MÚSICA, IDENTIDADES E TERRITORIALIDADES

Coordenação: Nadja Vladi Gumes[1]

Resumo: A proposta desta mesa é refletir de forma interdisciplinar sobre as práticas musicais para entender como elas operam determinadas transformações sociais, atualizam identidades e dinamizam territorialidades, criando sociabilidades, relações interculturais, mas também exclusões, desigualdades e práticas autoritárias. Para este debate, reunimos pesquisadores e pesquisadoras interessados nas múltiplas práticas sonoro-musicais, agrupando estudos ancorados em performance, decolonialidade e perspectivas interseccionais que envolvem questões como gênero, pós-gênero, sexualidade, raça, classe, geração, territorialidades e corpo. Nosso propósito é refletir sobre fenômenos culturais de diferentes grupos de mulheres, negros/as, lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e *queers* na interface música, identidades e territorialidades.

Palavras-chave: Música Pop Periférica,, Atlântico Negro; Pagodão; Decolonialidade.

Artigos:

1 - PERFORMANCES MUSICAIS, RASURAS DECOLONIAIS: reflexões para uma escrita Dub
Fabricio Mota[2]

3 - INSURGÊNCIAS DECOLONIAIS NO MUNDO POP: amor e política no videoclipe Dandara, de Alana Sena
Tatiana Rodrigues Lima[3]

2 - PLURALIDADE: a revolução do álbum da banda baiana Fantasmão
Lucas Amorim Costa Araújo[4] e Nadja Vladi Gumes

4 - POLÍTICAS DA PUTARIA TRANS: músicas para paredão como arma estética-política contrahegemônica
Tertuliana Lustosa[5]

[1] É professora adjunta da UFRB. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (UFRB) e do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade (UFBA). E-mail: nadjavladi@ufrb.edu.br
[2] Docente do IFBA, músico e doutorando do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade (UFBA). Email: fabriciosmota@gmail.com
[3] Professora adjunta da UFRB. Docente colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (UFRB). E-mail: tatianarodrigues@ufrb.edu.br
[4] Mestrando do Programa de Pós-Graduação de Comunicação da UFRB. E-mail: amorimclucas@gmail.com
[5] Artista e mestranda do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade (UFBA). Email:tertulianaproducoes@gmail.com

Nosso desafio nessa mesa é a busca de reflexões que articulem práticas sonoras e musicais contemporâneas a partir de gestos, imagens e sonoridades materializadas e territorializadas em práticas culturais não enquadradas nos discursos normativos e regulatórios. Nesta perspectiva, optamos por um recorte interseccional e decolonial no qual trabalhamos a música sob perspectivas diversas, mas entrelaçadas pelas identidades. Partimos da discussão de territorialidade, como proposta pelo geógrafo Rogério Haesbaert (2014), que sugere pensar um território múltiplo, composto também por aspectos sociais e culturais, capazes de formar identidades que permitam que valores e códigos culturais ultrapassem as suas fronteiras e exerçam influência em outros tempos e espaços. Nessa discussão, a territorialidade – entendida como a forma de apropriação social do espaço – ganha relevância, pois é justamente no uso que se faz do território que diversas identidades, que nos interessam neste trabalho, se constroem.

Um ponto de partida importante para as nossas discussões é o Atlântico Negro (GILROY, 2001), um espaço em movimento pela Europa, Américas, África e Caribe acionando "um meio para conduzir a dissensão política e, talvez, um modo de produção cultural distinto" (GILROY, 2001, p. 60). Neste sentido, os quatro artigos apresentados navegam por esse "sistema vivo em movimento" e articulam as relações da rede musical afrodiaspórica acionada pelas práticas musicais em performances que, como coloca Taylor, falam de identidade social, da ideia de um conhecimento, de uma memória (TAYLOR, 2019). Nesse sentido, as territorialidades são cenários onde se compartilham determinadas dinâmicas e afetos locais, mas que são parte dessa Rede que se movimenta como um navio pelo Atlântico negro.

