de partida importante para se pensar esta narrativização do produto musical é a noção de álbum visual. Estabelecida inicialmente como um híbrido entre álbum fonográfico e videocliques, o álbum visual foi popularizado por Beyoncé, na ocasião do lançamento de Beyoncé, em 2013, e ganhou uma maior notoriedade com *Lemonade*, em 2016, e *Black is King*, divulgado em 2020. No caso dos lançamentos audiovisuais de Beyoncé, as estratégias de amplificação visual do álbum sonoro foram articuladas à presença simultânea dos conteúdos em diferentes plataformas de streaming. *Lemonade* foi lançado com exclusividade no Tidal, plataforma dentre cujos sócios está o rapper, produtor e marido de Beyoncé, Jay-Z. Já *Black is King* teve o conteúdo audiovisual lançado na plataforma *Disney+*, com espraiamento mais amplo, já que, além de audiovisual sonoro, *Black is King* é também trilha sonora do filme *Rei Leão*. Em meio a este cenário, as narrativas concatenadas entre *websérie*, álbuns sonoros e visual, presentes nas *Nebulosas*<sup>2</sup> de Giovani Cidreira, apontam para referências a um formato midiático solidificado pela indústria da música, o álbum, bem como suas transformações em tempos de conectividade e plataformas digitais de consumo de audiovisuais.

Neste contexto, procuramos observar como as ambientações, nas quais esses produtos circulam, são importantes para construção de reflexões sobre as transformações pelas quais as articulações entre aspectos musicais e tramas biográficas têm passado, a partir da popularização dos álbuns visuais e seus desdobramentos. Como foi destacado por Leonam Dalla Vecchia e Simone Pereira de Sá,

<sup>1</sup> Ver:

<<https://atarde.uol.com.br/cultura/musica/noticias/2182129-baiano-giovani-cidreira-o-gio-la-nca-terceiro-disco-de-estudio>>. Acesso em 26 de agosto de 2021.

<sup>2</sup> Ao longo do artigo, chamamos de *Nebulosas* o enlace narrativo entre álbum visual, álbum sonoro e *websérie*. Quando tratamos destes produtos em suas especificidades, utilizamos suas nomenclaturas individuais.



O álbum visual ganhou visibilidade na esfera mainstream da indústria fonográfica a partir do lançamento de Beyoncé (2013), da artista estadunidense Beyoncé Knowles. Descrito por ela mesmo como um visual álbum, a artista lançou mão de um discurso com forte teor nostálgico para justificar a escolha deste formato na materialização artística de seu quinto álbum de estúdio. Lamentando o fato de que a fruição musical contemporânea esteja ligada à escuta de músicas isoladas, em comparação a um momento anterior da indústria fonográfica pautada pela materialidade do álbum fonográfico, Beyoncé discorre sobre como os lançamentos de álbuns físicos eram experiências imersivas “profundas” e eventos ansiosamente aguardados pelo público. Ao defender o álbum visual como uma possibilidade de retorno a esta experiência de consumo, a artista articula específicas literacias midiáticas na criação de um universo autoral para sua star persona (VECCHIA; PEREIRA DE SÁ, 2020, p. 68).

Esta perspectiva envolve escuta em diferentes dispositivos e uma amplificação narrativa dos produtos audiovisuais. Há uma propensão para se abordar o álbum visual como um meio híbrido entre vídeo musical e filme, uma vez que, como videoclipe, tem por função promover um álbum sonoro e, como filme, é concebido como uma obra à parte. Apesar disso, partimos do pressuposto de que o álbum visual faz parte de um entrelaçamento de produtos sonoro visuais que amplifica, de forma conexa, a trama narrativa da poética musical, destacando, como dito anteriormente, aspectos biográficos dos artistas musicais. Para nós, a reivindicação de autoria que atravessa os álbuns visuais não deixa de ser um certo contraponto à fugacidade dos lançamentos de faixas soltas e às escutas randômicas que marcam parte da ambientação do consumo musical na atualidade. Vale salientar que, tal como outros artistas musicais, Beyoncé e Giovanni Cidreira assinam e reivindicam a direção artística de seus álbuns visuais.

No Brasil, artistas como Luedji Luna, com *Bom Mesmo É Estar Debaixo D'água*, Linn da Quebrada, com *Pajubá*, Anitta, com *Kisses*, e Majur, com *Ojunifé*, corroboram as características listadas acima. Além da associação com *YouTube*, plataforma de fácil acesso, tanto para disponibilizar quanto para acessar conteúdos, os exemplos brasileiros apontam para prevalência de produtos que possuem um acento em narrativas político-biográficas, que destacam questões geopolíticas, de gênero e raça como parte pungente da poética dos álbuns visuais. Inspirados na noção de gira, oriunda das religiões de matriz afro-brasileira, que significa tanto ajuntamento, festa, reunião, quanto deslocamento, abertura de caminhos para a incorporação (RUFINO, 2019; SIMAS, 2019; HADDOCK-LOBO, 2020), propomos a ideia de gira poética. A gira política e poética, tal como a noção de encantamento, fala sobre modos outros da existência, bem como da forma de praticar esses saberes. Essa perspectiva é de

fundamental importância para se pensar os enfrentamentos do “carrego colonial”<sup>3</sup>.

Deste modo, através de Giovani Cidreira, cantor negro, apontamos neste artigo como é possível pensar no lançamento dos álbuns sonoro e visual *Nebulosa Baby* e da *websérie* enquanto “gira poética”, vista aqui como dispositivo político, estético e ético de enfrentamento ao racismo instituído. A trajetória artística de Giovani Cidreira também ilustrará o percurso no qual a sua corporeidade negra potencializa estas narrativas audiovisuais.

### Corporeidades entrelaçadas

Para efeito teórico-metodológico, o corpo referenciado aqui é incorporado a partir de Sodré (2017, p. 104), quando afirma sobre o “‘si-mesmo’ corporal”, o qual, diferentemente do “corpo inerte” e do “corpo em movimento”, consiste em “potência afetiva de ação, na dimensão tácita, e não signica, de seu funcionamento”. Ou seja, para o intelectual baiano, o “si-corporal” é o próprio corpo “enquanto componente fenomenológico da experiência singular do homem no mundo, irreduzível à instância psíquica e à representação linguística” (Sodré, 2017, p. 105).

Dito assim, sugerimos pensar os fenômenos em torno da música, acionando-a corporal e racialmente, distanciando-nos da universalidade do homem branco enquanto sinônimo de humano. É algo que se afasta automaticamente do cogito “penso, logo existo”, e permite elaborar intimamente sobre uma preocupação formulada por Fanon (2008, p. 191): “Ô meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!”.

Cabe enfatizar como o trabalho de Giovani Cidreira põe em evidência todos esses corpos obliterados no sistema da branquitude. Nos faz pensar com o corpo e através dele. Amplificando nosso entendimento de relacionamento corporal e seu poder ao habitar o mundo, tecendo pertencimentos, narrando fabulações, enfim, criando verdades. Muniz Sodré (2017) consegue adensar essas tessituras a partir da cosmovisão Nagô.

Para efeito teórico-metodológico, o corpo referenciado aqui é incorporado a partir de Sodré (2017, p. 104), quando afirma sobre o “‘si-mesmo’ corporal”, o qual, diferentemente do “corpo inerte” e do “corpo em movimento”, consiste em “potência afetiva de ação, na dimensão tácita, e não signica, de seu funcionamento”. Ou seja, para o intelectual baiano, o “si-corporal” é o próprio corpo “enquanto componente fenomenológico da experiência singular do homem no mundo, irreduzível à instância psíquica e à representação linguística” (Sodré, 2017, p. 105).

<sup>3</sup> A expressão “carrego colonial” é trabalhada por Simas e Rufino no livro *Flecha no tempo*. Com ares decolonialista, eles afirmam que o “carrego colonial” é aquilo a que Frantz Fanon nomeou de “colonialismo epistemológico ou complexo do colonizado, a noção em que a vítima interioriza em si a violência e os pressupostos ideológicos do colonizador” (2019, p. 21).

Dito assim, sugerimos pensar os fenômenos em torno da música, acionando-a corporal e racialmente, distanciando-nos da universalidade do homem branco enquanto sinônimo de humano. É algo que se afasta automaticamente do cogito “penso, logo existo”, e permite elaborar intimamente sobre uma preocupação formulada por Fanon (2008, p. 191): “Ô meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!”.

Cabe enfatizar como o trabalho de Giovani Cidreira põe em evidência todos esses corpos obliterados no sistema da branquitude. Nos faz pensar com o corpo e através dele. Amplificando nosso entendimento de relacionamento corporal e seu poder ao habitar o mundo, tecendo pertencimentos, narrando fabulações, enfim, criando verdades. Muniz Sodré (2017) consegue adensar essas tessituras a partir da cosmovisão Nagô.

*Origem*, vale deixar bem claro, não é começo, e sim a atualidade manifestada como expansão e continuidade de um princípio que chamamos de *Arkhé*. Esta é *sentida* como irradiação de uma corporeidade ativa, da qual provém a potência (*axé*) com seus modos de comunhão e diferenciação. É o *sensível* enquanto protodisposição originária do comum que engendra a unidade dos sentidos e a conversão analógica (não dialética) de uns nos outros, desvelando a conaturalidade ou o copertencimento entre corpo e mundo (SODRÉ, 2017, p. 83-84, grifos do autor).

A perspectiva apontada por Sodré (2017) pode ser visualizada logo na abertura do primeiro capítulo da *websérie Nebulosa*<sup>4</sup>. Acionando os afetos e o princípio enquanto *Arkhé*, o primo de Giovani Cidreira, Filipe Castro, percussionista e parceiro na composição de *Sangue Negro*, narra suas conexões atualizadas na fala de seus familiares. Nesse caso, Filipe questiona, em uma conversa com sua avó, como era antes [possivelmente sobre a infância e vida adulta jovem dela], e sua avó o responde: “não costumo falar do passado, por ser uma história de muita dor. Então não gosto de ficar remoendo. Às vezes, quando conto, os meninos acham que estou me lembrando com dor, e eu não gosto disso”. Nesta direção, os diferentes corpos que atravessam a *websérie* e os álbuns acabam por constituir corporeidades fractais, cujos sentidos se entrecruzam de forma sinestésica. A dor que dá corpo à avó pode ser (re)ativada na voz de Cidreira, que declama ao som de “tambores eletrônicos”, na abertura da faixa *Oceano Franco*: “Cores/Sabores/Amores e Dores”.

Por essa linha de raciocínio, a noção de ancestralidade futurista de GIO também a emerge na abertura em P&B do álbum visual *Nebulosa Baby*. Após imagens do artista caminhando por uma estrada de terra batida, há também

<sup>4</sup> A *websérie* de seis capítulos foi lançada durante o período da pandemia com gravações caseiras e com narração em off, entrecortada com fotos do passado, imagens de bastidores de gravação, bem como, trechos do cotidiano do bairro Valéria, em Salvador, região em que passou parte da sua infância e adolescência. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=m9UUheQfX40>, acessado em 02 de março de 2022.

imagens de uma floresta e da aridez de rochas cortadas pela mineração. Nesse cenário, o músico caminha, com o cabelo trançado descolorido, capa e calça esportiva. Nesta introdução, escuta-se a canção *Sangue Negro*, cuja abertura é assinalada pela sonoridade de um piano, dramático, sob o fundo de uma batida de bateria 4/4.

Cidreira aparece sendo tatuado por um homem, também negro, vestido com contas de metal. Ao abrir os olhos e revelar a tatuagem facial, somos invocados a seguir o artista a partir do refrão “Quem Não Ouviu Sangue Negro da Casa?”, enquanto imagens intercaladas de bailarina(o)s negra(o)s e corpos de velhas negras nos interpelam; GIO segue na carroceria de um caminhão cercado por corpos de crianças negras sorridentes, enquanto o som abre, e ouvimos Cidreira cantar, evocando o timbre vocal de Milton Nascimento sob sonoridades eletrônicas: “Que as Curvas Cresçam/ Que os Velhos Voltem/ Que a Gente Seja de Medo/ Que as Curvas Cresçam/ Que os Filhos Cresçam Com Isso/ Que A Gente Seja de Medo, De Medo”.

Figura 1 - Reprodução YouTube, Giovani Cidreira em *Nebulosa Baby*.



Fonte: Youtube<sup>5</sup>

Essa tonalidade jazzística, misturada às referências sonoras a Milton Nascimento, ressignificadas pelo acento *acid jazz*, acabam por potencializar as corporeidades fractais que se colam às imagens, amplificando as produções de

<sup>5</sup> Ver: < <https://www.youtube.com/watch?v=YPUA6Esvijw> >. Acesso em: 12 de março de 2022.

sentido sonoras quando as enlaça aos corpos negros que transitam, em cortes, entre coreografias contemporâneas, olhares ensimesmados de preta(o)s velha(o)s e a traquinagem presente no sorriso dos *erês*. Essas imagens são maceradas através do trânsito corporal agenciado pela presença da voz e da corporeidade de Giovani Cidreira nos fluxos das *Nebulosas*. Neste caso, reiteramos, como afirmou Luiz Rufino (2019, p.157), que “O corpo é o primeiro tambor, como também é o primeiro terreiro. É a partir de sua fisicalidade e de suas potências que se inventam caminhos enquanto possibilidades. O terreiro é o tempo/espaço praticado”.

### **“Todo dia é novo, eu incorporo outra verdade”: adentrando as Nebulosas**

Diante do que foi exposto até aqui, parece-nos importante salientar que partimos de uma metodologia de caráter heurístico, ou seja, estabelecemos um trajeto que tem como ponto de partida narrativas agenciadas pelas audiovisualizações das *Nebulosas*, as quais levam a pensar não só sobre o modo como somos interpelados pelas canções e audiovisuais do trabalho de Giovani Cidreira, mas também sobre possibilidades de transformações conceituais operadas pela escuta amplificada das *Nebulosas*. Assim, pensando a amplitude da escuta musical em tempos de álbum visual, fomos instigados primeiramente pelo pensamento da poetisa e pesquisadora zimbabuense, radicada nos Estados Unidos, Tsitsi Ella Jaji, para quem

Ouvir atentamente não diminui o valor do visual ou dos outros sentidos, antes treina nossa atenção sobre a circulação de significados entre nossos sentidos, lembrando-nos como é artificial imaginar que cada sentido é autônomo. Este sentido de ouvir como abertura de outros canais sensoriais e imaginativos ressoa no estereomodernismo como um relato de como a música ativa outros campos da produção cultural (JAJI, 2014, p. 19, tradução nossa).<sup>6</sup>

Em seu pensamento, Jaji usa a ideia de estereomodernismo não só para enfrentar os aspectos colonialistas que sustentam as epistemologias eurocêntricas da modernidade, mas também como modos de habitar o mundo onde os “campos de produção cultural” podem se interpenetrar e sobrepor-se através de ativações sinestésicas a partir da música, sem reduzi-la aos seus aspectos sonoros.

Pensando através da música acionada a partir de “audioverbovisualidades”, não poderíamos deixar de reconhecer no trajeto aqui

<sup>6</sup> “Listening acutely does not diminish the value of the visual and other senses, but rather trains our attention upon the circulation of meanings among the senses, reminding us of how artificial it is to imagine that each sense is autonomous. This sense of listening as opening up other sensory and imaginative channels resonates in stereomodernism as an account of how music activates other fields of cultural production”.

proposto a inspiração na proposição de “audiovisual em rede”, operada por Juliana Gutmann (2021), para quem a audiovisualidade se espraia em formatos, produtos, redes e fluxos.

Isto nos levou a um dos objetivos centrais deste artigo: a observação de como os imbricamentos entre corporeidade e tecnologia nas tessituras entre música e visualidade exigem que repensemos as noções de corpos que cantam, tocam, escutam e dançam nas ambientações comunicacionais do universo musical. De tal modo, questionamos, junto com Donna Haraway (2013, p. 92): “Por que nossos corpos devem terminar na pele? Por que, na melhor das hipóteses, devemos nos limitar a considerar como corpos, além dos humanos, apenas outros seres também envolvidos pela pele?”.

Esse ângulo não vislumbra a permanência de uma separação entre corpo e audiovisuais nos regimes de escuta, muito menos a dissolução dos aspectos corporais envolvidos nas ambiências digitais; antes, tal perspectiva enfatiza como as corporeidades materializadas nos álbuns visuais e produtos conexos se moldam, modulam e são materializadas pelos artefatos tecnológicos que tecem as audiovisualidades musicais. Assim, a corporeidade musical é um agenciamento, uma *assemblage*, um arranjo configurado na apropriação, consumo e escuta que acionam tecnosubjetividades musicais. Portanto,

Em vez de uma analítica de inscrição, na qual a cultura é escrita sobre a carne, eu acho que é mais útil pensar em termos de tecnologia. De fato, como eu sugeri, a linguagem, a escrita e a memória podem elas mesmas serem vistas como elementos em uma técnica, cada uma implicando verdades, métodos gestos, hábitos, dispositivos reunidos através do treinamento e inseridos em associações mais ou menos duradouras. As práticas de subjetivação podem ser melhor entendidas em termos das interconexões, métodos e linhas de força complexas entre componentes heterogêneos que incitam, possibilitam e estabilizam relações particulares do indivíduo consigo mesmo em lugares e locais específicos (ROSE, 2011, p. 258).

Observados a partir desta visada, *Nebulosas* é um imbricamento de produções sonoro-visuais situadas em ambientações de conectividade em tempos de *streaming*, que nos interpelam a partir do que temos nominado como escuta conexa (Janotti Jr, 2020; Janotti Jr; Queiroz, 2020; Pires; Janotti Jr, 2021). Neste contexto, escutar música pressupõe narrativizações que envolvem dispositivos tecnológicos de acesso/disponibilização de conteúdos sonoros/audiovisuais. A narrativização da escuta conexa incorpora aos atos de escutar música a presença de ajuntamentos sinestésicos que integram música, videocliques, entrevistas, apresentações ao vivo, *lives*, biografias, sistemas de recomendação, comentários, *plug-ins* sociais e modos de acesso aos conteúdos audiovisuais.

Nesta perspectiva, partimos do pressuposto de que a articulação entre o lançamento do álbum sonoro *Nebulosa Baby* nas plataformas de *streaming* de conteúdos musicais, da *websérie Nebulosa* e do álbum visual *Nebulosa Baby*

agenciam modos espalhados de produção de sentido a partir do álbum musical. Assim, o álbum sonoro *Nebulosa Baby* funciona como vetor musical responsável por uma ampla gama de produção de sentidos que, como buscamos mostrar ao longo do artigo, sugerem percursos de escuta ancorados nas narrativas fractais propostas por Giovani Cidreira.

### **“Anos incríveis vão dizer”: reflexões sobre a trajetória de Giovani Cidreira**

Usualmente, costumamos alocar os lançamentos musicais em narrativas que envolvem conexões e rupturas em torno de fios de fabulação ligados à ideia de trajetória artística, o que, muitas vezes, oblitera as rupturas como momentos de ressignificação dos trajetos. Não queremos dizer que, ao longo da história da música, as rupturas não sejam reconhecidas, e sim que muitas vezes elas são acondicionadas como “saltos” que acabam por ser compreendidos em continuidades, que esmaecem seus aspectos eruptivos. Diante disto, antes de significar uma retraçar de rota ou um enlevo na trajetória poética de Giovani Cidreira, *Nebulosas* apresenta-se como uma gira poética: “A gira, o feminino de gira, sua feição mulher que, não apenas gira como giro no sentido de mudar, desviar, promover deslocamentos, mas que é também gira como a festa, a roda, o encontro que abre os caminhos e que é marcado pelo termo quimbundo njira” (Haddock-Lobo, 2020, p.141).

Como dito anteriormente, a gira poética trata da (re)invenção de corporeidades, assinaturas e processos de feitura, algo que se dá através de urdiduras narrativas compostas pela associação de materialidades, sonoridades e audiovisuais que conjuram a ideia de uma “trajetória artístico-musical” em uma de corporeidades audiovisuais. Nesta perspectiva, a íntima associação entre o lançamento de produtos simultâneos, em diferentes formatos e plataformas, acaba por se associar às mudanças estético-políticas operadas pelo artista Giovani Cidreira. Deste modo, a gira poética de que tratamos aqui acontece amalgamada entre canções, audiovisuais, performances ao vivo e a materialização de corporeidades no enlace de diferentes formatos, produtos, fluxos e redes.