Nesta perspectiva, abrimos a mesa com o artigo **Performances Musicais, Rasuras Decoloniais: Reflexões Para Uma Escrita Dub**, de Fabrício Mota, que nos apresenta impressões sobre sonoridades afro-caribenhas, identidades negras e histórias afro atlânticas. O argumento do pesquisador é utilizar o conceito de Performances musicais, para mensurar a experiência da música e seus sujeitos como campo de investigação, tangenciando questões como a centralidade da oralidade. Utilizando a metáfora do formato físico dos discos de vinil e suas rasuras eletromagnéticas – e o surgimento de novas performances musicais a partir do ruído (*scratch)* –, ele aponta conexões entre fragmentos musicais contraculturais em circulação no atlântico negro que têm criado possibilidades inovadoras de inserção dos grupos e territórios humanos destruídos pelo empreendimento colonial, subvertendo inclusive as formas hegemônicas de expressão, o que nomeia de *rasuras decoloniais.*

Em seguida vamos abordar, a partir de produtos culturais como a canção e o videoclipe, o audiovisual em uma perspectiva decolonial. No artigo **Insurgências Decoloniais no Mundo Pop: Amor e Política No Videoclipe Dandara, de Alana Sena**, Tatiana Rodrigues Lima recorre à categoria político-cultural de amefricanidade, concebida por Lélia Gonzalez, à ideia de performance em tempo espiralar, de Leda Maria Martins, e às reivindicações pelo direito ao amor formuladas por bell hooks e propõe uma reflexão acerca dos elementos pops e insurgentes presentes no videoclipe, entendendo as ambivalências entre reiterações e imagens poéticas-visuais inusitadas como uma operação decolonial e uma expressão de amefricanidade.

A Música Pop Periférica (SÁ, 2019) é o conceito que trazemos para pensar a virada sonora (e política) no pagode baiano, a partir dos anos 2000, e como esse fenômeno é processado na territorialidade de Salvador. Lucas Amorim e Nadja Vladi destacam aqui o estudo de caso do álbum *Pluralidade* (2008), da banda de pagode Fantasmão, no artigo **Pluralidade : a revolução do álbum da banda baiana Fantasmão**, para pensar qual cidade é narrada nessa prática musical e como articula os fluxos que compõem a cena musical (pop periférica) negra da cidade. Os autores refletem sobre a territorialidade (HAESBAERT, 2014), como um território múltiplo, composto por aspectos sociais e culturais, capazes de formar uma identidade que permita que valores e códigos culturais ultrapassem as suas fronteiras e exerçam influência em outros tempos e espaços.

A noção de Música Pop Periférica também está presente no artigo **Política das Putarias Trans: músicas para paredão como arma estética-política contrahegemônica**, da pesquisadora Tertuliana Lustosa. A partir de diversos gêneros musicais (funk, pagode baiano, tecnobrega etc.), ela busca evidenciar as potencialidades estético-políticas contra hegemônicas na putaria, questionando toda a estigmatização e criminalização desses ritmos. A expressão “políticas da putaria” do pesquisador GG Albuquerque é o ponto de partida para entender a potência de trabalhos artísticos que falam abertamente sobre sexualidade. Reflexões trazidas por músicas de artistas trans evidenciam pontos cruciais do transfeminismo, discutindo temas como o sigilo e a questão do abandono afetivo de travestis e transexuais. O artigo também aborda o fenômeno dos paredões de pagode baiano que projetou a banda A Travestis para uma visibilidade nacional.

A segunda década do século XXI trouxe uma série de desafios para as pesquisas do campo da cultura, especificamente da música. Nossos desafios como pesquisadoras e pesquisadores 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. A mesa **Música, Identidades e Territorialidades** é uma tentativa de aglutinar estudos que possam colaborar com o fortalecimento e a consolidação das reflexões do campo da cultura (e da música).

Referências bibliográficas

COLLINS, P. H.; BILGE, S. *Interseccionalidade*. São Paulo: Boitempo, 2021.

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

GONZALEZ, L. Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos. Org. Flávia Rios, Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HAESBAERT, R. *Da Desterritorialização à Multiterritorialidade***.** Rio de Janeiro. In: Anais do V Congresso da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional - ANPUR, v. 3, 2001.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 12 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HOOKS, B. *Tudo sobre o amor*: novas perspectivas. São Paulo: Editora Elefante, 2021.

MARTINS, L. M. *Performances do tempo espiralar*, poéticas do corpo tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

SÁ, S. P. Música pop-periférica brasileira: videoclipes, performances e tretas na cultura digital. Editora Appris, 2021.