A gira poética não ocorre sem a reconfiguração do espaço-tempo. Nesta direção, lembramos que Giovanni Cidreira começou a chamar atenção no cenário musical soteropolitano e posteriormente no cenário *indie* brasileiro, com a banda *Velotroz*, que fez parte de uma geração que, nas duas primeiras décadas do século XXI, ficou conhecida por macerar o *indie rock* com a MPB tropicalista e setentista.

Na cena *indie* de Salvador, a *Velotroz* destacou-se pela participação no festival Sanguinho Novo, capitaneado à época pelo veterano grupo Cascadura, o Vila do Rock e o Vila da Música, importantes festivais independentes que marcaram o encontro entre *indie rock* e MPB em Salvador no início da segunda década do século XXI. Tal fato também é corroborado pela compleição de produtores radicados em Salvador, como Jorge Solovera e Tadeu Silveira, que já

vinham trabalhando com os cruzamentos entre *indie rock* brasileiro e a MPB de extração roqueira.

Assim, se a poética sonora nos permite localizar a banda em um contexto mais amplo do que sua trajetória singular, o fato de a banda ser formada no encontro de jovens homens negros da periferia de Salvador e jovens homens brancos oriundos da cena roqueira do bairro classe média do Rio Vermelho foi algo que acabou por apontar para características singulares das relações raciais presentes no *rock* baiano produzido na segunda metade do século XX. Habitualmente, o *indie rock* era marcado, de modo hegemônico, pela presença de corpos brancos em estratos geopolíticos comumente associados à classe média, como os ambientes universitários e suas “geografias descoladas”. De todo modo, isto coloca a produção de Giovani Cidreira em ambientações de nicho, que possuíam recortes e alcances de público delimitados pela geopolítica do *indie rock*.

Já a produção fractal das *Nebulosas* está associada ao convívio com parte da produção musical baiana do período, marcada pelo diálogo entre a *axé music*, música pop e MPB, capitaneada por artistas como Àttøxxá, Baiana System, Larissa Luz e Luedji Luna, denominada por Marcelo Argôlo e Nadja Vladi Gumes como “cena da música pop de Salvador” (2020). Esta visada é importante pois, ao mesmo tempo em que é possível vislumbrar os acionamentos da carreira de Giovani Cidreira na banda *Velotroz* como parte da cena *indie*, também possibilita relacioná-lo, de forma transversal, com a produção musical baiana da cena pop de música negra, facilitando vislumbrar como uma mesma produção musical pode coabitar diferentes categorizações musicais e recortes sociais, justamente em um quadro que realça como a música se configura como uma constelação de vínculos comunicacionais, afinal

Comunicar - termo oriundo do latim *communicatio/communicare* com sentido principal de “partilha”, “participar de algo” ou “pôr-se em comum “agir em comum” ou “deixar agir o comum” - significa vincular, relacionar, concatenar, organizar ou deixar-se organizar pela dimensão constituinte, intensiva e pré-subjetiva do ordenamento simbólico do mundo (Sodré, 2017, p. 239).

O reconhecimento da possibilidade de diferentes artistas coabitarem categorizações e públicos musicais distintos aponta para importantes prescrições para quem se debruça sobre trabalhos analíticos em torno de artistas musicais: a) a cultura de consumo cultural em *streaming*, apesar de ser assentada sobre categorizações e etiquetas, escancarou a necessidade de observação das dinâmicas flexíveis em torno das classificações musicais; b) neste cenário, questões de gênero, raça e geopolítica presentes em um mesmo produto musical podem ser moduladas de formas multifacetadas, a partir de seu acionamento em diferentes vínculos comunicacionais (Silva, 2021); e c) disposições musicais diversas podem significar interpelações ao mesmo tempo mútuas e distintas para um mesmo produto musical. É nesta direção que damos



ênfase a como os trajetos de escuta conexa, como pretendemos mostrar ao longo do artigo, possibilitam notar diferentes acionamentos das questões de classe, cortes etários, gênero, geopolítica e raça diante de uma corporeidade negra que vêm à tona na gira poética das *Nebulosas*.

**“Se o tempo é vivo eu mudo, eu juro”:**

### **gira poética em *Nebulosa Baby***

Cidreira começou a chamar atenção no cenário brasileiro com o álbum solo *Japanese Food*, em 2017. O disco foi lançado pelo selo paulista Balaclava Records, conhecido nacionalmente pelo agenciamento de nomes de relevo do *indie rock* brasileiro, embora majoritariamente situados no Sudeste e Sul do país, como Terno Rei (SP), Moons (MG) e Do Amor (RJ). Também vale mencionar que parte da projeção do selo se deve ao diálogo intenso com artistas estrangeiros, trazendo para o Brasil nomes como Mac Demarco (CAN), Ride (UK) e Warpaint (EUA). Produzido com recursos do prêmio Natura Musical, além de acentuar as sonoridades *indie*, o álbum destaca-se pelas referências ao *vaporwave* e por alusões vocal-instrumentais ao Clube da Esquina.

Ao mesmo tempo em que aprofundava as articulações entre sonoridades e visualidades no lançamento de sua recente produção musical, Cidreira também passou a adotar a alcunha GIO como designador de sua personalidade artística. Este gesto que pode ser credenciado à economia mnemônica do nome, mas também pode ser observado dentro da gira das conectividades poéticas materializadas no lançamento do álbum *Nebulosa Baby*.

Algumas das letras e bases sonoras presentes no álbum *Nebulosa Baby* já apareciam na produção recente de GIO, os EPs *Mix\$take* (2019), *Mano\*Mago* (2020), trabalho em parceria com o produtor Mahal Pita, e o álbum *Estreite* (2020), em coautoria com a cantora Josyara. A presença do produtor/artista multimídia Mahal Pita é significativa para a apresentação de sonoridades distintas da MPB macerada pelo *indie rock*, aquela que marcava até então a carreira de Cidreira.

A faixa *Oceano Franco*, lançada inicialmente em *Mix\$take*, com participação de Jadsa Castro, ganha uma versão com acentos um pouco mais acústicos em *Nebulosa Baby*, acrescentando a voz do rapper Vandal. Não é menos importante lembrar que as parceiras destacadas acima são encenadas com a presença de artistas negra(o)s baiana(o)s que transitam por gêneros musicais com forte acento das questões raciais, como o rap e o afro-pop baiano. Não menos expressiva é a abertura do álbum, com a declamação musical de *Intro (Daqui pra frente)*, sob um fundo *acid jazz*, no qual Jup do Bairro, cantora negra e trans declama “Não sei o que vai ser daqui pra frente, mas eu estou escrevendo esta história”. Aqui, é possível observar o aquilombamento de corporeidades musicais que, a partir da gira poética, colocam-se no campo de disputas a partir das questões de gênero, raça e geopolítica.

De outro lado, a coprodução de Benke Ferraz, da banda goiana *Boogarins*, que trabalhou em *Nebulosa Baby* junto com Giovani Cidreira, acaba por

apresentar sonoridades que não referenciam tanto o *indie rock*, situando-se em um pop melancólico, misturando batidas que remetem ao *trip hop* e ao rap de Frank Ocean, referência para o entendimento do álbum. A faixa *Oceano Franco* citando nominalmente o cantor estadunidense, ganha mais elementos acústicos, sem renunciar à batida eletrônica quebrada, que ganha novos contornos, potencializando a base de *Nikes*, música de Ocean, que é o alicerce desta versão.

É interessante perceber que *Nikes* também materializou uma gira poética para Frank Ocean. A faixa que abre seu segundo disco, *Blonde*, apresenta uma sonoridade baseada em *beats* lentos e espaçados, camadas etéreas de pianos elétricos e sintetizadores, dando destaque para o vocal manipulado com efeitos *autotune* (efeito que promove uma afinação automática do *pitch* da voz dentro de uma escala pré-definida) e *harmonizer* (efeito que incorpora harmonias vocais a partir do acréscimo de novas camadas da voz afinadas em diferentes intervalos pré-definidos). Rompendo com a estética R&B que grande parte da mídia especializada atribuía a channel ORANGE, a canção *Nikes* tem uma construção harmônica complexa, apesar de minimalista, e soa como um diálogo sobre sexualidade, relacionamentos e consumismo entre dois egos, algo que fica mais explícito na versão da música para o videoclipe:<sup>7</sup> há um Ocean de voz aguda, na primeira parte da música, e um Ocean de voz mais grave, que aparece na segunda metade da canção. A utilização das bases de *Nike* e o agenciamento poético das tessituras de Frank Ocean acabam por acentuar a fractalidade corporal acionada nas redes e fluxos das *Nebulosas*.

É justamente o clima etéreo de *Nikes* que aparece sampleado em *Oceano Franco*. Com foco na mixagem do piano, que aqui aparece mais presente, mas mantendo uma estrutura harmônica semelhante, Cidreira versa de forma intimista, reverenciando as modulações vocais de Frank Ocean. GIO canta:

Sempre o peso de mil corpos por cima de nossas costas  
Livre, sempre peço outra cerveja  
Sempre o filho de alguém morre  
Todos os outros vivos seguem  
Me dê um beijo  
Estamos indo sem vela  
Tem fogo em nossa porta, amor  
Talvez eu não te veja, mas tô indo pra guerra.

Como há de ser no universo musical, *Oceano Franco* espraia-se no enlace das audiovisualidades presentes na *websérie* e nos álbuns que compõem as *Nebulosas* de GIO. Em várias cenas dos episódios da *websérie*, Giovani Cidreira evoca posicionamentos que remetem ao não-binário, como quando aparece no estúdio usando uma blusa *cropped*, o que não deixa de ser uma referência ao caráter homoafetivo do giro poético do artista Frank Ocean, que em 2012 foi um

<sup>7</sup> Ver: < <https://vimeo.com/179791907> >. Acesso em 06 de março de 2022.

dos primeiros artistas do universo rap a declarar que se relacionava amorosamente com outros homens. Esses mesmos direcionamentos e intencionalidades de Cidreira são expostos também nas nomeações dos capítulos da *websérie*. Os dois primeiros são homônimos das canções *Sangue Negro* e *Jóias*. O terceiro aponta para suas conexões familiares e de formação no período da infância e de adolescência, em *Saudade de casa*. Já os dois últimos intitulam-se *Oceano* e *Nebulosa Baby*.

No álbum visual<sup>8</sup>, GIO, em parceria com o diretor baiano Edvaldo Raw, propõe uma leitura de sua ancestralidade negra, periférica e nordestina a partir de uma perspectiva afrofuturista, que mescla paisagens ora rurais, ora urbanas em uma gira poética do artista nascido na zona rural, na cidade de Castro Alves, e criado no bairro de Valéria, em Salvador. As músicas *Sangue Negro*, *Luzes da Cidade*, *Oceano Franco*, *Nebulosa* e *Jóias* aparecem como trilha sonora de narrativas que apresentam personagens negras, incluindo Cidreira como protagonista, e a presença de tecnologias urbanas contrastadas e acopladas às imagens de cenários rurais. As articulações entre imagens de ancestralidades negras, artefatos tecnológicos, como smartphones, designs afrofuturistas, paisagens ora áridas ora verdejantes, pessoas negras ambientadas em cenários rurais e urbanos, são todos elementos que funcionam como sensorialidades que atravessam as tessituras musicais do álbum *Nebulosa Baby*, articulando sonoridades da MPB de Milton Nascimento, do *trip hop*<sup>9</sup> de Frank Ocean, do jazz e da música pop afro-baiana contemporânea presentes também nos já citados trabalhos de cantoras como Luedji Luna e Larissa Luz.

#### Um Corpo Rexistente

É sempre muito importante, justamente,  
Trazer as minhas e criar essa nova forma de produção,  
Trazer pessoas da periferia pra trabalhar comigo,  
Trazer pessoas de recorte geográficos  
Pra estarem comigo nessa ascensão  
Nós viemos com uma espécie de chip de alta tecnologia  
De adaptação ao tempo, mas que precisa de manutenção  
Então, essa manutenção precisa ser a partir de mentiras,

<sup>8</sup> Ver: < <https://www.youtube.com/watch?v=YPUA6Esvijw> >. Acesso em 26 de agosto de 2021.

<sup>9</sup> *Trip Hop* é um gênero musical associado inicialmente à cidade de Bristol na Inglaterra. Apesar da categorização musical ser creditada a uma matéria na revista *Mixmag* para definir a sonoridade do álbum *Maxinquaye* do músico Tricky, suas bases estilísticas foram gestadas pelo coletivo *The Wild Bunch* e bandas como *Portishead* e *Massive Attack*. Sua característica mais saliente é ser uma música eletrônica de *downbeats* (menos de 120 bpm), o que a caracteriza como uma música eletrônica *downtempo* que se vale da mistura das batidas eletrônicas com instrumentos acústicos. Essa poética está associada à ideia de que nem toda música eletrônica é música de pista, as sonoridades que influenciaram o *Trip Hop* são o ambiente jazz, *acid jazz* e o *dub*, o que a colocam em uma linhagem de música negra calcada nas experimentações entre instrumentação acústica e eletrônica. Outro destaque associado ao *downtempo* são letras melancólicas e reflexivas.

Fonte [https://pt.wikipedia.org/wiki/Trip\\_hop](https://pt.wikipedia.org/wiki/Trip_hop). Acesso em 18 de outubro de 2021.

Dessas novas criações do que a gente nem existe.  
E nós chegamos num lugar que tantas mentiras já foram inventadas  
Pra que pudéssemos ter essas nomeações, que o potinho transbordou,  
E hoje nós estamos inventando novas possibilidades enquanto mentiras,  
Inclusive para que possam se tornar verdades [...].

Recitado por Jup do Bairro, esse é texto que abre os caminhos de *Nebulosa Baby*. Curto, sem deixar de ser profundo, denso, sem ser prolixo, a canção de apenas 1min e 18seg é o código de entrada para os entrelaçamentos dos corpos negros como vetores para “reexistência”. A letra de *Intro (Daqui pra frente)* aciona elementos caros à discussão sobre como pessoas negras podem e desejam ocupar o mundo, reinventando-o quando necessário e reconfigurando-o geopoliticamente ao trazer outros nomes da “periferia”. Como podemos observar, estamos diante de uma tessitura que busca escrever sua própria história a partir de suas vozes, projetando corporeidades situadas além do “carrego colonial” (Simas; Rufino, 2019).

Assim, cabe pensar como a corporeidade, enquanto tecnologia e dispositivo de (re)existência, é basilar para acionar as subjetividades de artistas negra(o)s. Como é o caso da fruição de determinadas obras artísticas, o álbum *Nebulosa Baby* de Giovani Cidreira é audiovisualizado a partir de um processo de criação no qual não se pode/deve obliterar as interseccionalidades raciais e de gênero. A “corporeidade musical” funciona como chave de leitura para pensarmos *Nebulosa Baby* a partir das tecnosubjetividades. Essa perspectiva é potencializada ao se analisar como a tecnologia do racismo opera nos corpos negros,, e nos olhos e no juízo de valor da branquitude e como nós podemos visualizar a importância das corporeidades negras para escutar de maneira conexa Giovani Cidreira.

Nos shows que têm realizado como parte da divulgação de *Nebulosa Baby*, Cidreira repercute o espanto dos acionamentos do lugar em que cresceu, Valéria, um bairro periférico de Salvador. Em apresentação realizada no dia 17 de fevereiro de 2022, no Cine Joia, em São Paulo, durante a canção *Oceano Franco*, ao piano, GIO comenta:

Mas tem uma coisa muito poderosa também. E que eles não se ligam. Eles ficam espantados, não por eu estar aqui vivo, pela minha cor, por vir de Valéria e estar aqui, né? Mas eles perguntam para mim... E assim pessoas que a gente conhece, artistas, entendeu? Pessoas, não é um “bolsonazi” falando isso. Perguntam para mim, se eu vim de Valéria. Como é que você vem de Valéria, um bairro de periferia, e você faz essa música assim? Uma música ligada, uma certa maneira, a uma certa tradição de música popular. Como se as pessoas de lá, não pudessem entender, não fossem entender, né? O preconceito se antecipa a tudo mesmo. E eu fico me perguntando, ainda mais por essas experiências. Se eu não tivesse o cabelo, as joias, o violão que eu tiro do saco. Será que eles me deixariam entrar na festa? Como vocês iam me tratar? Como o

Cine Joia ia me tratar? (Giovani Cidreira em apresentação na cidade de São Paulo, no dia 17 de fevereiro de 2022<sup>10</sup>).

O canto sonoro visual de Giovani Cidreira aciona elementos estruturantes de uma sociedade, principalmente os ligados à raça. Por outro lado, vem à tona o “axé”<sup>11</sup>, de como podemos desenvolver tecnologias para criar modos de enfrentamento das opressões raciais a partir da gira poética. Isso porque, sendo o racismo uma ideologia de cor calcada na exclusão da humanidade das pessoas pela intensidade de melanina, subsequentemente, o racismo também funciona como uma ideologia de corpos. Para as pessoas não brancas, resta a tentativa de reescrever-se no mundo através das suas narrativas de coragem. Portanto, afrontando espaços, questionando condutas e políticas, bem como perguntando-se como Cidreira o fez, a quem é permitido, de fato, cantar, dançar e entrar no show?

Em um outro trecho da *websérie*, no segundo capítulo, Giovani Cidreira narra, enquanto o vídeo exhibe a rotina do bairro Valéria de Salvador, seus olhares e intenções na concepção do álbum. Aqui, mais uma vez, temos corporeidades sendo matizadas pela *Arkhé* (Sodré, 2017), unindo copertencimentos e atualizando a relação de corpo e mundo.

Essa experiência posta em “Nebulosa”, tem um endereço. Ele é para o meu povo mesmo. Para as meninas e meninos pretas e pretos da periferia que vivem numa solidão desgraçada com seus sonhos destroçados o tempo todo. Porque você acorda e todo mundo dizendo não e é só uma coisa que dilacera sua alma o tempo todo e eu fiquei pensando muito tempo nisso e eu vou tentar dizer isso nesse CD. As coisas que não consegui dizer nas letras e com música vão ser ditas nas entrelinhas também (CIDREIRA, 2021, p. ?).

Enfim, podemos então deduzir a partir desse excerto o quanto os territórios perifерizados de Giovani Cidreira, juntamente ao acionamento de sua capacidade de pertencimentos ao seu entorno e suas subjetivações são impactados pela “violenta experiência do desterro” (Simas; Rufino, 2018, p. ?).

Assim, a gira poética acaba por acionar a alacridade como modo de “reexistência” e enfrentamento do carregamento colonial, quando audiovisualizamos corporeidades negras que dançam, reinventam espaços (excertos do filme *Elogio à Utopia* de Caio Araújo), intercaladas com imagens de GIO, músicos e amigos, enquanto escutamos a voz de Cidreira, com *pitch* alterado cantar: “Jóias No Meu Corpo/ Pedras No Meu Corpo/ Ouro Pro Meu Povo”, inventando utopias distópicas a partir de corpos que coreografam, e riem, outros mundos (im)possíveis. Se em *Intro (Daqui pra frente)* do álbum sonoro, Giovani

<sup>10</sup> Transcrição feita a partir de registro dos autores.

<sup>11</sup> Lendo a partir da corporeidade da *Arkhé* africana, o desejo é afirmado como potência de gozo, desfrute e realização. Sendo assim, “Axé” também para Muniz Sodré (2017, p. 132-133) é visualizada como potência, e não como poder. “A palavra axé é na verdade um potencial de realização ou de não realização, apoiado no corpo” (SODRÉ, 2017, p. 133).

Cidreira/Jup do Bairro dialogam com aquilombamentos, reconfiguração geopolítica e construção de mundos através da fabulação, em *Joias*, sua verve poética narra o desejo projetado no corpo (si-corporal) e, ao mesmo tempo, nas corporeidades (“meu povo todo”). “Joias no meu corpo, pedras no meu corpo/ Ouro pro meu povo todo/ Vida que entra nos olhos, brilho que entra no corpo/ Vida e ouro pro meu povo, joias”.

Figura 2 - Frame da websérie *Nebulosa*.



Fonte: *Youtube*<sup>12</sup>

Esses versos nos remetem ao que Simas e Rufino (2018) apresentam como o “corpo terreiro”. Para os autores, assim como na nossa perspectiva, o “corpo é o primeiro registro do ser no mundo, é o elemento que versa acerca das presenças e reivindicações de si, é o que nos possibilita problematizar a natureza radical do ser e as suas práticas de invenção” (2018, p. 53).

Assim, não há lacunas, separações ou vácuos entre a “palavra” e o “corpo”, ou seja, para Simas e Rufino (2018), ao observar a etimologia da palavra “macumba”, acreditam que “kumba” vem do *quicongo* e significa feiticeiro, mas também pode designar encantadores das palavras, poetas, tal como GIO. A “macumba” seria a “terra dos poetas do feitiço; os encantadores de corpos e palavras que podem fustigar e atazanar a razão intransigente e propor maneiras plurais de reexistência pela radicalidade do encanto [...]”<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Ver: < <https://www.youtube.com/watch?v=m9UUheQfX40> >. Acesso em: 12 de março de 2022.

<sup>13</sup> Simas e Rufino (2018) detalham seus entendimentos de “macumbeiro” e de “macumba”, na nota introdutória da sua obra.

## Lado A, Última Faixa

A corporeidade audiovisual produzida na narrativa fractal das Nebulosas de Giovani Cidreira cria efeitos de subjetivações estético-políticas que distanciam o artista de alguns clichês e estereótipos raciais. Sua gira poética abre caminhos nos quais música e visualidade se sobrepõem, se ressignificam e amplificam-se através de fabulações que subvertem o destino imposto às pessoas negras por meio do racismo estrutural e estruturante brasileiro<sup>14</sup>.

Valendo-se das conectividades das plataformas e das transformações dos álbuns musicais, Nebulosas reitera a força política da sinestesia dos álbuns visuais, apresentando novas possibilidades poético-políticas por meio de trajetões de escutas conexas que atravessam formatos, fluxos e redes audiovisuais. Para concluir, parafraseando Emicida em *AmarElo*, Giovani Cidreira não fala apenas das suas cicatrizes, nem de sobrevivências. Conceber as mazelas raciais como definição é, sim, o pior dos crimes. GIO “reexiste” inventando outros modos de habitar o mundo a partir do enlace entre sonoridades e imagens que se desdobram em corporeidades tecnosubjetivas.

## Referências

ARGÔLO, Marcelo; GUMES, Nadja Vladi. A cor desta cidade sou eu: ativismo musical no projeto Aya Bass. *Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 219-238, 2020.

EMICIDA. In: *AmarElo* (Sample: Sujeito de Sorte - Belchior). Rio de Janeiro: Sony Music, 2019. Faixa 10. Álbum digital.

GUTMANN, Juliana Freire. *Audiovisual em rede: derivas conceituais*. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2021.

JAJI, Tsiti Ella. *Africa in stereo: modernism, music, and pan-Africanism solidarity*. New York: Oxford University Press, 2014.

JANOTTI JR., Jeder. *Gêneros musicais em ambientações digitais*. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2020a.

<sup>14</sup> Em entrevista ao jornal Correio da Bahia (19/05/21), Giovani Cidreira relata como conseguiu escapar do cerco da “mais barra pesada” do bairro Valéria. Ao ser parado por uma dessas pessoas com apenas 10 anos de idade, ouviu: “Esse cara, não”. Impedido de ser envolvido com o que não deveria, o vizinho relatou: “Esse cara é artista, ele pode contar para as pessoas o que a gente não pode”. Disponível em <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/vizinho-barra-pesada-foi-decisivo-na-carreira-de-giovani-cidreira/>, último acesso em 03 de março de 2022.

JANOTTI JR., Jeder. Reconfigurações do pop e o lugar da escuta conexa em ecossistema de mídias de conectividade. In: PEREIRA DE SÁ, Simone; AMARAL, Adriana; JANOTTI JR., Jeder (Org.). *Territórios afetivos da imagem e do som*. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2020b. p. 23-40.

JANOTTI JR, Jeder; QUEIROZ, Tobias Arruda. Deixa a Gira Girar: as lives de Teresa Cristina em tempos de escuta conexa. *Galáxia*, São Paulo, n. 46, p. 1-17, e50973, 2021.

HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (Org.). *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HADDOCK-LOBO, Rafael. *Os Fantasmas da Colônia*. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2020.

PEREIRA DE SÁ, Simone; VECCHIA, Leonam Dalla. O álbum visual Kisses e a construção da star persona de Anitta. In: PEREIRA DE SÁ, Simone; AMARAL, Adriana; JANOTTI JR, Jeder (Org.). *Territórios afetivos da imagem e do som*. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2020. p. 65-90.

PIRES, Victor Nobre de Almeida; JANOTTI JR, Jeder. "Alive Online": a ecologia das lives musicais no YouTube em Tempos de Pandemia. *E-Compós*, Brasília, [ahead of print, p. 1-26], 2021.

ROSE, Nikolas. *Inventando nossos selfs: psicologia, poder e subjetividade*. Petrópolis: Vozes, 2011.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SILVA, Melina Santos. O que significa descategorizar o gênero musical? *Revista Hodie*, Goiânia, n. 21, e66600, 2021.

SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Flecha no tempo*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.



SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Encantamento: Sobre Política de Vida*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.

**Recebido em:** 10/05/2022

**Aceito em:** 01/08/2022

## **Epistemologias negras na Comunicação: por encruzilhadas que nos levem ritmicamente além**

*Rafael Pinto Ferreira de Queiroz<sup>1</sup>*

**Resumo:** Este texto, escrito de forma ensaística, busca trazer contribuições para o campo comunicacional a partir de Epistemologias Negras. Propõem-se novas formas de se olhar para o que é considerado ciência e seus atributos, em sua apresentação hegemônica, a partir de sua constituição baseada na colonialidade, eurocentrismo e supremacia branca. Há, por um lado, uma argumentação de que epistemes enegrecidas já carregam desde seus primórdios uma atitude decolonial, centrando-se em subjetividades não brancas e desconstruindo temas, paradigmas, metodologias, assim como a suposta neutralidade dos estudos acadêmicos. Por outro, busca-se demonstrar que precisamos ir além, considerando saberes constituídos em África e suas diásporas, longe do mundo logocêntrico, como novas formas de epistemologia a serem consideradas, principalmente advindas da interação entre cosmopercepções e a música negra.

**Palavras-chave:** Epistemologias Negras, Comunicação, Música Negra, Ritmo.

---

## **Black Epistemologies in Communication: for crossroads that take us rhythmically beyond**

**Abstract:** This text, written in an essayistic way, seeks to bring contributions to the communicational field from Black Epistemologies. New ways of looking at what is considered science and its attributes are proposed, in its hegemonic presentation, based on its constitution based on coloniality, Eurocentrism and white supremacy. There is, on the one hand, an argument that blackened epistemes already carries a decolonial attitude since their inception, centering on non-white subjectivities and deconstructing themes, paradigms, methodologies, as well as the supposed neutrality of academic studies. On the other hand, it seeks to demonstrate that we need to go further, considering

<sup>1</sup> Doutor e mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco.

knowledge constituted in Africa and its diasporas, far from the logocentric world, as new forms of epistemology to be considered, mainly arising from the interaction between cosmoperceptions and black music.

**Keywords:** Black Epistemologies, Communication, Black Music, Rhythm

---

## **Epistemologías negras en la comunicación: por encrucijadas que nos lleven rítmicamente más allá**

**Resumen:** Este texto, redactado de forma ensayística, busca aportar aportes al campo comunicacional desde las Epistemologías Negras. Se proponen nuevas formas de mirar lo que se considera ciencia y sus atributos, en su presentación hegemónica, a partir de su constitución basada en la colonialidad, el eurocentrismo y la supremacía blanca. Existe, por un lado, el argumento de que las epistemes ennegrecidas ya llevan una actitud descolonial desde sus inicios, centradas en subjetividades no blancas y deconstruyendo temas, paradigmas, metodologías, así como la supuesta neutralidad de los estudios académicos. Por otro lado, busca demostrar que debemos ir más allá, considerando el conocimiento constituido en África y sus diásporas, lejos del mundo logocéntrico, como nuevas formas de epistemología a considerar, principalmente derivadas de la interacción entre cosmopercepciones y música negra.

**Palabras clave:** Epistemologías negras, Comunicación, Música negra, Ritmo.

“A cultura é um meio pelo qual um povo se protege  
... [é] o sistema imunológico de um povo.”  
— Marimba Ani

Este texto é parte da minha tese de doutorado *Fogo nos racistas! Epistemologias negras para ler, ver e ouvir a música afrodiaspórica*, defendida em julho de 2020, no PPGCOM/UFPE. Nela, narro a experiência pessoal de tornar-me negro (SANTOS, 1983) e como isso impacta diretamente o tema da pesquisa, os sujeitos a serem pesquisados, a forma de escrever e toda a base teórica da mesma, a partir da reflexão sobre o papel do intelectual negro e sua forma de intervenção num mundo racista e eurocêntrico. Há uma preocupação em torno do que é considerado ciência ou não e como nossas experiências e subjetividades devem estar no cerne da construção de um saber descolonizado. Em forma de um relato em primeira pessoa, busco mostrar a urgência e a importância de que epistemologias negras sejam cada vez mais postas em diálogo com o campo comunicacional.

Pois, tornando-me negro, tive que me rever por completo. Afinal, minha forma de ser e estar no mundo não poderia permanecer como outrora. O filme que passara em minha cabeça também me reconectou a aspectos latentes, mas que não eram nomeados ou foram sublimados por motivos diversos, seja a dor de se ver negro, ou a falta de subterfúgios para conseguir enxergar esse, ainda, espectro. Exemplifico com a identificação primária que tinha com a música negra desde a infância: com aquela sonoridade que tinha algo de diferente, o movimento dos corpos negros embalados, os cabelos *black power*.

Conseguia ali me conectar diretamente, assim como descreve Ella Jaji (2014) para explicar a “estrutura de sentimento” compartilhada entre africanos do continente e diaspóricos ao comentar o sentimento de solidariedade engendrado nos zimbabuanos a realidades negras do Caribe e EUA através da canção *Buffalo Soldier*, de Bob Marley. Ela começa descrevendo como a ambiguidade da canção, que descreve afro-americanos recrutados também para atuarem no genocídio de povos originários, não era facilmente capturada ao ouvir-se remotamente pelo rádio e em tamanha distância geográfica. Isso “deixou algumas complexidades opacas, mal traduzidas e até intraduzíveis”, sendo o sentido de resistência dos *dreadlock rastas* “lutando na chegada” e “para sobrevivência”, como diz a canção, que forneciam a criação de laços, mas: “Foram os elementos musicais dessa música - a dançabilidade da batida constante do rock, os interlúdios das sílabas vocalizadas “woo, woo, woo” e o contorno melódico pentatônico do coro - que sustentaram estruturas duradouras de sentimento.” (JAJI, 2014, p. 2).

Aquele espectro do qual falara se dá a partir da diluição da negrura como projeto de embranquecimento, não mais oficial como no século XIX, mas que ainda apresenta continuidades, ora como forma de sobreviver e ascender socialmente, ora como parte de um inconsciente coletivo como forma de alcançar a beleza ideal; ou como o projeto de apagamento virtual de categorias racializadas através da celebração da mestiçagem, que impediram que o meu olhar sobre mim, mesmo enquanto um homem negro, deixasse de ser uma fantasmagoria e passasse a produzir presença.

O Eu agora importava mais do que nunca. O Eu enquanto Outro que agora emergia, afastando uma posição narcísica. A partir da conquista de uma

identidade negra, produzindo presença, encontraria a forma de fazer ciência, nunca esquecendo a dimensão política da mesma. Antes espectral, a negritude agora encarnava meu corpo para psicografar estes escritos. Assim, o contato com a subjetividade negra escrevendo e fazendo ciência, no primeiro momento, com a descoberta de teóricas do Feminismo Negro e, depois, tomando consciência disso já ser uma forma ancestral negra de expressão, como os relatos pessoais e autobiografias (GILROY, 2001), transformariam a minha forma de escrever. O tema central da minha tese (QUEIROZ, 2020) sempre foi a música negra, reconectando-me a uma parte importante e sempre presente na minha vida, apesar de o *corpus* ter vindo a mudar, tal qual a forma de abordagem.

Nesta trajetória, encontrei a teoria construída sob a insígnia da negritude, as epistemologias negras, e tentei me debruçar sobre essxs autorxs negrxs e o que elxs teriam a me dizer, a nos dizer. Deveria agora olhar-me diferentemente e devolver esse olhar ao mundo, construir um olhar negro e opositor (HOOKS, 2019), aos meandros da academia, da política, da vida pessoal.

Integrando essa encruzilhada de descobertas, criei e lecionei a disciplina Epistemologias Negras, no segundo semestre de 2018, como parte do meu estágio de docência na graduação de Comunicação da UFPE. Naquele momento, percebi que o que eu estava fazendo era reunir um corpo de autorxs e pensamentos, negrxs, que tinham um objetivo político antirracista e anti-hegemônico. Algo que começou a ser mais latente desde que me tornei negro, porém, ainda não tinha a intenção declarada de qualificar e pensar como seriam características de uma dada episteme negra, tampouco tinha contato com autores que já vinham fazendo esse trabalho.

O que me interessava mais nesse momento era ler esses sujeitos em seu sentido de um saber negro. Os saberes que se apresentam de várias formas, podendo ser distintos em tempo e espaço, com diferenças (dentro de uma unidade), aqueles que carregam um *ethos* antirracista. É importante destacar que a própria definição de afrodiáspora de Brent Edwards (2017) é construída em torno da “diferença dentro da unidade”. Em como música, letras, discursos políticos, performances etc. puderam se entrelaçar e informar o povo negro, num sentido de formação política, consciência racial, histórias e experiências compartilhadas/semelhantes, resistência e luta, solidariedade, num processo de trocas constantes, mutáveis e infinitas. Como o Movimento dos Direitos Civis dos afro-americanos alimentou as descolonizações africanas, ou a vitória dos etíopes ante as tropas italianas que influenciou o movimento rastafári na Jamaica, ou a luta contra o apartheid sul-africano influenciou o renascimento dos Movimentos Negros no Brasil; e toda essa movimentação sendo narrada, inspirada ou inspirando uma trilha sonora negra composta por uma miríade de gêneros inventados e executados por africanos e afrodescendentes.

Mas, para além de um incômodo e dificuldades que o projeto de pesquisa inicial me colocou, houve algo do qual me dei conta de forma consciente e nomeada apenas depois. Numa conversa com meu orientador, ele falou “Você se apaixonou pela teoria”, e essas palavras explicaram o que eu não estava conseguindo ver de forma clara. Eu estava lendo e buscando incessantemente respostas para o processo identitário que estava vivenciando, visões de mundo diferentes para explicar a negritude e o racismo, aquelas capazes de retirar minha máscara branca e ajudar a me construir enquanto um pesquisador negro. Foi isso que me levou a outros lugares e me fez repensar a tese, porque agora

não seriam só os sujeitos escolhidos para análise que comporiam o *corpus*, mas também a teoria enquanto sujeito. Algo que se conectou à própria definição de intelectual negro brasileiro, de Nilma Lino Gomes:

Sendo assim, o intelectual negro aqui discutido refere-se àquele profissional que constrói sua trajetória de produção, reflexão e intervenção na interatividade entre o ethos político da discussão da temática racial e o ethos acadêmico-científico adquirido no mundo da ciência moderna. No entanto, há um diferencial na definição que apresento. O intelectual negro é também aquele que indaga a ciência por dentro e problematiza conceitos, categorias, teorias e metodologias clássicas que, na sua produção, esvaziam a riqueza e a problemática racial ou transformam raça em mera categoria analítica retirando-lhe o seu caráter de construção social, cultural e política. E ainda, é aquele que coloca em diálogo com a ciência moderna os conhecimentos produzidos na vivência étnico-racial da comunidade negra (GOMES, 2009, p. 426).

Então, a partir, também, do contato com a militância negra, dentro e fora da Academia, o que é um fator extremamente relevante, novos modos de pesquisar se fazem necessários. Destaco essa importância porque não é de hoje que vemos movimentos sociais populares influenciando diretamente o pensamento nas universidades, inclusive ensejando a criação de cursos e disciplinas (QUEIROZ, 2020, pp. 61-62). Isso passa também pelo próprio questionamento e tentativa de reinvenção de temas, paradigmas, métodos e da concepção do que é considerado epistemologia ou não (KILOMBA, 2010, p. 29). A partir de vivências de corpos não-brancos no mundo, do pessoal e subjetivo, podem-se desconstruir as supostas neutralidade, objetividade, imparcialidade e demais atributos aferidos ao sistema de saber eurocentrado, e que, na verdade, servem para esconder posições de poder (KILOMBA, 2010, pp. 28-30).

Neste pensamento que visa estremecer o que é considerado unicamente como ciência, que Fanon (2008, p. 29), desde 1952, nos disse que deixaria o método para os botânicos e matemáticos, pois outras realidades não podem ser comportadas ou mesmo são sujeitas de interesse para o método branco eurocêntrico. Maldonado-Torres (2018, p. 42) aponta que uma das características da colonialidade é agir sobre a visão de mundo através de três elementos básicos, os quais: “o saber (sujeito, objeto, método), o ser (tempo, espaço, subjetividade) e o poder (estrutura, cultura, sujeito)”. Desse modo, a ocupação por meio de poderio militar e o genocídio ou escravidão dos subalternizados não bastam para garantir a continuidade do empreendimento colonial. O autor também coloca que processos identitários e subjetivos vão formar-se dentro dessa articulação de elementos e vai destacar que o comum entre todas essas dimensões é a subjetividade.

Ou seja, o próprio método é objeto de poder e dominação. Ele também vai colocar, em texto anterior, que “disciplina” e “método”, rígidos, criados nesse contexto, têm relação direta com a classificação do Outro, do não-europeu, desde a invasão, como povos sem disciplina, sem capacidade racional e dotados de uma emoção incapaz de ser controlada, da paixão à raiva. Como resposta, Maldonado-Torres (2016, p. 83) propõe a transdisciplinaridade no Decolonial, por apresentar uma “primazia epistemológica, ética e política”, pela

amplitude que ela poderia atingir, em termos de uma riqueza interdisciplinar, mas também considerando outras áreas “não acadêmicas” como a militância política e as artes libertárias. O decolonial seria uma consciência, uma atitude e um compromisso contra a desumanização que a episteme europeia causou no mundo, por isso ética.

Essas disciplinas e métodos são coautores do racismo, em certo tempo e espaço, ajudando não só a criá-lo, como a justificá-lo e defendê-lo, como o exemplo clássico do racismo científico do século XIX, mas entendendo que a forma como o conhecemos hoje começou a ser gestada desde a “descoberta”. Por isso e pela forma como esse conhecimento foi estruturado, é necessário entender que ele apresenta muitos limites, impostos pelas suas próprias ideias de “disciplina forte” e “método científico”, assim como não permite admitir esse fator de colonialidade nele embutido, por operar no binarismo secular/religião ou mente/corpo e por criar a linha de cor de que Du Bois já falava, e o “problema do negro” sobre o qual Fanon (2008) se debruçou:

Essa aversão sistemática do pensamento europeu à pergunta sobre o significado do negro não parece inofensiva a Fanon, como se fora um pequeno descuido de um liberal decente ou de um sujeito chamado crítico, senão o contrário: isto pode ser tomado como o calcanhar de Aquiles do pensamento moderno. Aquilo que as ciências europeias resistem a tematizar com tanta ousadia e consistência, porém também com tanta naturalidade, incluindo discursos conservadores, liberais e de esquerda, apelos à lealdade nacional, à liberdade, e à crítica radical pode ser justamente aquilo que revela seus limites insuperáveis e as ansiedades constitutivas. (MALDONADO-TORRES, 2016, p. 91).

Para isso, Maldonado-Torres (2016, p. 93) vai defender uma “atitude decolonial que suspende os métodos e propõe um manejo de um método sem métodos” em favor de uma transdisciplinaridade que abarque sentidos e lógicas mais amplas que podem vir a se transmutar constantemente. Pois, a ciência, os métodos e as disciplinas, e seu lugar maior de aplicação, divulgação e legitimação, a universidade, se constituem como um local também de violência, como coloca Grada Kilomba (2010, p. 28): “[...] a academia não é nem um espaço neutro, nem simplesmente um espaço de conhecimento e sabedoria, de ciência e erudição, mas também um espaço de v-i-o-l-ê-n-c-i-a.”, pois “Aqui fomos descritos, classificados, desumanizados, primitivizados, brutalizados, mortos” (KILOMBA, 2010, p. 27).

O “método sem métodos” na verdade expõe, na tese, o método de uma escrita dispersiva como o próprio conceito de diáspora, em que se olha para tal fenômeno como infinitas possibilidades da encruzilhada, aqui fazendo conexões com a Pedagogia das Encruzilhadas (2017), de Luiz Rufino. A encruzilhada diaspórica, como forma de proceder, dispersa e amplia fenômenos, propõe novos e diferentes começos, conexões não tão aparentemente prováveis. Seria o reconhecimento de uma tradição dialética, uma tradição não tradicional, com novos possíveis futuros: o sankofa sugerindo a não-linearidade temporal que é Exu, o orixá das encruzilhadas e da comunicação duma cosmogonia ancestral, interligado a afrofuturismos que querem perturbar a linha temporal padrão construída pela história “oficial” dos ditos “vencedores”. A tese propõe, então,

uma metáfora da diáspora enquanto tese, a dispersão procura informar “unidade na diferença”.