SÁ, S. P. de (org). Cultura Pop. Salvador, EDUFBA; Brasília, Compós, 2015.

TAYLOR, D. *O Arquivo e o Repertório*: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013.

PERFORMANCES MUSICAIS, RASURAS DECOLONIAIS: NOTAS PARA UMA ESCRITA DUB!

Fabricio Mota[1]

Resumo: Esse artigo traz algumas reflexões sobre o exercício de "captar" através da palavra escrita, experiências mediadas pela arte dos sons, tomando de empréstimo algumas contribuições de autorias e outras referências visuais, sonoras, musicais e audiovisuais que postas em diálogo nos ajudam a alinhavar a conversa. O texto apresenta-se como faixas de uma obra musical, fazendo alusão ao formato dos chamados *discos de vinil.* Nesses atos, apresento preliminarmente três esboços de formulações conceituais que têm sido desenvolvidas a partir dos estudos do Doutorado em Cultura e Sociedade. No *Lado A*, apresento algumas reflexões mais gerais e conceituais sobre música, e oralidade, apontando para o que chamo de *performances musicais,* uma ferramenta conceitual e analítica para mensurar a experiência da música e seus sujeitos como campo de investigação, tangenciando questões como a centralidade da oralidade. A segunda faixa insinua conexões entre algumas produções decoloniais e fragmentos musicais contraculturais que tem criado possibilidades inovadoras de inserção dos grupos e territórios humanos destruídos pelo empreendimento colonial, subvertendo inclusive as formas hegemônicas de expressão, o que quero chamar de *rasuras decoloniais*. Por fim, no lado B, apresento algumas considerações e provocações sobre uma perspectiva de escrita que tenha como balizador um marco filosófico nascido no terceiro mundo: a contracultura *Dub*. Arrisco dizer que sem essa invenção estética jamaicana talvez não existiriam incontáveis expressões que hoje constituem a *música pop* contemporânea.

Palavras-chave: Dub; Performance Musical; Oralidade

Lado A - Performances musicais, oralidades e a questão da *cosmopercepção*

> O jogo entre processos de significação das mensagens perante as percepções das linguagens desenvolvidas pelos meios sustenta a potencia da mensagem.
> Irene Machado

Quando trago o termo *música* procuro me referir, de modo geral, a toda e qualquer experiência que tenha o manejo do som como fonte criativa e matéria prima, produzida

[1] Professor do IFBA, músico e Doutorando em Cultura e Sociedade Poscultura/IHAC/UFBA. fabriciosmota@gmail.com

através de instrumentos específicos ou alternativos, sem hierarquias entre estes, incluindo o uso de vestígios sonoros que constituem os sons do mundo (natural ou transformado) e que ganha uma infinidade de sentidos a partir da interpretação através da recepção, da escuta. A música é uma expressão artística que pode conectar diferentes cenários humanos atravessados pela presença do som e por isso compor diferentes contextos acústicos. Além de ser uma linguagem artística, a música é também expressão de um conhecimento. Conhecimento aqui, palavra singular de sentido plural, remete à noção de constelação de saberes, inspirado no modo como propõe Paul Zumthor: "o saber parte de uma experiência (...) procede de uma confrontação comovente com o objeto, de um esboço de diálogo com o que ele tem de único" (1993, P. 100). Obviamente que todo som pode se transformar em música, sobretudo no campo fértil e ilimitado da criatividade artística. No entanto, é importante distinguir que a música é parte de um espectro mais amplo que constitui uma *paisagem sonora* onde estão presentes uma infinidade de rudimentos e fragmentos de som.[2] Se para Wisnik (1989) o som é um "objeto subjetivo", podemos dizer que a música se coloca como arte de produzir subjetividades através dos sons e silêncios e de potencializar a significação da escuta. Assim, a História da música se inscreve numa história dos sons (e silêncios) e suas interpretações nas mais diferentes sociedades. Essas questões também estão bem desenvolvidas em outra obra de Schafer (2011) que trata da complexidade dos processos de percepção musical e o papel central da escuta na percepção da paisagem sonora[3].