Seguindo a proposição de Gilroy (2001) em seu *Atlântico negro*, que tenta cartografar cultura, comunicação e geopolíticas de estruturas complexas, diferentes, mas conectadas, se objetivou não o esgotamento dos fenômenos e suas apreensões rigorosas e enrijecedoras, como pede a ciência hegemônica, mas proposições que apontem para mais questionamentos. Estes caminhos, ou melhor, encruzilhadas, desejam sugerir um movimento de abertura que proponha ciclos incessantes de reinvenções e experimentações e criatividade. Isso é afrodiaspórico no seu *lato sensu*: flexibilidade, fluidez, descentralização e diferença.

A relevância que pensadorxs negrxs, acadêmicxs ou não, e suas formas de combate ao genocídio (NASCIMENTO, 2016), em todos os seus tentáculos, como a Revolução do Haiti, já sendo decoloniais antes mesmo da consolidação dessa teoria/atitude, já foi assumida em obra recente (BERNARDINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSGOUEL, 2018). Então, formas de combate à modernidade/colonialidade, propondo a descolonização do pensamento, a transdisciplinaridade, a subjetividade e denunciando o epistemicídio (CARNEIRO, 2005), já estão presentes desde os primórdios de Epistemologias Negras.

Agora, a partir de epistemologias negras que direcionam o foco e o olhar, propus analisar obras de artistas negrxs enquanto: 1) obras que performatizam a condição de ser negro no mundo contemporâneo, seja em como se constituem enquanto negras, demarcando um espaço e inaugurando uma narrativa autoconsciente, seja performando um devir negro (MBEMBE, 2014) como forma de retratar a condição subalterna e denunciar os racismos que nos sujeitam; 2) como essas representações se interconectam em uma teia de representações transnacionais enquanto diáspora, captando afiliações e rupturas; e 3) como as epistemologias negras podem ser usadas para sua interpretação e quando não, também trazendo seus limites para a análise, e como podem ser combinadas com a condição de subjetividade do olhar opositor do pesquisador negro, de modo a se instaurarem enquanto instâncias analíticas.

Dessa forma, me utilizei de diversos materiais para pensar mídias negras, permitindo-me passear por videocliques, filmes ou discos, assim como usar epistemologias negras para ler esses sujeitos, dentro de sua característica transdisciplinar. Interessou-me, então, criar um trabalho nos moldes de uma escrita negra calcada na ideia de encruzilhadas de conhecimento da afrodiáspora, com suas trocas, refertilizações e reapropriações múltiplas e contínuas, mutantes.

Para a quase totalidade da tese, foram usados autorxs negrxs, sendo isso uma opção e posição política, que surge como necessidade para interpretar os sujeitos. Então é importante pensar epistemologias negras e como estas estariam articulando a forma de construir a tese. Afinal, epistemologia também é enquadre e implica, necessariamente, em uma tomada de posição, uma tomada de ponto de vista. Assumir-me enquanto um pesquisador negro significa que preciso ter uma visão diferente sobre os fenômenos da comunicação. Ser um negro que escreve resultaria numa experiência estéril se essa qualidade não se vinculasse a desenvolver um olhar opositor.

Olhar opositor é como bell hooks (2019) conceitua o ato de desenvolver uma visão crítica sobre as imagens veiculadas pela mídia – seja através do



cinema, da propaganda, da música, enfim, de todo mercado cultural – que são parte de estruturas de poder que geram todo o imaginário social produzido pelos dominantes. Desenvolvendo esse olhar como forma de resistência, que funciona como parte de uma subjetividade negra radical, afirma-se uma agência e politizam-se as relações do olhar na sua qualidade opositora.

Tal conceito visa a ser um dos meios de combater estereótipos degradantes da negritude, aquilo que outra feminista negra, Patricia Hill Collins, chama de imagens de controle. Estas foram criadas, mantidas e usadas pelo hegemônico para justificar e naturalizar toda sorte de opressões àqueles tornados Outros, bem como para alimentar injustiças, servindo como controle social e impedindo a agência e autonomia de negros e negras. Dessa maneira, os conceitos de representação e de estereótipo precisaram ser complexificados para dar conta de sua força e do estrago que causam nos subalternizados.

Em seu livro *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*, livro de 1990, lançado no Brasil apenas em 2019, Collins dedica um capítulo para falar de imagens de controle relacionadas às afro-americanas e pormenoriza várias delas. Muitas foram articuladas desde o período da escravidão e permanecem até o dia de hoje, ao mesmo tempo em que se transmutam para caber na contemporaneidade, além de outras que vão surgir mais recentemente para garantir o *status quo* daqueles que detêm o poder. A autora demonstra como essas imagens veiculadas a partir da interseccionalidade de opressões – de raça, gênero, sexualidade, idade, nação, entre outras – vão agir conjuntamente e são organizadas a partir da matriz de dominação.

Todas essas imagens de controle vão ser reforçadas e massificadas pela mídia hegemônica, que opera com ideologias racistas próprias daqueles que as detêm. hooks (2019) centra suas análises principalmente no cinema, porque identifica o cânone hollywoodiano como importante e poderoso meio divulgador dessas imagens. Porém, esses mais que estereótipos são gerados no âmbito da publicidade, do vídeo, dos videocliques, nas músicas e praticamente articulados por todos os *media*.

Partindo de uma temática de uma cultura expressiva negra e, mais especificamente, da música e dos produtos audiovisuais também daí resultantes, voltei minha atenção para uma tese dentro do âmbito da Comunicação. Tendo pontuado a centralidade de uma epistemologia negra e de um olhar opositor que direciona a análise do *corpus*, o mesmo já inserido num campo consolidado dentro da interface mídia e música, ainda é importante responder a como eu estaria interligando os autores com o campo.

De forma geral, o assunto raça e suas variáveis é ignorado pelo *mainstream* das pesquisas acadêmicas na área de Comunicação, como coloca a nota editorial do dossiê do periódico *Animus*, intitulado “Comunicação, identidades raciais e racismo”, de Liv Sovik e Thiago Ansel:

A atenção às identidades raciais e ao racismo tradicionalmente não fazem parte do leque de perspectivas analíticas sobre a comunicação no Brasil. Os motivos podem ser históricos. A partir do momento fundador, marcado pelo boom da indústria cultural brasileira e a globalização - ou americanização, como se dizia nos anos 60 e 70 - da produção cultural, os estudos da Comunicação têm sido mais “universalistas” do que particularistas ou nacionalistas. Nesse sentido, a área é diferente da

Antropologia e das Letras, onde se pensa mais sobre a identidade nacional. Há exceções: afinal um dos principais teóricos brasileiros da Comunicação hoje, Muniz Sodré, fez impacto sobre a comunidade intelectual mais ampla com seus livros sobre as formas de pensar da cultura negra, mas o tema ainda não chegou ao mainstream. (2015, p. 1).

Como a exceção não confirma a regra, Muniz Sodré ainda é um dos poucos a tentar enegrecer os estudos da Comunicação no Brasil, tema que também ganhou mais destaque através da própria Sovik. É importante frisar que discordo dos autores na tentativa de explicação para esse abismo que estamos reportando, pois acredito serem o racismo e a falta de negros e negras nos cursos de Comunicação, geralmente elitizados, a principal causa para os temas e reflexões sobre a cultura negra e o racismo estarem às margens, e não qualquer outra explicação de ordem histórica ou de como se constituíram os estudos de Comunicação no país. Ainda de acordo com o texto, essa quantidade pequena foi confirmada através de uma pesquisa sobre o número de teses e dissertações que abarcaram a temática num período de vinte e quatro anos:

Thiago Ansel e Erly Guedes [...] fizeram um levantamento de teses e dissertações defendidas entre 1990 e 2014 nos programas de pós-graduação em Comunicação filiados a Compós, que focalizaram identidades e relações raciais. Esse levantamento mostrou que dos 35 programas que disponibilizaram seus trabalhos online, cinco apresentaram um percentual de teses e dissertações sobre a questão racial superior a 10% (considerando a totalidade da produção discente de cada programa). Três desses programas se encontram na região sudeste (UFRJ, UFF e UFJF), um no centro-oeste (UFG) e um no norte (UFPA). (SOVIK; ANSEL, 2015, p. 2)

Além disso, os maiores congressos da área, como Intercom e Compós, não possuem nenhum Grupo de Trabalho (GT) sobre raça e racismo, o que me leva a crer que estou numa área de pesquisa branca e que ignora minha existência. Contudo, essa situação tende a ficar insustentável graças às cotas para pretos e pardos, que tem garantido ao nosso povo acesso à universidade e aos poucos vêm sendo instituídas também nos programas de pós-graduação. Algo já começou a ser feito, a ser provocado, seguindo passos de Muniz Sodré, Joel Zito Araújo, Rosane Borges e muitxs outrxs comunicadorxs negrxs que vêm deslocando a hegemonia e disputando outras narrativas.

Mas ainda caminhamos a passos lentos. As dificuldades que exponho nos colocam, negrxs que escrevem/pesquisam sobre raça e racismo, em uma posição de marginalidade dentro do centro. Esse centro, os espaços acadêmicos, não facilitam o trabalho dx pesquisador(a) negrx, pois, desde que lá chegamos, não conseguimos ver nada que nos represente, o que foi o meu caso e o de inúmerxs colegas. Para ficar em poucos exemplos, ainda somos minoria nos cursos de pós-graduação, minoria nos corpos docentes, além de nos depararmos com a escassez de materiais e pesquisas no cruzo entre Comunicação, Relações Étnico-Raciais e Africanidades. Dessa forma, tentei construir uma tese que advoga uma importância incomensurável para construção do conhecimento através de subjetividades subalternizadas, estas que podem vir a provocar uma mudança nas atuais epistemes e nos processos racistas do conhecimento.

A importância da Comunicação nesse processo e como ferramenta possível para o combate dos racismos deve ser cada vez mais trazida para os debates, já que vivemos “num mundo em que a midiaticização recobre todas as esferas de nossa existência” (BORGES, 2020, p. 17). Dialogando com Sodr e e outros autores, Rosane Borges (2020) tenta nos lembrar de que “a comunicação   uma prática do comum cujo objetivo é a criação e manutenção de vínculos”:

Na esteira de Sodr e, a reivindicação não é pelo abandono da troca transferencial, mas pela admissão de que essa troca deve ser feita a partir da noção radical de vínculo, pois é a partir dela que se realiza a mediação, que se realiza a comunicação de um polo a outro desse processo. Para se vincular, considera o autor, é preciso que cada um perca a si mesmo, pois ser   ser com; o vínculo não tem substância física ou institucional,   pura abertura na linguagem. A vinculação, completa Sodr e,   condição originária do ser (2020, p. 26).

Postula ainda que perspectivas plurais são necessárias para a produção de vínculos. Dessa forma, pergunta: “se as relações raciais dão visibilidade a subjetividades emergentes, como fazer dessas subjetividades um t pico incontornável para a reconfiguração do campo da comunicação?” (BORGES, 2020, p. 18). Ela vai partir “do entendimento que raça e racismo são categorias que renovam as práticas midiáticas e questionam a comunicação em suas múltiplas faces” (BORGES, 2020, p. 18).

Isso porque, para além de as m dias comumente reproduzirem e reforçarem o racismo estrutural do nosso país, tem-se observado a escalada do discurso de ódio ao Outro, em especial o racismo antinegro, em diversas formas de comunicação, em especial nas redes sociais. Tal situação se dá principalmente a partir da ascensão do bolsonarismo, como parte local de um movimento global de conservadorismo e extrema-direita, amparado pela versão mais violenta do capital. Isso sempre existiu, mas a partir do aspecto viral das m dias sociais, em um mundo cada vez mais conectado e com a facilidade tecnológica para manipulação de imagens e informação, parece que estamos diante de outras dimensões observáveis do discurso de ódio.

A liberação, pela palavra e imagem, das formas de destituição adentrou o mundo da política, destituindo-a, nos instalando em ambiências de negação e morte do Outro. As práticas discriminatórias, com os racismos à frente, passaram a ser um dos escudos dos indivíduos para exercício da comunicação entre supostamente iguais, alimentando as bolhas que são alérgicas *ao vínculo,   produção e distribuição do comum*, finalidade última da comunicação. (BORGES, 2020, p. 29, itálicos da autora).

Para além de suas materialidades, convergências, tecnologias e transmissão de informação, “  preciso [...] reiterar que a comunicação requer disposição para o acolhimento.” (BORGES, 2020, p. 28). Essa disposição, em algum nível, pode ser uma das ferramentas rumo a uma restauração de civilidade, de um projeto coletivo de humanidade, pois é justamente quando há a reflexão entre o Eu e o Outro, se pensando mutuamente, que se poderia abrir espaço para emancipação humana.

Falar de racismos e outras formas de discriminação no âmbito da comunicação supõe, portanto, redefinir o campo de investigação da área de tal maneira que todas as prioridades dessa esfera de pesquisa sejam reescaladas a partir da não realização do vínculo questão/problema que vem fraturando o mundo contemporâneo e solicitando a emergência de uma nova política das mídias – ou de uma política das novas mídias (BORGES, 2020, p. 34).

Dessa forma, quando eu me proponho a analisar mídias de artistas negrxs que querem provocar o deslocamento da comunicação em suas formas de representação e mensagem, a partir de um olhar opositor, reconheço a urgência do processo de emergência de novas políticas para o campo. No entanto, como já levantado, essa busca e aplicação de epistemologias negras deve transgredir o mundo logocêntrico, que Stuart Hall (2003, p. 342) já tinha colocado em relação aos saberes afrodiaspóricos estarem baseados na música, no corpo, no estilo. Então, queremos mais. Depois de falarmos por nós, a passagem do negro-tema para o negro-vida, como nos ensinou Guerreiro Ramos (1955), devemos, além de legitimar nossas diferentes formas de saberes, usá-las como alternativa à visão da colonialidade do que se impôs como única forma de ciência.

Há o tema do negro e há a vida do negro. Como tema, o negro tem sido, entre nós, objeto de escarpelação perpetrada por literatos e pelos chamados “antropólogos” e “sociólogos”. Como vida ou realidade efetiva, o negro vem assumindo o seu destino, vem se fazendo a si próprio, segundo lhe têm permitido as condições particulares da sociedade brasileira. Mas uma coisa é o negro-tema; outra, o negro-vida. O negro-tema é uma coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso, ou de qualquer modo como um risco, um traço da realidade nacional que chama a atenção. O negro-vida é, entretanto, algo que não se deixa imobilizar; é despistador, profético, multiforme, do qual, na verdade, não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje (RAMOS, 1955, p. 215).

Na mesma ordem, há a reivindicação de Lélia Gonzalez (1984), dizendo que “agora o lixo vai falar”, com toda a potência de sua escrita irônica e iconoclasta; ou mesmo como também Hountondji (2009) e Gilroy (2001) clamaram pela voz e escrita negras, ao invés do enquadramento de nossas vidas enquanto temas de uma supremacia branca acadêmica. Ainda temos um longo caminho a percorrer, mas já estamos avançando, acredito. Para ficar em apenas dois exemplos recentes, o *Pensar Nagô* (2017) de Muniz Sodré, assim como *Exu e a pedagogia das encruzilhadas* (2017) de Luiz Rufino, vão abrindo os múltiplos caminhos das encruzilhadas e trazendo, no primeiro, a cosmogonia iorubá, que tanto nos informa, e que em nada fica devendo às filosofias europeias; enquanto no segundo, *Exu, as encruzilhadas*, em seus cruzos com filosofias Angola-Kongo e afro-catolicismos brasileiros, inaugura um terreno fértil de possibilidades para a valorização dos saberes africanos e amefricanos (GONZALEZ, 1988) e o vislumbre do deslocamento de poder e sentidos das universidades.

Exu, pombas-giras, caboclos, encantados, pretxs velhxs, enfim, a macumba enquanto episteme (RUFINO, 2017) nos provoca a construir novos mundos. A partir disso, gostaria de saber o poder do círculo, da roda, para nossa

ancestralidade preta. Afinal, não é por acaso que temos a roda de samba, a roda de capoeira, o coco de roda, as danças circulares, como a ciranda de Lia de Itamaracá e os xirês do candomblé, o ponto riscado da umbanda, que corresponde aos vevés do vodou no Haiti e às *firmas* do Palo Monte cubano, como herdeiros de um pensamento Kongo. Em sua multiplicidade de significados, a circularidade vai denotar comunhão e coletividade, implicando um processo não verticalizado de hierarquia, como Paulo Freire notou em seu *Círculo de Cultura*; um encontro com a ancestralidade e contato com outros planos de existência, num nível espiritual, e que diz diretamente sobre o movimento do cosmos; conectando-se diretamente a uma noção de tempo espiralar e não linear, como acreditavam as cosmogonias nagô (SANTOS, 2008) e Angola-Kongo (MARTINS, 2021; SANTANA, 2020).

Dito isso, devemos conclamar outras formas de epistemologias. A exemplo do que Rufino e Simas propuseram ao enunciar a Gramática dos Tambores,

Se a chibata é grito de morte, o tambor é discurso de vida. Eles, os tambores rituais, possuem gramáticas próprias: contam histórias, conversam com as mulheres, homens e crianças, modelam condutas e ampliam os horizontes do mundo. Foram eles que muitas vezes expressaram o que a palavra não podia dizer e contaram as histórias que os livros não poderiam contar e as línguas não poderiam exprimir. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 58)

Também me interessa pensar com os tambores e para além dos mesmos, com a sugestão do próprio ritmo como episteme. A música africana, apesar de também possuir harmonia e melodia, diferentemente do que afirmam concepções racistas sobre a mesma e que se transplantam para as realidades afrodiáspóricas, desenvolveu o ritmo como seu protagonista, tornando-o seu principal organizador (AGAWU, 1992). Não é por acaso que Spirito Santo (2016, p. 58) lança a hipótese de que “O ritmo, talvez seja, entre os africanos, o próprio sentido do conceito de civilização.”. Algo conectado ao que Muniz Sodré nos diz sobre o mesmo:

Ritmo é a organização do tempo do som, aliás, uma *forma temporal* sintética, que resulta da arte de combinar as durações (o tempo capturado) segundo convenções determinadas. Enquanto maneira de pensar a duração, o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência. (SODRÉ, 1998, p. 19, itálicos do autor).

Kofi Agawu, em seu estudo sobre o ritmo africano, a partir de uma perspectiva do povo Ewe do Norte (Gana), vai centralizar a importância do mesmo para além da música e nos entrega que

Os ritmos da sociedade Ewe do Norte são aqueles ritmos produzidos e consumidos pelos membros dessa sociedade no curso normal de suas vidas. Esse conjunto potencialmente infinito de ritmos inclui tudo, desde a periodicidade cósmica da mudança sazonal até os ritmos localizados da música de percussão. (AGAWU, 1995, p. 8).

O autor vai construir uma etnografia ficcional, e uma “paisagem sonora hipotética”, de uma comunidade daquela etnia para sublinhar “as numerosas e diversas maneiras pelas quais, tanto física quanto psicologicamente, pode-se dizer que os Ewe do Norte se expressam ritmicamente.” (AGAWU, 1995, p. 23). Então, temos uma sociedade em que os ritos são extremamente importantes, uma comunidade ritualizada pela repetição, que é amparada pelo ritmo que, por sua vez, dá sentido à vida.

Assim, estamos falando de possibilidades para mudarmos a própria ideia de ciência a que fomos submetidos, praticamente inventando a roda, para algo que é totalmente normal num sentido africano, que nos informou/informa, e que foi apagado, inferiorizado e invisibilizado. É uma proposição que se apoia no Atlântico Negro de Paul Gilroy (2001), como outras possibilidades de conhecimento, que possa olhar e internalizar as sabedorias das afrodiásporas em conexão entre si e com o continente africano, algo também reivindicado anos antes por Lélia Gonzalez (1988b) e sua categoria político-cultural da Amefricanidade:

As implicações políticas e culturais da categoria amefricanidade (“Amefricanity”) são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: A AMÉRICA e como um todo (Sul, Central, Norte e Insular). Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de Amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada, isto é, referenciada em modelos como: a Jamaica e o akan, seu modelo dominante; o Brasil e seus modelos yourubá, banto e ewe-fon. (GONZALEZ, 1988, pp. 76-77)

Como a mesma autora desenvolve, elegendo os quilombos como contribuições diretas da América para o mundo pan-africano, podemos entrecruzar com o pensamento de Beatriz Nascimento (1985), que pensa os mesmos para além de um acontecimento espaço-temporal, percebendo o quilombo enquanto ideologia e modo/sentido de viver; e com Abdias do Nascimento (2019), partindo do mesmo marco, para pensar um novo projeto de país pela concepção do Quilombismo.

Estamos diante de todo um arcabouço de ideias, saberes, cosmologias e percepções diversas, geradas dentro de um saber negro africano e afrodiaspórico, que pode fornecer pistas para a desconstrução do epistemicídio, racismo e demais produtos da colonialidade, supremacia branca e eurocentrismo. Essa amplitude de possibilidades pode e deve ser aplicada ao campo da Comunicação, reforçando sua vocação para o vínculo e parte necessária para a fundação de um humanismo real, tal qual o reivindicado por Frantz Fanon (2008).

## Referências

- AGAWU, Kofi. Representing African Music. *Critical Inquiry*, Volume 18, Número 2, Winter, 1992.
- \_\_\_\_\_. *African Rhythm: a Northern Ewe perspective*. New York: Cambridge University Press, 1995.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFUGUEL, Ramón, MALDONADO-TORRES, Nelson (orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- BORGES, Rosane. Mídias, racismos e outras formas de destituição: elementos para o reposicionamento do campo da comunicação. In: CORRÊA, Laura Guimarães (org.). *Vozes Negras em Comunicação: Mídia, racismos, resistências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A Construção do Outro como Não-ser como fundamento do Ser*. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- EDWARDS, Brent Hayes. Os usos da diáspora. *Translatio*, Porto Alegre, n. 13, pp. 40-71, Junho de 2017.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed.34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GOMES, Nilma Lino. Intelectuais negros e produção do conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (orgs) *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.), 1988, p. 69-82.
- \_\_\_\_\_. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984, pp. 223-244.
- GUERREIRO RAMOS, Alberto. Patologia social do branco brasileiro. *Jornal do Comércio*, jan., 1955.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HOOKS, Bell. Olhares negros: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

HOUNTONDJI, Paulin J. Conhecimento de África, conhecimentos de africanos: duas perspectivas sobre os Estudos Africanos. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (orgs) *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

JAJI, Tsitsi Ella. *Africa in Stereo: Modernism, Music, and Pan-African Solidarity*. New York: Oxford University Press, 2014.

KILOMBA, Grada. *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast Verlag, 2. Edição, 2010.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Transdisciplinaridade e decolonialidade. *Soc. estado.*, Brasília, v. 31, n. 1, p. 75-97, Apr. 2016.

\_\_\_\_\_. Analítica da Colonialidade e da Decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (Orgs). *Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico*. São Paulo: Autêntica, 2018.

MARTINS, Leda Maria. *Performance do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

NASCIMENTO, Abdias do. *O Quilombismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

\_\_\_\_\_. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. *Afrodiaspora - Revista do mundo negro*. Ano 3, Números 6 e 7, abril-dezembro de 1985.

QUEIROZ, Rafael Pinto Ferreira de. *Fogo nos racistas! Epistemologias negras para ler, ver e ouvir a música afrodiaspórica*. 2020. 276 f. Tese (doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

RUFINO, Luiz. *Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas*. 231 f. (Tese), Doutorado em Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro- Faculdade de Educação. Rio de Janeiro, 2017.

SANTANA, Tiganá. Abrir-se à hora: reflexões sobre as poéticas de um tempo-sol (Ntangu). *Revista Espaço Acadêmico*, v.20, n.225, nov./dez. 2020.



SANTO, Spirito. *Do samba ao funk do Jorjão*. Rio de Janeiro: Sesc, 2016.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a morte*. Petrópolis: Vozes, 2012.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SODRÉ, Muniz A. C. *Pensar nagô*. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

\_\_\_\_\_. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: As vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

SOVIK, Liv; ANSEL, Thiago. Nota editorial. *Revista Animus*, UFSM, Santa Maria, v. 14, n. 27, 2015, p. 1-2.

WEST, Cornel. The dilemma of the black intellectual. *The Cornel West: reader*. Basic Civitas Books, 1999, p. 302-315. Tradução e notas de Braulino Pereira de Santana, Guacira Cavalcante e Marcos Aurélio Souza.

**Recebido em:** 06/05/2022

**Aceito em:** 18/07/2022

## Relato de Experiência

---

### O Desafio do Passinho como uma estratégia pedagógica - relato de experiência

*Hugo Silva de Oliveira<sup>1</sup>*

**Resumo:** O Desafio do Passinho é um concurso de dança em um formato teórico-prático, direcionado como estratégia pedagógica para unidades escolares e instituições educativas que atendam ao público infantojuvenil localizadas em áreas circunscritas por favelas, territórios marginalizados e regiões periféricas. A aplicabilidade da proposta se baseia nas leis 10.639/03, 13.278/16, na BNCC. A finalidade é promover a aprendizagem e contribuir no sentido de dirimir as dificuldades enfrentadas pelo professor nos processos de alfabetização, distorção idade/ano de escolarização, socialização, experiências estéticas e de reconhecimento de suas potencialidades, utilizando o ritmo do Funk como forma de expressão corporal e sociocultural afro-brasileira. O trabalho é um relato de experiência com bases teóricas e uma metodologia própria ao desenvolvimento da estratégia.

**Palavras-chave:** dança; passinho; funk, escola; educação.

---

### O Desafio do Passinho as a pedagogical strategy - experience report

**Abstract:** The Challenge of Passinho is a dance competition in a theoretical-practical format, directed as a pedagogical strategy for school units and educational institutions that serve children and adolescents in areas circumscribed by slums, marginalized territories and peripheral regions, which

<sup>1</sup> Doutorando em Comunicação Social pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Artista de dança, educador e gestor cultural.

proposes its grounded applicability in laws 10.639/03, 13.278/16, in the BNCC. The purpose is to promote learning and contribute towards solving the difficulties faced by the teacher in the processes of literacy, age/year distortion of schooling, socialization, aesthetic experiences and recognition of their potential, using the Funk rhythm as a form of bodily and Afro-Brazilian sociocultural expression. The work is an experience report with theoretical bases and a methodology specific to the development of the strategy.

**Keywords:** dance; passinho; funk, school; education.

---

## **El Desafío del Passinho como una estrategia pedagógica - relato de experiencia**

**Resumen:** El Desafío del Passinho es un concurso de danza en formato teórico-práctico, dirigido como estrategia pedagógica para unidades escolares e instituciones educativas que atienden a niños y adolescentes en áreas circunscritas por barrios marginales, territorios marginados y regiones periféricas, que propone su aplicabilidad fundamentada en leyes 10.639 / 03, 13.278 / 16, en el BNCC. El propósito es promover el aprendizaje y contribuir a la solución de las dificultades que enfrenta el docente en los procesos de alfabetización, distorsión edad / año de la escolarización, socialización, vivencias estéticas y reconocimiento de sus potencialidades, utilizando el ritmo Funk como forma de expresión corporal y Sociocultural afrobrasileña. El trabajo es un relato de experiencia con bases teóricas y una metodología específica para el desarrollo de la estrategia.

**Palabras clave:** danza; passinho, funk, escuela; educación.

## Introdução

O presente trabalho apresenta a estratégia pedagógica chamada “O Desafio do Passinho” desenvolvida em escolas públicas e que funciona no formato de concurso de dança. Seu fundamento se baseia na territorialidade dos bailes Funks, mais especificamente na dança “Passinho Foda”, uma dança criada por jovens de favelas cariocas entre os anos de 2004-2008 como forma de demonstração das suas potencialidades corporais. Uma dança com reminiscências africanas que sintetiza e sampleia diferentes modalidades das *street dance* afro-estadunidenses, das danças do continente africano, das afro-brasileiras, entre outras. Atualmente, porém, já estabelece características próprias, de caráter coletivo, de estéticas passíveis de reconhecimento e compartilhamento e, por estarem minimamente organizados, partilhando de uma visão de mundo similar e disseminando os elementos que a definem, é considerado um movimento cultural, pelo seus adeptos e pela lei nº 6381/2018 como um patrimônio da cidade do Rio de Janeiro.

As rodas são os espaços que configuram os encontros em uma dinâmica coletiva, direta ou indiretamente. Os que estão em volta participam incentivando os que dançam através de palmas, gritos, provocações e desafios. As performances são compostas pelos inventários de passos e variações de saltos, entrecruzamentos das pernas, em um deslocamento espacial de disposição reduzida das rodas, cujos dançarines<sup>2</sup> alternam o tempo e o contratempo em uma agilidade rítmica entre 130 a 150bpm<sup>3</sup>. Trata-se de uma explosão poética de duração média de um minuto e trinta segundos, geralmente com o olhar direcionado para os próprios pés e que, não por acaso, estão quase sempre descalços. Assim, os pés protagonizam as performances, traduzindo as batidas Funk na agilidade e sinuosidade que as cinturas possibilitam, resultando no que os dançarines chamam de corpos de mola<sup>4</sup>.

Além disso, a dança tem ligação direta com comunicação através da cultura digital (redes sociais), pois tem como um dos principais meios de propagação o uso das redes sociais, tais como o extinto Orkut e o YouTube. Nesse contexto, destacou-se o vídeo<sup>5</sup> “Passinho Foda<sup>6</sup>”, por ter alcançado mais de quatro milhões de visualizações em 2008.

No início do movimento, o dançarino Gualter Damasceno, o “Gambá<sup>7</sup>”, foi reconhecido como o Rei do Passinho e um dos ícones de representatividade nas redes sociais e em programas de televisão. Contudo, a sua morte prematura em 2012 repercutiu, de modo que este evento é considerado um dos fatores de

<sup>2</sup> O termo é usado em linguagem inclusiva para se referir aos diferentes gêneros de praticantes da dança.

<sup>3</sup> Bpm significa batidas por minuto.

<sup>4</sup> Corpo mola, é uma referência à dançarines que possuem uma flexibilidade com o tórax em coordenação com os quadris, se assemelhando à sinuosidade de uma mola.

<sup>5</sup> [Passinho Foda](#)

<sup>6</sup> “Foda” - de acordo com o dicionário Priberam significa: ser extraordinário, ser muito bom em alguma coisa. = SER FOGO.

<sup>7</sup> Gualter Rocha Damasceno, dançarino pioneiro que foi reconhecido também pela mídia como o Rei do Passinho, assassinado em 01 de janeiro de 2012.

propagação e reconhecimento da importância da dança entre os jovens da geração Z<sup>8</sup>.

A dança Passinho Foda é parte da cultura juvenil pela difusão do ritmo Funk, na influência e na representatividade das personalidades que compõem os bailes, o cenário musical narrado nas composições, os produtos audiovisuais e o destaque nas redes sociais. Há também um documentário dedicado ao tema – A Batalha do Passinho, dirigido por Emílio Domingos –, o qual teve amplo reconhecimento midiático, desde programas televisivos de auditórios a jornalísticos, matérias impressas e portais *on-line*. Além disso, é tema de inúmeros trabalhos acadêmicos e, a cada dia, ganha novos adeptos.

### **Bases teóricas**

A educação não é uma prática exclusiva da escola, ela abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais, nas organizações da sociedade civil. Assim como também nas manifestações culturais, segundo orienta a Lei de Diretrizes e Bases (LDB) e afirma o professor Carlos Rodrigues Brandão:

Ninguém escapa da educação. Em casa, na rua, na igreja ou na escola, de um modo ou de muitos todos nós envolvemos pedaços da vida com ela: para aprender, para ensinar, para aprender-e-ensinar. Para saber, para fazer, para ser ou para conviver, todos os dias misturamos a vida com a educação (BRANDÃO, 1985, p. 7)

A dança Passinho Foda invade o espaço escolar na vivência dos corpos discentes no transbordo da cultura local brincante para ambiente educativo, mas é ainda pouco compreendida pela forma tradicional como alguns docentes atuam e pela implicação do racismo estrutural.

O Funk é uma cultura contemporânea cuja maioria dos adeptos são jovens, negros e favelados. Desde seu surgimento, o ritmo e seus adeptos sofrem um processo de criminalização por parte da grande mídia e consequentemente com o preconceito da classe média, por atrelar a violência da cidade aos locais de pessoas pobres.

Com um potencial cultural, artístico, estético, econômico, educativo entre outros, ver o Funk como essa potencialidade é ainda um ato visionário para poucos. Contudo, é mais viável aos que vivenciam o cotidiano e os contextos em que ele surge e que conseguem ter a compreensão de que seu surgimento não se dá em um área violenta, de crimes e à margem da cidade, e sim em locais com histórico de violação de direitos e, portanto, violentado, criminalizado e marginalizado, como diz a jornalista Gizele Martins:

Imagem o que é não ser considerada parte desta cidade apenas por morar na favela? Ter que se defender todos os dias quando você atravessa os muros visíveis e invisíveis da favela? Ter que dizer que você tem cultura sim, que você é parte da cidade e não margem, que você e toda a sua 'comunidade' não é criminosa e sim criminalizada, que você e

<sup>8</sup> A geração Z são aqueles nascidos entre o fim da década de 1990 e 2010. É a primeira geração que nasceu num ambiente completamente digital.

todos os que fazem parte desta tão grande família favelada não é violenta e sim violentada há mais de cem anos. (MARTINS, 2015)

O pouco entendimento do potencial do Funk pode ser compreendido ao analisarmos como opera o racismo estrutural no Brasil. Um dos grandes males que assolam e estruturam o país, é o racismo, e ele foi negado durante anos por intelectuais brancos que acreditavam que pelo fato de diferentes raças<sup>9</sup> coabitarem em um mesmo local e não ter havido processos legais de separação social e distinção de raças, as relações eram isentas de discriminação. O mito da democracia racial nos impediu de realizar um debate profundo e necessário sobre nossa história, como explica o professor Silvio de Almeida na introdução do livro *Racismo Estrutural*:

A tese central é a de que *o racismo é sempre estrutural*, ou seja, de que ele é um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade. Em suma, o que queremos explicitar é que o racismo é a manifestação normal de uma sociedade, e não um fenômeno patológico ou que expressa algum tipo de anormalidade. O racismo fornece o sentido, a lógica e a tecnologia para a reprodução das formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea. De tal sorte, todas as outras classificações são apenas modos parciais - e, portanto, incompletos - de conceber o racismo. Em suma, procuramos demonstrar neste livro que as expressões do racismo no cotidiano, seja nas relações interpessoais, seja na dinâmica das instituições, são manifestações de algo mais profundo, que se desenvolve nas entranhas políticas e econômicas da sociedade. (ALMEIDA, 2019, p.15, grifo do autor)

A sociedade brasileira titubeou em reconhecer os racistas, enfrentar os poucos casos que são registrados em nossa história, e puni-los como manda a lei, logo a discussão dificilmente é levada a sério e não reverbera de forma didática na sociedade. Assim não se percebe o quão enraizadas as ideias coloniais estão no cotidiano, na estrutura e nas instituições sociais.

A família, a escola, as empresas, a Igreja e o Estado compõem essas as instituições que, por sua vez, se constituem de relações políticas, econômicas e jurídicas. Tais organismos são estruturantes de nossa sociedade e, apesar de parte dos indivíduos negarem serem racistas, por não prejudicarem ou promoverem ações baseadas em raça, ignoram o fato de estarem inseridos em uma estrutura historicamente colonial, cujas práticas sociais e educativas reproduzem comportamentos aprendidos na convivência e, ainda que de maneira não intencional, agem com micro violências e agressões que, distantes do chicote, ferem a alma e marcam a psique tanto quanto na pele. Estão na sutileza de comentários, brincadeiras, comparações, nos estereótipos, nos silenciamentos, nas piadas, no preterimento, no isolamento e também na condenação de uma cultura.

<sup>9</sup> Quando os portugueses chegaram ao Brasil, trazendo africanos escravizados, já estavam aqui grandes populações indígenas; os acordos e incentivos migratórios promoveram ainda mais uma coabitação entre diferentes povos africanos, europeus e asiáticos. Contudo não impediram a história de registrar as práticas discriminatórias sociais, como é possível analisar em *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites – século XIX*. São Paulo: Annablume, 1987 da Professora Célia Maria Marinho de Azevedo.

Na rotina e nos rituais de povos indígenas brasileiros e populações de África, a dança é uma prática historicamente comum. Na colonização das Américas e na vinda forçada de africanos ao país, por meio da escravidão, a dança foi uma das práticas que resistiram aos processos de demonização das culturas, tentativas de apagamento e negação ou subjugação, impostos pelos colonos.

Contudo, as consequências desses processos ainda podem ser identificadas em nossa sociedade, e o ambiente escolar é um espaço que reproduz algumas lógicas coloniais e logo, promove a manutenção de práticas racistas, ainda que de maneira indireta. A professora doutora na Faculdade de Educação da USP (FE-USP) e ex-coordenadora executiva da Campanha Nacional pelo Direito à Educação (2005 a 2014), Iracema Santos do Nascimento comenta em entrevista:

O racismo estrutural estrutura a sociedade brasileira desde a invasão portuguesa nessas terras. Assim, quando pensamos na organização das nossas escolas, essa discussão não existia. Atualmente, a educação antirracista (que vem sendo proposta há décadas) ganhou bastante força, e esse debate tem sacudido todas as pessoas, negras e não-negras, brancas e não-brancas, a não mais compactuar com essas estruturas. Esse é um chamamento ético, que se impõe pela força da causa. (NASCIMENTO, 2020)

Tendo o espaço da rua como fundamental e potência para educação, O Desafio do Passinho é pensado como estratégia de ensino que utiliza os elementos do cotidiano dos estudantes no espaço escolar como prática pedagógica por meio da dança Passinho Foda. A dança, com seu potencial multidimensional e multidisciplinar, é apresentada como um desafio e como uma provocação aos professores para compreenderem as culturas juvenis e usá-las como motivação à permanência interessada dos estudantes, tanto desenvolvendo seu potencial, quanto dirimindo as dificuldades que eles ou a escola estejam tendo com a turma.

Assim, a dança é pensada como uma linguagem artística e área autônoma do conhecimento, pois se utiliza do corpo como instrumento inicial de experiências com o mundo. Uma vez compreendido tal potencial, é possível utilizá-lo como estratégia de desenvolvimento de múltiplas competências, conforme citam ASSIS e ROCHA (2017) no livro didático *Referências Culturais Para uma Pedagogia da Dança*, do curso de licenciatura em dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA):

É preciso perceber que, ao falarmos do ensino da Dança na escola, nos referimos a ela como linguagem artística e área do conhecimento. A Dança deve ser tratada no currículo escolar como Arte, considerando o amplo conjunto de saberes que fazem dela uma área autônoma do conhecimento. Por meio da dança é possível desenvolver o desempenho técnico-interpretativo, no sentido de possibilitar ao estudante se apropriar de movimentos e técnicas de Dança que serão fundamentais no desenvolvimento de competências como: autopercepção do seu corpo, ritmo, lateralidade, visão periférica, ampliação do repertório motor e afins. A Dança na escola pode favorecer processos de criação que serão importantes no desenvolvimento de competências como: criatividade, sentimento de pertença, respeito, solidariedade e etc. Com a Dança é

possível ainda trabalhar a fruição artística na escola, pois ao colocar o estudante em contato com diferentes proposições artísticas desta linguagem se possibilita a esse corpo ler o mundo com o olhar impregnado pelos conhecimentos da Dança. (ASSIS; ROCHA, 2017, p.10)

Diante dos processos históricos no pós-abolição, a população negra e as condições às quais foram submetidas na educação – de proibição ao acesso<sup>10</sup> até a falta de oportunidades – no que tange ao acesso à Educação Infantil, Fundamental e ao Ensino Médio<sup>11</sup>, como traz a filósofa Djamila Ribeiro:

É importante lembrar que, apesar de a Constituição do Império de 1824 determinar que a educação era um direito de todos os cidadãos, a escola estava vetada para pessoas negras escravizadas. A cidadania se estendia a portugueses e aos nascidos em solo brasileiro, inclusive a negros libertos. Mas esses direitos estavam condicionados a posses e rendimentos, justamente para dificultar aos libertos o acesso à educação. (RIBEIRO, 2019, p.9-10)

Não há como pensar um desenvolvimento educacional sem atentar aos processos de inclusão, sem levar em consideração o contexto político social em que as escolas brasileiras estão inseridas. A educadora Vera Maria Candau reitera:

Se todo o processo de ensino-aprendizagem é “situado”, a dimensão política-social lhe é inerente. Ele acontece sempre numa cultura específica, trata com pessoas concretas que têm uma posição de classe definida na organização social em que vivem. Os condicionamentos que advêm desse fato incidem sobre o processo de ensino-aprendizagem. A dimensão político-social não é um aspecto do processo de ensino-aprendizagem. Ela impregna toda a prática pedagógica que, querendo ou não (não se trata de uma decisão voluntarista), possui em si uma dimensão política-social. (CANDAU, 2014, p. 15-16)

Deveria se ter como premissa compreender o contexto e, a partir disso, construir e promover o planejamento pedagógico, utilizando as culturas locais como estratégia para o desenvolvimento das práticas de ensino-aprendizagem.