O fenômeno musical, compreendido aqui a partir da noção de *performance*, representa a experiência do(s) encontro(s) entre as intenções, tensões e leituras de mundo de quem a produz, onde produz e, paralelamente, os infindos processos de recepção que geram novas agencias em um profundo engajamento com a percepção sensorial do corpo. Refletindo sobre algumas trilhas inauguradas por McLuhan, Irene Machado aponta que a historicidade dos "meios" da comunicação revela-se mais pela "profundidade das transformações perceptivas, sensoriais e cognitivas", do que pela "causalidade dos eventos" onde o "usuário" é um intérprete que transforma a informação em mensagem (2014. P. 64). Nesse movimento, a produção sonora, e com ela a música, é um dos elementos constitutivos do "espaço acústico" (Machado, 2014). Por isso, expõe fraturas, tensões e frestas no terreno da cultura, na medida que também pode revelar a construção de atitudes contra hegemônicas ao longo do

[2] Tomo de empréstimo a noção de *paisagem sonora(soundscape)* de Schafer, particularmente como desenvolvido em seu livro *A afinação do mundo - uma exploração pioneira e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora (Ed. Unesp, 2011).*
[3] Schafer. M. O ouvido pensante (2011).

tempo, oferece-nos subsídios para pensar a noção de *Performance*. Ao refletir sobre os choques da colonização nas Américas Diana Taylor (2013) argumenta que um dos pilares fundacionais do colonialismo foi a negação e demonização das performances nativas, da presença "significadora da dança, música e outras práticas" como ilustram uma infinidade de documentos. As políticas de proibição e condenação das "danças e areitos e outras formas de regozijo" revelam a proliferação de práticas culturais mediadas pela presença da música e dança como elemento significador contundente e incômodo (Taylor, 2012. P. 79-81). Essa pretensão silenciadora do discurso oficial colonial sentenciava as performances compartilhadas e as práticas culturais "indecifráveis" dessas populações, bem como as transformações produzidas nos ritos e outras expressões da cultura ocidental cristã.[4]

Sugiro a noção de *performances musicais* para me referir aos objetos subjetivos sonoros que compõem o campo de investigação que aqui se apresenta, e que tem a música como interesse central - por ser uma formulação que se propõe a dimensionar a complexidade dessa expressão – desde os aspectos da sua produção às possibilidades de formas de recepção/interpretação e cognição incorporada da música enquanto artefato cultural. As performances musicais são manifestações do campo da oralidade que tem o universo dos sons e do silêncio como matéria prima e fazem reverberar diferentes corporeidades. O que chamamos de música, pode ser interpretado como uma performance que aciona através de signos sonoros que se atravessam e são atravessados por tradições culturais orais e perspectivas de corporeidade. Quando as repetidas queixas dirigidas às autoridades policiais e católicas em cidades brasileiras do Século XIX enfatizavam os ruídos, "batuques" e "divertimentos estrondosos" das populações negras, o faziam dirigindo às atenções aos corpos por traz desses instrumentos musicais (tambores, cordofônicos, sinos) e práticas de dança coletivas e individuais como nos sugere Salloma Salomão Silva (2005).

Se as performances musicais representam formas de comunicação através da oralidade, é perspicaz imaginarmos que tradições culturais orais/musicais refletem e fazem refletir perspectivas de "corpos que disputam espaço"[5] no campo de batalha de significados

[4] Em outro estudo Robert Slenes investiga sobre as práticas musicais de matriz Bantu constituindo um universo paralelo de comunicação e subversão entre os escravizados no Brasil oitocentista, bem como a reinvenções das identidades africanas e o completo desconhecimento desse universo por parte dos senhores. Slenes, R. W. (1992). "Malungu, ngoma vem!": África coberta e descoberta do Brasil. Revista USP, (12), 48-67. https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i12p48-67

[5] A expressão como transcrita faz referência à fala da artista, dançarina e pesquisadora Fernanda Costa (@mulher.da.costa) durante uma das aulas do curso Cultura e identidades Ministrado pela Profª Dr• Nadja Vladi e pelo Prof. Dr. Milton Moura. Acho fundamental sinalizar a importância de outras vozes para a construção de