Para o objetivo da experiência com a dança Passinho Foda, foi pensada a junção de duas propostas. Uma é a profissionalização de dançarines da primeira geração, mais conhecidos como Relíquias. A outra é a atuação destes em espaços de ensino da rede pública e instituições educacionais com crianças e adolescentes em fase de formação, fazendo assim a conexão intergeracional na qual uns sejam espelho e reflexo dos outros. Sobre essa relação comunitária entre pessoas negras, a professora Dra. Sandra Haydée Petit destaca: “Nesse contexto, não importa a diversidade de linguagens, festas e formas da dança

<sup>10</sup> AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites - século XIX. São Paulo: Annablume, 1987.

<sup>11</sup> Dados coletados a partir dos seguintes materiais organizados e publicados pelo Todos Pela Educação: Anuário Brasileiro da Educação Básica 2019; Divulgação da Meta 3 do Todos Pela Educação - Todo aluno com aprendizado adequado ao seu ano; e Observatório do PNE (metas 1 e 3).



brincante negra, todas promovem relação de pertencimento comunitário em torno do ato de reverenciar os antepassados.” (2015, p. 97)

Mediante os pressupostos acima, lanço mão dos conceitos de *inteligências múltiplas*, do psicólogo americano Howard Gardner (1999), e de *letramento de reexistências*, da Socióloga Ana Lúcia Souza (2009), para respaldar a construção da estratégia pedagógica. A partir da identificação da inteligência corporal-cinestésica, uma das nove inteligências conceituadas por Gardner. Para o psicólogo, aqueles que dominam a inteligência corporal-cinestésica são reconhecidos pela superioridade em suas capacidades motoras e de expressão dos próprios sentimentos através de variadas manifestações corporais sendo conhecida como uma forma diferenciada para “solucionar problemas”, assim uma evidência cognitiva do uso do corpo, como explica o autor:

O movimento corporal passa por um programa desenvolvimental claramente definido nas crianças. E não há dúvidas de sua universalidade entre as culturas. Assim, parece que o "conhecimento" corporal-cinestésico satisfaz muitos dos critérios de uma inteligência. A consideração do conhecimento corporal-cinestésico como "solucionador de problemas" talvez seja menos intuitiva. Certamente, executar uma sequência mímica ou bater numa bola de tênis não é resolver uma equação matemática. E, no entanto, a capacidade de usar o próprio corpo para expressar uma emoção (como na dança), jogar um jogo (como num esporte) ou criar um novo produto (como no planejamento de uma invenção) é uma evidência dos aspectos cognitivos do uso do corpo. (GARDNER, 1994, p. 23-24)

Os/as sujeitos/sujeitas que se enquadram neste perfil geralmente apresentam maior capacidade de controlar o corpo de forma qualificada, com uma coordenação mais precisa e habilidosa, tornando-se dançarines, artistas circenses ou cênicos e atletas. Apesar das inteligências agirem de forma complementar, é importante que os espaços educativos estejam adequados aos perfis das inteligências, pois quando bem organizados, auxiliam no desenvolvimento e melhoram os resultados. Uma vez que o professor tenha ciência dos diferentes tipos de inteligência, os estudantes passam a ser vistos com mais sensibilidade.

Quando a socióloga Ana Lúcia Souza traz o conceito do *letramento de reexistência*, acreditamos que contribui para a compreensão das práticas populares e cotidianas como processos de linguagens e de educação que capturam e discutem as realidades sociais e históricas. Esse conceito ainda leva em conta a inserção de diferentes discursos nos imaginários, fixos e pré-estabelecidos, que na sua maioria não consideram as camadas mais vulneráveis da sociedade, marcadas pelos recortes de classe, raça e gênero. O Hip Hop é a agência de letramento de reexistência analisada pela pesquisadora Ana Lúcia Silva de Souza. Ela afirma:

Letramento de reexistência será aqui apontado como uma reinvenção de práticas que os ativistas realizam, reportando-se às matrizes e aos rastros de uma história ainda pouco contada, nos quais os usos da linguagem comportam uma história de disputa pela educação escolarizada ou não. (SOUZA, 2009, p. 33)

Nessa experiência, outra agência é discutida: o próprio Passinho Foda, uma vez que compreende a inteligência corporal-cinestésica e destaca uma prática cotidiana e singular das camadas populares e faveladas do Rio de Janeiro com potencial educativo. O objetivo geral da estratégia é, portanto, se utilizar da dança para que os participantes tenham possibilidade de acessar e descortinar suas subjetividades. Destaco principalmente as crianças e jovens pretas e faveladas do ensino básico e fundamental, fase da construção de suas identidades, representatividades, seus imaginários e suas estéticas contramidiáticas. A estratégia visa também oferecer o ensino da dança Passinho Foda como parte da cultura Funk, com suas técnicas, suas histórias, cultura e saberes afrodiaspóricos e afro-brasileiros, como referência conceitual para formação de estudantes e professores, bem como na produção e implementação dos currículos escolares e universitários. Teremos, assim, uma prática de educação decolonial e antirracista.

Dessa forma, pensamos o Passinho Foda como uma prática de educação decolonial por entender a importância do Movimento Negro Brasileiro, da cultura Funk e de intelectuais negras e negros. São muitos que me antecedem, na luta, no pensar. Eles são escolhidos também por investirem no poderio do corpo como plataforma da proposição curricular e das mudanças liberadoras para as disputas do conhecimento e dos saberes. Eles se utilizam da produção de um pensamento engajado, como cita a professora Nilma Lino Gomes:

Os sujeitos produtores de um pensamento engajado são aqueles que refletem e, ao mesmo tempo, agem. Ou seja, as negras e negros intelectuais e ativistas que trabalham numa perspectiva negra decolonial brasileira são reflexivos em ação e, ao mesmo tempo, atores em reflexão. (GOMES, 2020, p.244)

Tal conhecimento não se constrói à distância, mas sim a partir do contexto local, de becos e vielas, das favelas, das periferias e dessas experiências do cotidiano, de um fazer emergencial que constrói soluções para as questões que afligem e doem no agora. E é antirracista por acreditar que o antirracismo é uma ação, um verbo que só faz sentido quando conjugado. Portanto, é indispensável para o processo de descolonização da estrutura social, não só pensar o racismo, mas que se atue no antirracismo.

Como parte da sociedade, as escolas devem avançar nesse sentido, com todo o corpo diretor, coordenação pedagógica, professores, equipe da limpeza, manutenção e seguranças, informando-se sobre as políticas de combate à desigualdade racial e trabalhando para ampliação da diversidade. O acesso às culturas, principalmente as locais, não só pode como deve ser utilizado de forma estratégica em atividades, projetos, programas e políticas educacionais como ações afirmativas no desenvolvimento dos educandos.

### **Metodologia desenvolvida**

O processo de construção da estratégia está em consonância com os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) em consonância com o volume 6 (Arte) e 7 (Educação Física). A partir da aprovação da lei 13.278/16, que inclui as artes visuais, a dança, a música e o teatro nos currículos dos diversos níveis da educação básica, da Base Nacional Comum Curricular em 2017, em que a Dança passa a fazer parte de forma obrigatória do ensino das habilidades de

Linguagens, Arte e Educação Física, bem como a lei 10.639/03 e 11.645/08, que prevê o ensino da História da Cultura Afro-Brasileira e Indígena. Logo, a estratégia visa a implementação dessas leis, tendo em vista a contribuição da população negra na dança, com o Passinho Foda; na música, com Funk; e em ambos como cultura.

O Desafio do Passinho promove um concurso de dança em etapas eliminatórias que culminam em uma disputa final. Paralelamente, são realizadas oficinas e rodas de conversas com as referências da cultura do Passinho Foda ou da localidade com temáticas relacionadas às dificuldades que a escola esteja enfrentando.

Caso não seja um professor, o gestor do projeto deverá mapear o contexto histórico do espaço educacional para entender o território e identificar as referências do local para os jovens. Caso seja um professor, espera-se que já conheça e esteja sensibilizado com o contexto em que atua. Em seguida, a estratégia pedagógica é apresentada à direção da escola para o aceite junto à Corregedoria Regional de Educação (CRE) e posterior alinhamento com a coordenação pedagógica<sup>12</sup> para eleição da(s) turma(s) que vão participar do Desafio. Com a(s) turma(s) selecionadas, o gestor organiza uma reunião de escuta com os professores e estudantes sobre as dificuldades que estão sendo enfrentadas e define, dentro das cinco etapas de eliminação: os temas, a quantidade de oficinas e rodas de conversas por semana, bem como os(as) convidados(as) que participarão, incluindo as bancas de jurados.

Após definidas as dinâmicas, inicia-se a sensibilização dos estudantes. Esta etapa poderá ser feita por meio de sessões de vídeo sobre a dança Passinho Foda, divulgação do evento com cartazes informativos nos murais, bilhetes nos cadernos ou agendas direcionadas aos responsáveis.

A seguir, é o momento de desenvolvimento da temática dentro das turmas com as rodas de conversas e oficinas periódicas, trazendo convidados(as), para o desenvolvimento técnico, corporal, lúdico e motivacional para participação nas disciplinas e discussões sobre as dificuldades sinalizadas. Posteriormente ocorrem as eliminatórias, que também podem contemplar ex-estudantes, e por fim, temos a grande final. Dependendo do tamanho do público e do grupo, ela pode ser realizada na própria escola e/ou em espaços públicos de fácil acesso do entorno, como: vila olímpica, quadra, salão ou clube do bairro.

Entre o gestor do projeto, a direção, a coordenação pedagógica e os professores é estabelecida uma via de mão dupla na aprendizagem com os estudantes. As oficinas são acompanhadas pelo gestor e realizadas pelos convidados(as) duas vezes por semana. Nos demais dias, é sugerido aos professores da turma que desenvolvam aulas e atividades que se apropriem e/ou desdobrem as temáticas nos componentes curriculares durante as etapas eliminatórias. A duração do projeto é em média de três meses, a contar do planejamento, desenvolvimento e até final do concurso, quando ocorre a culminância envolvendo toda escola.

Os materiais necessários para realização são equipamentos de áudio e tecnologia, como: caixa de som, celular, laptop e cabo p2-p10, que em grande parte podem ser encontrados como parte do material didático pedagógico dos

<sup>12</sup> É importante atentar para o calendário escolar evitando o choque de datas, como: provas, reuniões de pais, conselhos de classe e afins.

professores. Tais materiais são fundamentais para a construção da atmosfera favorável à simulação do que se encontra nos espaços populares de lazer, como as festas e bailes, tão comuns ao cotidiano do público infantojuvenil e propícios ao processo significativo de ensino-aprendizagem.

Apesar dos fatores limitadores da formação continuada dos docentes que abordam a dança, a proposta está em fazer com que os professores pensem no contexto em que a escola está inserida e nas diferentes possibilidades de trabalhar esse conhecimento mesmo sem ser um profissional de dança.

## **Etapas**

1ª) Mapeamento do contexto histórico do espaço educacional.

2ª) Apresentação à direção escolar e equipe docente interessada no desenvolvimento da estratégia pedagógica.

3ª) Formalização na Coordenadoria Regional de Educação (CRE) ou instância superior responsável pelo espaço educativo.

4ª) Definição das turmas participantes, adequação à disciplina, agendamento dos eventos de eliminatórias, oficinas e convidados em reuniões organizadas pela equipe pedagógica e com a participação dos estudantes.<sup>13</sup>

5ª) Divulgação aos estudantes e responsáveis nas mídias digitais, nos cartazes, murais e em bilhetes na agenda.

6ª) Realização das rodas de conversas e oficinas.

7ª) Eliminatórias com a banca de jurados nas unidades escolares escolhidas com a participação aberta a jovens convidados, caso haja interesse.

8ª) A Grande Final em local a ser escolhido (escola ou equipamento público).

## **Sugestão de temas para rodas de conversas e oficinas durante as eliminatórias:**

1. Culturas afrodiaspóricas e o Passinho Foda

Oficina: Danças Afro-Brasileiras

2. Favelas

Oficina: Mapeamento afetivo do território

3. O surgimento do Passinho Foda

Oficina: Das coreografias de bonde às bases do Passinho Foda

4. Equipes de Som, DJ e Mcs e Movimento Funk Carioca

Oficina: DJ e composição musical

<sup>13</sup> É importante atentar para o calendário escolar evitando o choque de datas, como: provas, reuniões de pais, conselhos de classe e afins.

5. Xarpi: A escrita como identidade  
Oficina: Pixação, Graffiti e escrita criativa

### Eliminatórias

As eliminatórias têm por objetivo selecionar estudantes para compor as chaves da etapa final do concurso. Em algumas escolas, a etapa pode servir diretamente como culminância, direcionando um estudante para a final. A sua elaboração é constituída a partir de 16 selecionados em categorias diferentes para os duelos. Nestes, **Nova Geração** representa o 1º ao 5º ano, **Elite** o 6º ao 9º ano e **Embrasadados**<sup>14</sup> ex-estudantes convidados. São diluídas conforme o agendamento prévio resultando na grande final e, como motivação, podem contar com premiações e recompensas que motivem os estudantes a participarem tais como: notas, livros, brinquedos, medalhas, troféus, e afins.

Ressalta-se que as eliminatórias devem contar com atrações constituídas por todos os estudantes que apresentam habilidades artísticas. É uma oportunidade de debater a inclusão de pessoas com deficiências, promovendo o direito e o reconhecimento de suas potencialidades, o que soma para abrilhantar o evento e torná-lo ainda mais enriquecedor.

### Formato - Eliminatórias

O formato de organização das eliminatórias ocorre como demonstra a figura 1, em três etapas: 1. Envolver um número x de escolas do entorno do território; 2. Realize os duelos de dança entre os estudantes da própria unidade escolar; 3. Promova um encontro com os selecionados para um desafio final entre as escolas.

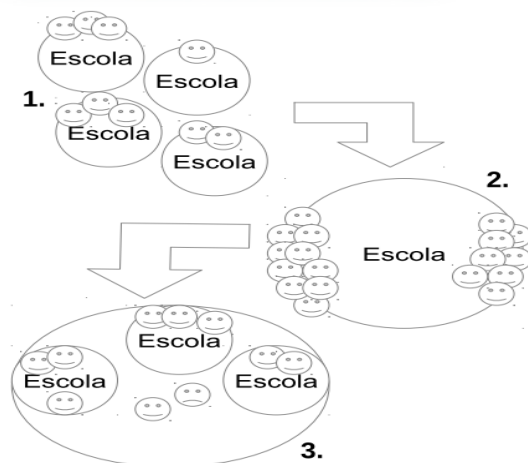


Figura 1. Esquema das eliminatórias

As chaves eliminatórias, figura 2, são utilizadas para organizar a participação dos estudantes, um modelo tradicional e comum a competições desportivas.

<sup>14</sup> Essa categoria foi uma estratégia de inclusão utilizada pelo gestor, para os jovens de outras unidades escolares do entorno do território, nas quais o projeto não foi contemplado, como também para os não estudantes que insistiram em participar.

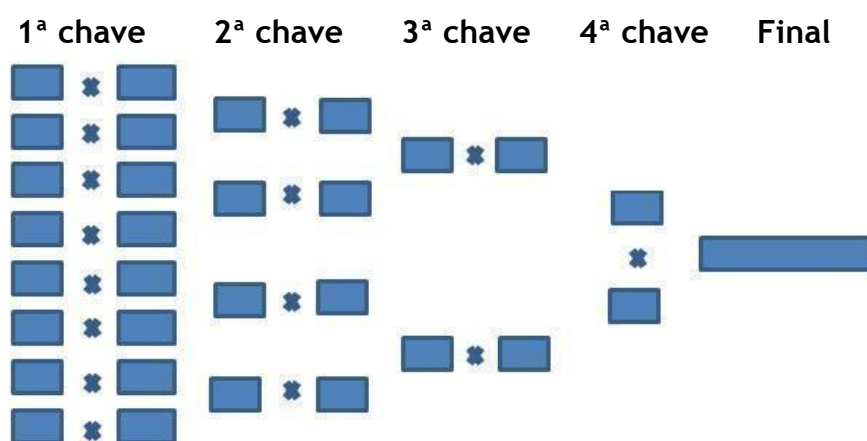


Figura 2. Chave eliminatória

### Apoio

É fundamental o apoio de diversas pessoas para o desenvolvimento da estratégia, a iniciar pelos professores e oficinairos, que desenvolvem aulas exclusivas sobre os temas abordados e contribuem com a organização das rodas e duelos nas eliminatórias. As merendeiras podem se dispor a elaborar um cardápio especial e assim tornar os momentos mais prazerosos. Os ex-estudantes podem ser convidados a participar da categoria Embasados e auxiliar na legitimação da estratégia na escola, na mediação com a comunidade local, na facilitação das atrações dos eventos e também para compor a banca de avaliação das eliminatórias. Os responsáveis podem fortalecer o evento com suas presenças, quando possível, nas etapas eliminatórias, mas principalmente na grande final.

### Desenvolvimento do projeto

O desenvolvimento da estratégia pedagógica ocorreu através de experiências em três territórios e escolas localizadas em favelas ou áreas consideradas marginalizadas nos anos de 2012, 2015 e 2018. Em 2012 e 2015 a estratégia foi realizada sem a participação direta dos jovens pioneiros, os Relíquias. Em 2018, porém, após o reconhecimento da categoria e da profissionalização dos dançarines, a interação aconteceu diretamente com as turmas em sala de aula por meio de oficinas, rodas de conversas e também como apresentadores e jurados.

A primeira experiência, em 2012, ocorreu como contribuição aos programas educacionais de gestão pública no Município do Rio de Janeiro (Secretaria de Educação), na ocasião em que o autor atuou como gestor de

projetos na ONG CIEDS<sup>15</sup> – pelo projeto Bairro Educador<sup>16</sup>. As unidades escolares contempladas foram a Escola Municipal Estados Unidos<sup>17</sup>, Escola Municipal Canadá e Escola Municipal Catumbi. Ali foi possível constatar o entranhamento da representatividade do movimento Funk, contribuindo na diminuição das inúmeras dificuldades de ensino e aprendizagem e na comunicação entre professores e estudantes.

A partir da experiência adquirida no Projeto Bairro Educador e estando então no Programa Rio+Social<sup>18</sup> no território do Morro dos Macacos e São João (coordenado pelo Instituto Pereira Passos<sup>19</sup> também da Prefeitura do Município do Rio de Janeiro), o autor propôs, em 2015, o uso da estratégia pedagógica aqui apresentada pelas vulnerabilidades similares entre os territórios. Com a adaptação do nome para “*Vem Ni Mim Que Eu Sou Passinho*”, a estratégia foi replicada nas seguintes escolas: Escola Municipal Equador, Escola Municipal Argentina, Escola Municipal Assis Chateaubriand e Escola Municipal Mario de Andrade, localizadas no entorno dos morros. O projeto alcançou resultados tão exitosos quanto da primeira vez.

Em 2018, o território escolhido foi a região portuária, mas especificamente a Escola Municipal Benjamin Constant que atende os estudantes do Morro da Providência, local onde o autor dessa experiência nasceu, cresceu e reside. Com a estratégia mais amadurecida, realizou-se a proposta dentro do modelo idealizado inicialmente, com a participação dos Relíquias, algumas lideranças locais e os professores, para o planejamento e organização.

Enfim, desenvolver a estratégia pedagógica O Desafio do Passinho contribuiu para a implementação da dança como campo de conhecimento e aplicação das leis, desenvolvimento cidadão, criação e articulação de oportunidades formativas, conexão das unidades escolares aos potenciais educativos do bairro/cidade e vice-versa. O projeto também colaborou na promoção de ações culturais que ocupassem os espaços públicos ressignificando tais locais, tornando-os espaços plurais de desenvolvimento das habilidades

<sup>15</sup> CIEDS - Centro Integrado de Estudos e Programas de Desenvolvimento Sustentável, uma organização sem fins lucrativos, de utilidade pública federal fundada em 1998.

<sup>16</sup> “Bairro Educador (BE) é um projeto da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro, integrado ao programa Escolas do Amanhã. Desde junho de 2010, o CIEDS executa o projeto, com apoio da Associação Cidade Escola Aprendiz, ONG parceira”. Disponível em: <http://www.cieds.org.br/projetos/7>. Acesso em: 5 set. 2017.

<sup>17</sup> Por ser uma Escola do Amanhã, os estudantes dessa unidade contavam com acompanhamento periódico de uma equipe de suporte contendo uma psicóloga e assistência social.

<sup>18</sup> “Coordenado pelo Instituto Pereira Passos (IPP) em parceria com o ONU-Habitat - o Programa das Nações Unidas para Assentamentos Humanos -, o Rio+Social atua promovendo a melhoria na qualidade de vida de populações que moram em áreas ocupadas por Unidades de Polícia Pacificadora (UPP). A atuação do Rio+Social tem o seu trabalho pautado por três eixos: o da informação - com levantamentos que geram um retrato e um panorama de cada região; o da intersetorialidade - promove a troca entre as várias instituições presentes no espaço em questão, inclusive os órgãos públicos, evitando assim a fragmentação e a sobreposição de ações; e o da territorialidade – promove a escuta, ação e integração com o público nas áreas atendidas”. Disponível em: <http://www.riomaisocial.org/programa>. Acesso em: 10 junho 2021.

<sup>19</sup> Instituto Pereira Passos, autarquia que se dedica a produzir dados e conhecimento sobre toda a cidade, para apoiar a gestão pública.

sociais, individuais e produtivas dos estudantes, auxiliando também na construção da identidade, do referencial estético e da contranarrativa midiática, principalmente do jovem negro de favela e de sua cultura.

### Considerações finais

Danço, logo existo! É adaptando a fala do filósofo francês René Descartes e incluindo o corpo que o autor encontra o meio para expressar uma das melhores sensações que viveu ao utilizar a estratégia pedagógica, pois foi uma descoberta desafiadora e fascinante.

Presenciar as manifestações que um evento causa dentro do ambiente escolar legitima o quão é transformador o uso da Dança para nutrir o saber, resgatando-o como um organismo vivo, prazeroso, constituído de sentidos e significados, contribuindo para o estabelecimento da nossa integralidade humana, conforme diz a professora Isa Maria Guará:

Para alinhar as iniciativas, tomamos por referência a concepção de educação integral que traz o sujeito para o centro das indagações e preocupações da educação. Agregando-se à ideia filosófica de homem integral, realçando a necessidade de desenvolvimento integrado de suas faculdades cognitivas, afetivas, corporais, dentre outras, resgatando, como tarefa prioritária da educação, a formação do homem, compreendido em sua totalidade. (GUARA. 2006, p. 16)

Ressalta-se ainda, a credibilidade ao projeto, recebida através dos atores e parceiros que atuam nos espaços escolares. Eles compartilharam das dificuldades e êxitos de uma experiência que é de fato, utilizada como estratégia e prática em consonância com a BNCC:

Então ali a gente pode estar trabalhando as regras, a gente pode estar trabalhando convívio, com ritmo, tempo e isso tudo vai fazendo um entrelace com matemática, com a língua, as linguagens, todas as formas. Então esse ano, particularmente, esse ano aqui na escola, estamos valorizando muito esses projetos, atividades e que envolvam essas questões de outras a habilidade, outras competências, além daqueles de sala de aula, do currículo. (OLIVEIRA, 2012)

Como um contraponto, que eu acho que é o papel da escola, mas também trazer, e mostrar e valorizar essa música que eles tem, mas de uma forma positiva, não negativa, como sempre foi. (REIGOTO, 2012)

Com o passar do tempo fomos surpreendidos em relação ao modo como a estratégia ganhou visibilidade e foi incluída em publicações<sup>20</sup> das instituições em que atuo como gestor, o que contribuiu com a ampliação da compreensão acerca das produções realizadas.

Dentre os resultados obtidos por meio da estratégia pedagógica “O Desafio do Passinho”, destaca-se: um documentário (DVD) como memorial de trabalho

<sup>20</sup> Disponível em:

<https://www.cieds.org.br/686,2,escolas-utilizam-funk-como-instrumento-pedagogico> e  
<https://oglobo.globo.com/rio/bairros/competicao-de-passinho-agita-moradores-de-vila-isabel-partir-de-sexta-feira-16402353>



de conclusão de curso aprovado com nota dez e indicação para o mestrado, a seleção do estudante Lucas Batista da Escola Municipal Estados Unidos para a etapa da Batalha do Passinho oficial em 2012<sup>21</sup>; a utilização do material<sup>22</sup> pelo grupo de pesquisa Observatório Jovem da Pós-Graduação em Educação na Universidade Federal Fluminense (UFF), para realização de um estudo de caso e como proposta de exercício no II Caderno de professores do Ensino Médio (MEC); e, ainda, apresentada em 2016 na 4ª Jornada de Educação e Relações Étnico-Raciais do Museu de Arte do Rio.

Por fim, são muitos os relatos obtidos durante as experiências. Para concluir trago um dos mais marcantes, o relato do aluno Jonathan STS da Escola Municipal Benjamin Constant, e parafraseio Gonzaguinha (1982): “Eu fico com a resposta das crianças...”:

Eu sou Jonathan, não fui criado aqui [Morro da Providência], vim morar aqui há pouco tempo com a minha mãe, aí vim estudar aqui. Antes a quarta feira era sempre aqui, só aqui na quadra, só jogando futebol, nunca tinha uma coisa diferente, aí quando a professora falou que a gente ia ter uma surpresa, aí, como? Nós ficô como? Quem deve vir? Quem é? Quem é? Aí eu conheci vários caras que dança, várias histórias. Como é que eles viajaram, essas coisas assim. Gostei, comecei a participar do negócio... Gostei quando o DJ veio. Aí como todo mundo ficou bom, dançamos, aprendi um pouquinho, ia para casa, começava a vir, começar a treinar. Uhm... Meu maior sonho é virar empresário, começar com investir em uma coisa pequena para depois subir. Falei pra minha mãe, foi muito bom quarta feira, conheci outros dançarinos. Aí ela falou: é filho?! ... Aí ela falou assim: Oh... Se tu quiser dançar, dança. Mas também tem que começar a trabalhar. Mas eu falei: Mãe, mas dançar também dá dinheiro, se eu não conseguir virar empresário vou virar dançarino também, vou viajar, viajar logo para o Canadá onde é meu sonho ir. (Jonathan STS, 2019)

## Referências

ALMEIDA, S. L. de. Racismo estrutural / Silvio Luiz de Almeida. IN: RIBEIRO, D. (org.) *Feminismos Plurais*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen; 2019. 264 p.

ASSIS, T. S; ROCHA, L. V. *Referências Culturais Para uma Pedagogia da Dança*. Salvador: UFBA, 2017.

AZEVEDO, C. M. M. de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987. A

<sup>21</sup> Disponível em:

<http://www.cieds.org.br/686,2,escolas-utilizam-funk-como-instrumento-pedagogico>.

<sup>22</sup> Disponível em:

<http://www.emdialogo.uff.br/content/o-desafio-do-passinho-uma-forma-de-expressao-corporal-e-sociocultural>.

BRANDÃO, C. R. *O que é educação*. 19. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília, 2019.

\_\_\_\_\_. Lei de 15 de outubro de 1827. Manda criar escolas de primeiras letras em todas as cidades, vilas e lugares mais populosos do Império. *Coleção das Leis do Império do Brasil de 1827 - primeira parte*, Rio de Janeiro, Tipografia Nacional, 1878.

\_\_\_\_\_. Lei 10.639/2003, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. *Diário Oficial da União*, Poder Executivo, Brasília.

\_\_\_\_\_. Lei 13278/2016, de 2 de maio de 2016. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. *Diário Oficial da União*, Poder Executivo, Brasília.

\_\_\_\_\_. Parâmetros curriculares nacionais: arte. Brasília: MEC/SEF, 1997b.

\_\_\_\_\_. *Parâmetros curriculares nacionais: introdução aos parâmetros curriculares nacionais*. Brasília: MEC/SEF, 1997a.

CANDAU, V. M. A didática e a formação de educadores- Da exaltação à negação: a busca da relevância. In: CANDAU, V. M. (Org.) *A didática em questão*. 36 ed. Petrópolis: Vozes, p.13-75, 2014.

CIEDS. *Traçado Metodológico: um caminho percorrido. Projeto Bairro Educador. Programa Escolas do Amanhã*. Rio de Janeiro: CIEDS, 2013. Disponível em: <https://www.cieds.org.br/docs/tracado-metodologico.pdf>. Acesso em: 5 set. 2017.

FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GARDNER, H. *inteligencias multiplas: a teoria na prática* / Howard Gardner; trad. Maria Adriana Veríssimo Veronese - Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

GOMES, N. O Movimento Negro e a intelectualidade negra descolonizando os currículos. IN: BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES; N.;

GROSGUÉL, R. (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. São Paulo: Autêntica, 2020. p. 244.

GUARÁ, I. M. F. R. *É imprescindível educar integralmente. Cadernos Cenpec Pesquisa e ação educacional*. v.1. n. 2. 2006. Disponível em: <http://cadernos.cenpec.org.br/cadernos/index.php/cadernos/article/view/168>. Acesso em: 5 set. 2017.

MARTINS, G. Jornal O Globo. 11 de nov. 2015. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-moreno/post/o-grito-de-socorro-da-mulher-favelada.html>. Acesso em: 12 de jan de 2022

NASCIMENTO, I. *O racismo estrutural na escola e a importância de uma educação antirracista*. Cepec, 11 de nov. de 2020. Disponível em: <https://www.cenpec.org.br/noticias/o-racismo-estrutural-na-escola-e-a-importancia-de-uma-educacao-antirracista>) Acesso em: 11 de jan de 2022.

OLIVEIRA, A. Diretora da Escola Municipal Estados Unidos. *O Desafio do Passinho: Uma Forma de Expressão Corporal e Sociocultural*. Youtube, 11 de dez.2012 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ggDH2lvNEBk>>. Acesso em: 07 de jan. 2022.

PETIT, S. H. Pretagogia: *Pertencimento, Corpo - Dança Afroancestral e Tradição Oral na Formação de Professoras e Professores - Contribuições do Legado Africano para a Implementação da Lei nº 10.639/03*. Fortaleza: EdUECE, 2015.

REIGOTO, G. Coordenadora Pedagógica da Escola Municipal Catumbi. *O Desafio do Passinho: Uma Forma de Expressão Corporal e Sociocultural*. Youtube, 11 de dez.2012 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ggDH2lvNEBk>>. Acesso em: 07 de jan. 2022.

RIBEIRO, D. *Pequeno manual antirracista*. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SOUZA, A. L. S. *Letramentos de Reexistência: culturas e identidades no movimento hip-hop*. 2009. [s.n.]. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas - São Paulo, 2009.

STS, J. Aluno da Escola Municipal Benjamin Constant, *O Desafio do Passinho - E.M Benjamin Constant*. Youtube, 05 de maio de 2019 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xWJsB2tgf0g&t=37s>>. Acesso em 07 de jan. 2022.

**Recebido em:** 15/06/2022

**Aceito em:** 18/07/2022

## Entrevista

---

### Mercedes Liska Uma etnografia ativista para pensar as potências sonoras das lutas sociais nas ruas de Buenos Aires

*Nadja Vladi Gumes<sup>1</sup>*

**Resumo:** A pesquisadora e professora argentina Mercedes Liska, da Universidade de Buenos Aires (UBA), vem desenvolvendo uma investigação para compreender como se dá a apropriação de determinadas práticas musicais em movimentos sociais. Feminista e musicista, Liska, em seus estudos de campo, lança mão de uma etnografia “ativista” e uma pesquisa participativa, e propõe o cruzamento entre a crítica cultural, a experiência musical coletiva e o ativismo feminista para compreender e refletir sobre lutas sociais em um contexto latino-americano decolonial. Com formação em piano e etnomusicologia, seus estudos abordam marcos teóricos e metodológicos dos estudos culturais, das teorias de gênero, da sexualidade e do ativismo feminista. No seu trabalho recente juntamente aos movimentos sociais, optou por ir além de aspectos teóricos e metodológicos, mas atuar e se relacionar com as políticas de ativismo, gênero e diversidade sexual, sempre tendo como perspectiva práticas e representações de gênero. Autora do livro *Entre géneros y sexualidades: Tango, baile y cultura popular*, no qual analisa o tango na perspectiva do gênero, nesta entrevista a **Revista Trilhos** ela discorre sobre práticas feministas através da experiência musical coletiva, evidenciando o estudo de caso da batucada de mulheres e pessoas não binárias. Na sua perspectiva, estes movimentos constroem sonoridades em torno da luta e da resistência social. Liska traz a a noção de “ressonância feminista” que para ela remete ao poder acústico de construir som em torno da luta e da resistência social. Nas suas

<sup>1</sup> Nadja Vladi Gumes é professora adjunta do CECULT/UFRB e docente permanente do PPGCOM/UFRB. É coordenadora do GP Comunicação, Música e Entretenimento da Intercom e uma das líderes do grupo de pesquisa MusPop/MMC

respostas, Liska mostra como a percussão, os tambores funcionam como um recurso de “potência acústica” para habitar os espaços públicos e considera que a sonoridade e a audibilidade das mobilizações são partes importantes para a transformação da encenação dos conflitos. A pesquisadora, entretanto, reafirma que as articulações de significados entre gêneros musicais são dinâmicas, por isso considera uma chave para entender como os processos sociais e culturais são mutáveis e evasivos.

**Palavras-chave:** Ativismos feministas, práticas musicais, mobilizações sociais

---

## **Interview: Mercedes Liska**

### **An activist ethnography to think about the sound powers of social struggles in the streets of Buenos Aires**

**Abstract:** The Argentine researcher and professor Mercedes Liska, from the University of Buenos Aires (UBA), has been developing an investigation to understand how certain musical practices are appropriated in social movements. A feminist and musician, Liska, in her field studies, makes use of an “activist” ethnography and participatory research, and proposes the intersection between cultural criticism, collective musical experience and feminist activism to understand and reflect on social struggles in a decolonial Latin American context. With a background in piano and ethnomusicology, her studies address theoretical and methodological frameworks of cultural studies, gender theories, sexuality and feminist activism. In her recent work with social movements, she chose to go beyond theoretical and methodological aspects, but to act and relate to the politics of activism, gender and sexual diversity, always having a practical perspective and gender representations. Author of the book *Entre géneros y sexualidades: Tango, baile y cultura popular*, in which she analyzes tango from a gender perspective, in this interview with Revista Trilhos she discusses feminist practices through collective musical experience, highlighting the case study of women’s *batucada* and non-binary people. From his perspective, these movements build sounds around struggle and social resistance. Liska brings the notion of “feminist resonance” which for her refers to the acoustic power of building sound around struggle and social resistance. In her answers, Liska shows how percussion and drums function as a resource of “acoustic power” to inhabit public spaces and considers that the sound and audibility of mobilizations are important parts for the transformation of the staging of conflicts. The researcher, however, reaffirms that the articulations of meanings between musical genres are dynamic, so she considers it a key to understanding how social and cultural processes are changeable and elusive.

**Keywords:** Feminist activism, musical practices, social mobilizations

---

## Entrevista: Mercedes Liska

### Una etnografía activista para pensar los poderes sonoros de las luchas sociales en las calles de Buenos Aires

**Resumen:** La investigadora y profesora argentina Mercedes Liska, de la Universidad de Buenos Aires (UBA), viene desarrollando una investigación para comprender cómo se apropian ciertas prácticas musicales en los movimientos sociales. Feminista y música, Liska, en sus estudios de campo, hace uso de una etnografía “activista” y de una investigación participativa, y propone la intersección entre la crítica cultural, la experiencia musical colectiva y el activismo feminista para comprender y reflexionar sobre las luchas sociales en una América Latina decolonial. contexto. Con formación en piano y etnomusicología, sus estudios abordan los marcos teóricos y metodológicos de los estudios culturales, las teorías de género, la sexualidad y el activismo feminista. En su trabajo reciente con los movimientos sociales, optó por ir más allá de los aspectos teóricos y metodológicos, para actuar y relacionarse con las políticas del activismo, el género y la diversidad sexual, teniendo siempre una perspectiva práctica y de representaciones de género. Autora del libro *Entre géneros y sexualidad: Tango, baile y cultura popular*, en el que analiza el tango desde una perspectiva de género, en esta entrevista con Revista Trilhos aborda las prácticas feministas a través de la experiencia musical colectiva, destacando el estudio de caso de la batucada de mujeres y no -personas binarias. Desde su perspectiva, estos movimientos construyen sonidos en torno a la lucha y la resistencia social. Liska trae la noción de “resonancia feminista” que para ella se refiere al poder acústico de construir sonido en torno a la lucha y la resistencia social. En sus respuestas, Liska muestra cómo la percusión y la batería funcionan como un recurso de “poder acústico” para habitar los espacios públicos y considera que el sonido y la audibilidad de las movilizaciones son partes importantes para la transformación de la puesta en escena de los conflictos. La investigadora, sin embargo, reafirma que las articulaciones de significados entre géneros musicales son dinámicas, por lo que lo considera clave para comprender cómo los procesos sociales y culturales son cambiantes y esquivos.

**Palabras clave:** Activismo feminista, prácticas musicales, movilizaciones sociales

**Nadja Vladi Gumes:** Sua pesquisa observa a incorporação de práticas musicais a partir dos movimentos sociais, especificamente ligados a lutas de gêneros e sexualidades. A partir dessa sua experiência como pesquisadora, gostaria de saber qual metodologia você vem desenvolvendo para dar conta destas questões, inclusive trazendo diferentes abordagens que possam ser incorporadas pelos estudos da comunicação e da música no Brasil?

**Mercedes Liska:** Estoy trabajando desde la idea de etnografía “activista”, que remite a mi participación y colaboración con un espacio musical feminista desde el año 2017, que marcó el lugar de observación del proceso de incorporación de prácticas musicales dentro del movimiento social y las luchas de género y sexualidad. Cuando comenzaron a manifestarse múltiples actividades artísticas y musicales en las movilizaciones tuve que optar por un relevamiento empírico panorámico de dichas experiencias o anclar la mirada desde una posición situada. Esa decisión no involucró solamente la elección de aspectos teóricos y metodológicos sino la decisión de cómo relacionarme con el activismo, las políticas de género y diversidad sexual. Me inspiran las perspectivas de investigación-acción e investigación participativa en etnomusicología y la investigación de campo que se arraiga en una epistemología humanística, que pone en cuestión la autoridad etnográfica y que reconoce en esto los aportes de los estudios feministas y poscoloniales. En este sentido, la tradición paulo-freireana de la etnomusicología brasilera es un gran faro. Propongo un cruce entre la crítica cultural, la experiencia musical colectiva y el activismo feminista en la definición de los aspectos que conforman mis trabajos de investigación desde hace tiempo, como las investigaciones sobre tango y género y tango queer en particular.



**Figura 1.** A pesquisadora Mercedes Liska praticando sua etnografia ativista com o coletivo musical Batuka. Foto: Arquivo pessoal.

**Nadja Vladi Gumes:** Há nos seus estudos um apontamento para não dissociar as práticas musicais dos movimentos feministas. Dessa forma, interessa saber como a senhora pensa a potência política das atividades musicais como estratégia de visibilização de questões de gênero, pós-gênero, sexualidades...

**Mercedes Liska:** A lo largo del trabajo de campo que vengo desarrollando en torno a prácticas y representaciones de género, pude observar de qué manera nociones de “sororidad” o “hermandad”, como relaciones de solidaridad o alianza específica entre mujeres, que configuraron una nueva cultura de género enmarcada en el feminismo, con determinados valores éticos y metodologías políticas, que incidieron en el armado de diversas tramas artísticas, e incluso estimularon la participación musical. Al mismo tiempo, el cuestionamiento social contemporáneo de las formas de reproducción de la vida que diversas autoras observan como la potencia feminista (Silvia Federici, Nancy Fraser y Verónica Gago, entre otras) se expresa también en los modos de organización e intervención de lesbianas y mujeres heterocis y personas trans en y con la música. Uno de los términos emergentes de la retórica feminista contemporánea asociado a significantes sonoros es la palabra “resonancia”, y podemos encontrarla expresando la congregación, la organización y la acción colectiva. Se presenta en el título de una edición discográfica que compila composiciones de mujeres del siglo XIX o un ciclo de cantautoras, o describiendo el estado emocional de un evento masivo de lucha: “Resonancias del #8M”, “Furia feminista: resonancias del 8 de marzo”, “El sagrado resonar”. En este sentido, la noción de “resonancia feminista” remite a connotaciones sonoras que aluden al accionar político de mujeres y género no binarios tanto como un significado “sororo”, hermanado, de producir sonido y de hacer música, y la potencia acústica de construir sonido en torno a la lucha y la resistencia social.



**Figura 2.** Ensaio do coletivo musical argentino Batuka. Foto: Arquivo pessoal.



**Nadja Vladi Gumes:** O “Movimiento Nenhuma a Menos”, uma referência de mobilização política na Argentina, foi pautado por uma agenda de ações artísticas de diversas linguagens, inclusive coletivos musicais como a Batuka, que a senhora estuda e participa. Podemos articular esses movimentos à história de lutas políticas argentinas, especificamente as feministas?

**Mercedes Liska:** Instituyó una presencia en las movilizaciones del 24 de marzo que se realizan cada año en la fecha que ocurrió el golpe militar de 1976 en la Argentina. La identidad de los derechos humanos se transfirió a Batuka con el mismo peso, al punto que la escuela utiliza una vestimenta particular para la fecha, que es una remera con los tambores y el pañuelo insignia de las Madres de Plaza de Mayo. Por un lado, es interesante ver que las conexiones y referencias entre las acciones activistas en las manifestaciones feministas recientes con la ocupación del espacio público de las familiares mujeres denunciando los asesinatos y desapariciones perpetrados por las dictaduras en países latinoamericanos durante los años 70’, que también retoman Las Tesis y el Movimiento Cueca Sola en Chile. Sin embargo, en contraste con el estilo inaudible, silencioso, serio y sacrificial de las Rondas de Las Madres o las movilizaciones aisladas de familiares de víctimas de femicidios en la década de 1990, conocidas como las “Marchas del Silencio”, *la sonoridad y audibilidad de las movilizaciones recientes transformaron la escenificación de los conflictos*. En este sentido, podemos reconocer una trayectoria política que vincula a Batuka con la lucha de los organismos de derechos humanos post dictadura hasta la irrupción de las movilizaciones masivas de 2015 en reclamo de justicia por los femicidios.

**Nadja Vladi Gumes:** É possível afirmar que as intervenções artísticas que ocorreram em Buenos Aires para a aprovação da lei IVE (Interrupção Voluntária da Gravidez), que descriminaliza o aborto, está diretamente ligada a ocupação das ruas com manifestações musicais protagonizadas por mulheres e pessoas não binárias?

**Mercedes Liska:** Si, la hipótesis con la que yo trabajo es que la IVE generó un movimiento interno en el campo de las prácticas musicales. Ejemplo de ello es que la mayoría de las agrupaciones de mujeres músicas del país se creó después de las acciones activistas creadas para defender la ley en las calles y en los medios de comunicación a través de producciones. Si bien algunos de entramados artísticos luego se desarmaron quedó un saldo organizativo y un antecedente de lucha muy importante que derivó en mirar hacia el interior de campo artístico y pelear por mejores condiciones de trabajo.

**Nadja Vladi Gumes:** Percebemos que a senhora aponta para uma mudança na abordagem da questão de desigualdade de gênero a partir do surgimento desses coletivos musicais feministas e LGBTQUIA+. Gostaria de ouvir um pouco mais sobre essa ideia de mudança que atravessa sua análise deste fenômeno cultural?

**Mercedes Liska:** Entre 2015 y 2019 se realizaron varias movilizaciones que fueron históricas, no sólo por su capacidad de convocatoria y en varios puntos geográficos sino porque alcanzaron altísimos niveles de organización civil. La acción pública del 8 de marzo del año 2018 se preparó con meses de anticipación, generando repertorios musicales específicos para la ocasión y producción audiovisual, y se realizaron ensayos de música, teatro y danza en ámbitos públicos y centros culturales. Dos semanas antes de la marcha una canción con música de cumbia inundó las redes sociales convocando a la movilización. La canción “La marea feminista” interpretada por la cantante Natalia Oreiro, enlazaba las luchas del movimiento de mujeres con la sonoridad de la cumbia. Se trataba de un cambio de letra de la canción “Como Marea” interpretada por Gilda, la cantante de cumbia que falleció en 1996.

Durante el multitudinario Encuentro Nacional de Mujeres realizado en la ciudad de Rosario en el año 2016, una nota periodística instaba a escuchar una selección de diez canciones para prepararse “anímicamente” para la movilización por la ciudad, la actividad central del encuentro. La selección reunía artistas mujeres de distintas épocas y países que reflejaba en buena medida la formación de un repertorio musical identificado con las causas feministas; en orden de aparición figuraban “Tomáte el palo” de Miss Bolivia, “Antipatriarca” de Ana Tijoux, “Mujer” de Amparo Ochoa, “Este cuerpo es mío” de Rebeca Lane, “Algo está cambiando” de Bomba Estéreo, “Tengo un trato” de Mala Rodríguez, “La fiesta” de Amparanoia; “Las histéricas” de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez, “Que no, que no” de Las Taradas y “Ain’ got no, I got life” de Nina Simone. La cantante y compositora que encabezaba la *playlist* es una artista argentina que combina la retórica rapera con estilos musicales bailables como la cumbia y el reggaetón, que venía tematizando aspectos de género y sexualidad identificados con las luchas LGBT y más.



Figura 3. Ensaio do coletivo musical argentino Batuka. Foto: Arquivo pessoal.

**Nadja Vladi Gumes:** A senhora tem se dedicado a estudar a experiência musical da Batuka como um modo de ativismo de gênero. Poderia explicar como essa prática musical se concretiza na ocupação dos espaços públicos e em ações políticas feministas?

**Mercedes Liska:** *Talleres Batuka* es una escuela de ensamble de tambores y batucada formada en el año 2014 en la ciudad de Buenos Aires que fue creada por dos percussionistas mujeres, cuestión que marcó una diferencia respecto de los espacios habituales de enseñanza de la percusión en la ciudad comandados mayoritariamente por varones cisgénero. A raíz de la participación en la primera concentración masiva del 3 de junio de 2015, el espacio fue virando gradualmente hacia una propuesta musical intrínsecamente orientada a la acción política callejera. A partir del armado del bloque de tambores, el grupo social creado en torno a la escuela construyó articulaciones entre la ejecución sonora, la creación de vínculos personales y la acción colectiva. A su vez, la apropiación de diferentes instrumentos de percusión en banda - parte fundamental de las tradiciones de resistencia en la música popular sudamericana - utilizados para manifestar feminismo puede verse en otros grupos de candombe y de murga porteña.

Es posible que haya varias causas por las cuales en los últimos años creció la actividad de percusión de parte de mujeres, personas no binarias y varones trans en Buenos Aires y en otros lugares del país junto a otras ciudades de Latinoamérica. Una de las más significativas, y de las que da cuenta la experiencia de crecimiento permanente de Batuka, tiene que ver con las condiciones que generó el desembarco colectivo de las mujeres y sus otros feminizados en el espacio público. En ese contexto, los tambores se convirtieron en un recurso de “potencia acústica” para habitar dichos espacios.

**Nadja Vladi Gumes:** O resultado do seu trabalho aponta que as intervenções musicais e audiovisuais foram fundamentais para a mudança de ocupação nos palcos do país por mulheres cis e mulheres e homens trans. A lógica da discriminação de gênero em eventos musicais foi revertida por essas manifestações? Essa mudança que a senhora aponta nos festivais e os processos de aliança entre os artistas consolida mesmo uma transformação na cena?

**Mercedes Liska:** Los procesos de alianza entre artistas fueron un punto clave para poner en cuestión la heteromasculinidad de diversas escenas musicales y en buena medida tuvo que ver con la convergencia de les artistas en el movimiento feminista, en la lucha contra los femicidios y travesticidios y a favor de la legalización del aborto. El movimiento #Metoo y las denuncias por abuso, acoso y violación en el ámbito de las artes del espectáculo también provocó un efecto de mayor envergadura. Para dar el ejemplo de un caso aislado, hace unas semanas se presentó en Buenos Aires el músico uruguayo Jorge Drexler que vive en España y que es muy escuchado en la Argentina. Por primera vez presentó una banda integrada por mujeres, en voces y en el piano. Varias personas que asistieron que saben que trabajo este tema repararon automáticamente en la política de género expresada en el escenario, pero no sólo en términos políticos

sino estéticos, porque coincidían en el aporte de estas incorporaciones en la riqueza vocal de los nuevos arreglos de viejas canciones. Las bandas exclusivamente masculinas han quedado en un lugar incómodo en términos progresistas y en realidad nadie pretendía que los músicos varones modifiquen la conformación de género de sus bandas.

**Nadja Vladi Gumes:** Lendo seus trabalhos e vendo algumas das suas conferências, seus estudos apontam uma mudança significativa em festivais e eventos musicais na Argentina, que passou de uma ausência de mulheres e pessoas não binárias, a uma presença cada vez mais ampla. Você atribui isso a uma lei de cotas que foi implantada com o objetivo de diminuir a discriminação de gênero nas atividades musicais. A criação de leis e políticas públicas funcionam como fomento de novas práticas culturais. Por quê?

**Mercedes Liska:** La aprobación de leyes a favor de derechos civiles fija un grado de legitimidad de ciertas luchas que vienen librándose en los últimos años en términos de género y sexualidad. Pero el proceso de cambio comenzó con la elaboración del proyecto y su debate en los medios de comunicación. Si al comienzo hubo una baja adhesión y parecía una locura pretender su aprobación, se fue dando un proceso social muy interesante que involucró a los públicos. En el tiempo de un año y medio, que fue el tiempo que pasó entre la presentación del proyecto y hasta su aprobación en noviembre de 2019, hubo festivales que incrementaron la presencia de artistas mujeres, cis y trans, y personas no binarias por presión de la opinión pública.

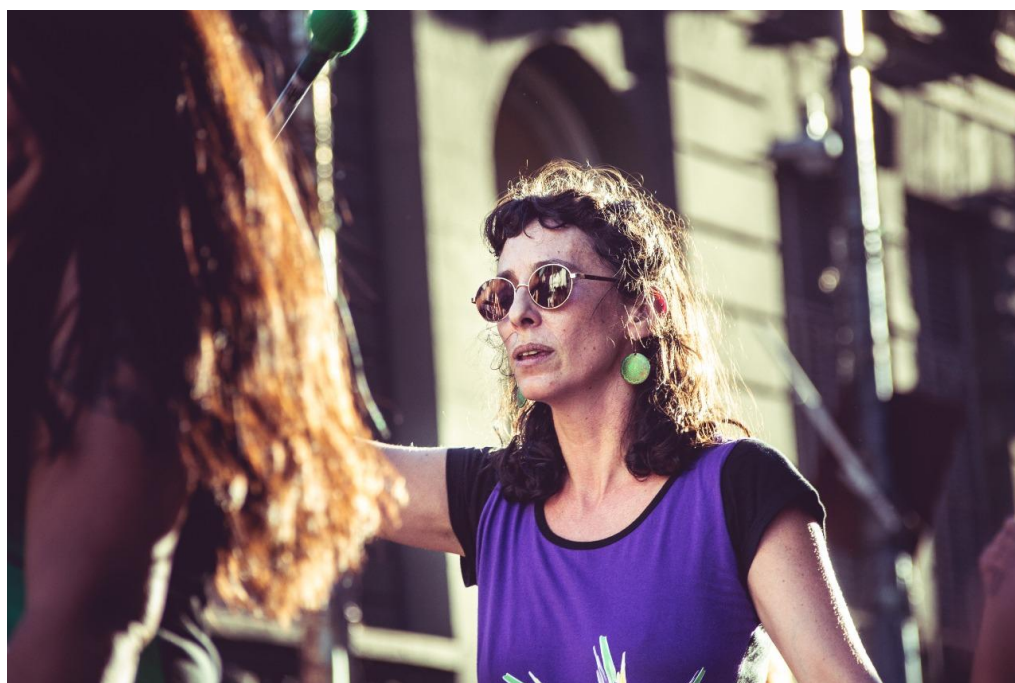


Figura 4. A pesquisadora argentina Mercedes Liska. Foto: Arquivo pessoal.

**Nadja Vladi Gumes:** A criação de uma lei para dar conta da desigualdade de gênero em eventos musicais na Argentina afetou, por exemplo, eventos mais tradicionais e mais heteronormativos como as milongas?

**Mercedes Liska:** Cuando se hizo el estudio de los 46 festivales más relevantes de todo el país para saber cuál era el promedio general de participación de mujeres fue interesante ver que algunos supuestos sobre el “machismo” en determinados géneros musicales tradicionales como el tango tenían mucho mejor promedio de participación de mujeres que el rock, el jazz y el folklore. Ni qué decir que en la música académica hay más paridad de género que en la música popular. Entonces, es cierto que hay representaciones que son más fuertes que los números. Por un lado, en el caso del tango la cuestión del “machismo” -dicho en esos términos por los cultores- en la forma en que se organizan las interacciones sociales en las milongas, es algo que viene siendo cuestionado desde principios de los años 2000. Por otro lado, un mayor porcentaje de participación de mujeres en los escenarios no significa que simultáneamente actúen otras asimetrías de género. A veces las desigualdades se manifiestan en quiénes ocupan los espacios de mayor rentabilidad económica. Si contáramos la cantidad de mujeres que interpretan tango que realizan giras al exterior estimo que serían muy pocas. En el caso del pop vemos mayor presencia de mujeres liderando propuestas musicales que en el rock, pero por la circulación económica de dichas artistas en la cultura masiva, la mayoría de las veces están rodeadas de un conjunto de hombres, empresarios y profesionales. En definitiva, las desigualdades de género en la música constituyen un entramado complejo y multifacético.

**Nadja Vladi Gumes:** Em uma conferência a senhora apresenta uma cena de artistas mulheres associadas ao ativismo político da diversidade sexual e dissidências sexuais. Podemos trabalhar com a noção de cena pensada pelo pesquisador canadense Will Straw para entender esse fenômeno cultural em Buenos Aires? Ou a cena é uma noção anglófona e precisa de uma adaptação para entender fenômenos culturais forjados na América Latina?

**Mercedes Liska:** El concepto de escena musical lo he estudiado y abordado anteriormente para analizar el entramado social y artístico del tango. En ese momento, como se trataba de una escena musical “translocal”, es decir que abarcaba la comunicación de actividades musicales distribuidas en ciudades de países periféricos y centrales, sí percibí claras tensiones entre ámbitos musicales que irradian innovación o vanguardia artística y espacios de los que se espera una reproducción de las tradiciones musicales. Estas cuestiones no eran consideradas en las conceptualizaciones anglosajonas de “escena” que sólo habían analizado la noción de escenas translocales desplegadas en distintos los países anglosajones. En cambio, en Argentina por ejemplo, podemos identificar una escena musical creada en torno de una cultura musical lésbica a parte de la cual dicho término resulta bastante operativo.

**Nadja Vladi Gumes:** O tango é um gênero musical que apresenta uma distância entre o masculino e o feminino. Quando a senhora analisa o tango queer, inclusive com a publicação de um livro sobre o tema, como as normativas de gênero são inscritas nos corpos destes dançarinos/dançarinas?

**Mercedes Liska:** La manera en que las normas de género se inscriben en los cuerpos es algo que la experiencia musical puede dar cuenta. En el caso del tango queer, algunas personas que se formaron con los códigos de baile tradicionales sentían que necesitaban otra música (como por ejemplo el tango electrónico) para bailar sin reproducir los roles varón-mujer convencionales, como si la simple sonoridad del tango tradicional dispusiera el cuerpo de una determinada manera; como un “hábitus corporal”, según Pierre Bourdieu, o “hexis corporal”, a lo Marcel Mauss. En este caso, un hábito de género. Pero después, vinieron generaciones más jóvenes que se introdujeron en las pistas de baile del tango “des-heteronormativizadas” y les encantaba bailar tango queer - es decir, con intercambio de roles de la danza - con música tradicional. Con esto quiero decir que las articulaciones de sentido música-género son dinámicas, contextuales y a la vez por eso mismo clave para entender lo movedizos y escurridizos que son los procesos sociales y culturales.

**Nadja Vladi Gumes:** Outro ponto importante nas suas pesquisas é pensar as ruas como o caminho de luta, como um espaço de criação de uma articulação entre mulheres - músicas e dançarinas - LGBTQUIA+. A senhora entende que para estudar os fenômenos culturais contemporâneos temos que necessariamente estudar as cidades?

**Mercedes Liska:** En el caso de las políticas de género en Argentina podemos ver que la conectividad, el uso de las redes sociales y el ciberactivismo han tenido mucho que ver en una expansión y crecimiento del movimiento feminista a nivel federal, es decir a lo largo del país. Esto lo podemos ver en la actividad musical mayormente en las ciudades capitales del país, pero no sólo. La ley de cupo en festivales también es un ejemplo de la federalización de las luchas por la igualdad de género ya que, al tratarse de una ley nacional tenía que ser votada por representantes de cada provincia. Entonces, fueron las artistas de cada provincia las que se ocuparon de presionar a sus senadores y diputados. A su vez, son muy interesantes los procesos más pequeños que están ocurriendo en diferentes localidades, como marchas o festivales musicales LGBTQUIA+ , creando redes sociales locales.

**Nadja Vladi Gumes:** Nas observações que a senhora faz sobre suas pesquisas percebemos que o ativismo trans foi incorporado às manifestações feministas. Como são as tensões, negociações, conflitos entre o movimento feminista e o movimento trans? As práticas musicais funcionam para amenizar as disputas?

**Mercedes Liska:** Entre los años 2017 y 2018 la participación de Batuka en actividades realizadas en el espacio público se intensificaron, llegando a seis tocadas por semana, o tres en un mismo día. Manifestaciones, eventos

culturales de otras organizaciones sociales y/o feministas, la fiesta de egresadxs del Bachillerato Trans - la escuela de enseñanza media Mocha Celis -, el festejo del día del niño en el galpón social - y católico - donde se ensaya, o una peña de una escuela pública para recaudar fondos para la asociación cooperadora, la inauguración de la casa del Sindicato de trabajadorxs sexuales de Argentina (AMMAR), o en actividades en las universidades públicas. Además, Batuka tocó frente al Congreso para pedir el tratamiento de la Ley de Cupo Femenino en Eventos Musicales del país, la noche anterior a que fuera sancionada, el 20 de noviembre de 2019. A partir de las presentaciones musicales de Batuka se podría trazar un mapa de temas y demandas políticas de género y sexualidad de estos años al que recientemente se sumó la causa ambiental. En la medida de la posibilidad se piden los gastos de traslado de los tambores, pero en muchos casos la organización propia de los talleres solventa los mismos por la escasez de recursos económicos de los espacios que se acompaña, lo que implica la elaboración de una logística de compromiso grupal que funciona casi coreográficamente. El viaje de la batucada al Encuentro Plurinacional de Mujeres y Disidencias realizado en La Plata fue quizás el momento de mayor conflicto de coordinación, dada la magnitud de evento, las adversidades climáticas y la convivencia de cincuenta personas en el aula de una escuela. Entre las actuaciones memorables en sentido político y afectivo se encuentran el 8 de marzo de 2018, una de las movilizaciones más multitudinarias y fervorosas debido a un acatamiento inédito al paro de mujeres en instituciones públicas y privadas, y la tocada bajo la lluvia durante la fría vigilia del 8 de agosto de 2018 en la primera votación por la legalización del aborto. La votación finalmente se perdió, pero su debate en el Congreso de la Nación produjo un campamento pacífico y festivo del centro de la ciudad de Buenos Aires que marcó un antes y un después en la historia política del país.

Este también fue el periodo en el que se puede decir que Batuka “transicionó” su identidad de género, de “nosotras, las mujeres”, a una identidad colectiva posicionada en el espacio cultural y de lucha de la diversidad sexual, e incorpora discursivamente a las identidades no binarias, acompañando procesos de cambio en el autorreconocimiento identitario de algunos de sus integrantes de mujer a persona no binaria o varón trans. Este pasaje estuvo acompañado de un trabajo de cooperación específica con las causas de la transexualidad a través de estrechar vínculos con organizaciones específicas como la asociación civil “Infancias Libres”, y el mencionado bachillerato de enseñanza media para la población transexual expulsada de la educación oficial. Asimismo, Batuka abrió las últimas dos ediciones de la Marcha del Orgullo Gay en Buenos Aires antes de la propagación de Covid-19. Si en un principio la mitad de Batuka estuvo integrado de mujeres cis lesbianas y bisexuales, incorporó los símbolos de lucha por la diversidad sexual en un proceso posterior a la identificación de las mujeres como sujeto político.

**Recebido em:** 30/05/2022

**Aceito em:** 20/06/2022