da cultura. Aqui dialogo com as idéias da mulherista africana Oyèrónké Oyěwùmí (2021) que analisa, dentre outros aspectos a construção da noção de diferença e hierarquização social na cultura ocidental a partir da centralidade do corpo. Para a autora, palavra "corpo" designa tanto o aspecto físico – uma "metonímia para a biologia" quanto para as subjetivações e metáforas do corpo presentes fora, dentro e para além das culturas ocidentais. *Sampleando* as palavras de Elisabeth Gorsz, "os corpos são textualizados, lidos por outros como expressão do interior psíquico de um sujeito" (Oyěwùmí, 2021). Assim, o corpo é mais do que uma lente da cultura, filtrando referências que dela se dissemina e que lhes dá o movimento necessário à sua própria transformação. O corpo é a própria linguagem. Essa chave analítica é fundamental para os estudos dos estudos sobre performances musicais, uma vez que potencializa a compreensão das expressões sonoras como saberes constituídos e também epistemologias. Se no universo acadêmico esse entendimento é mais recente, nas histórias musicais afro atlânticas essas conexões estão estabelecidas a bastante tempo. Assim que mostra o manifesto musical afrodiaspórico da canção *Alegria da Cidade* de Lazzo Matumbi e Jorge Portugal, composta no início dos anos 1980 e gravada por Lazzo e mais à frente Margareth Menezes, atual Ministra da Cultura do Brasil: "A minha pele de ébano é a minha alma nua/ Espalhando a luz do sol, espelhando a luz da lua/Tem a plumagem da noite e a liberdade da rua/Minha pele é linguagem e a leitura é toda sua".

Aqui o corpo negro é destacado como território político de expressão da linguagem seja do ponto de vista de sua fisicalidade racialmente perceptível, afirmativamente destacada na letra, seja pela ressignificação da pejoratividade histórica atribuída a esse corpo e suas gentes. A "pele" pode ser lida como a veste social do corpo. Esse é um movimento de produção simbólica muito comum nos movimentos político -culturais negros a partir das décadas de 60 e 70 em diversos territórios do Atlântico, dentre os quais a cidade africana de Salvador, onde floresceram os artistas autores da canção. Os muitos sentidos desta faixa musical não estão registrados apenas no texto literal, mas, se expandem para a experiência sensorial sonora produzida pela melodia (movimento poético das palavras através das sinuosidades sonoras na aplicação de diferentes de notas musicais), pelas escolhas rítmicas, timbrísticas e pela construção organizacional de uma narrativa sonora da faixa, o que chamamos de arranjo. É curioso que em mesmo em versões desta canção tem-se preservado

minhas reflexões, para além desse artigo inclusive. A frase "nossos corpos brigam por espaço", dito por esta coreógrafa negra foi captada e acolhida de maneira explosiva dentro do meu processo criativo e, por isso não poderia deixar de ser anunciada como referência.

o encontro de sonoridades afro diaspóricas: as congas de origem porto-riquenha e cubana, o toque do ijexá popularizado no Brasil, a guitarra *Funk* inspirada na *Soul music* dos Estados Unidos, as melodias de sopro inspiradas em uma vasta tradição filarmônica presente em todo território baiano. Esses elementos posicionam a composição para fora dos limites da nação, revelando sua profunda conexão com um fenômeno global de circulação de referências sonoras no Atlântico Negro do norte global e do Caribe (Gilroy, 2001) e suas imbricações a partir do sul global (Godi, 1997, Mota, 2012). A canção enquanto performance musical revela-se como rasura na geopolítica do velho mundo onde o som é a fala!

Os estudiosos da chamada escola de Frankfurt, por exemplo, trouxeram muitas novas perspectivas analíticas sobre a cultura que ressoam em grande parte das produções contemporâneas, seja pela longevidade de alguns conceitos, seja pelo arcabouço de reflexões críticas à constituição da Indústria Cultural, contribuições sobre as quais ainda podemos nos debruçar. Curiosamente, a produção musical amplificada pelas ondas do rádio nas primeiras décadas do século XX, provocou estranhamento (e descontentamento) entre pesquisadores como Max Horkheimer & Theodor Adorno que vão classificar de como "arte ligeira" ou "música ligeira" as formas de hibridação disruptiva de uma forte e ainda incipiente cultura musical negra estadunidense marcada pela efervescência de gêneros como Ragtime, Bebop e Jazz, que abriram as portas para o florescimento de tradições musicais juvenis como o Rock[6]. Apesar de relevantes contribuições a respeito da relação entre racionalidade técnica como caráter socialmente repressivo da indústria, ou ainda, da dependência da sociedade radiofônica e do cinema à indústria elétrica e ao crescimento das instituições bancárias, em *A indústria Cultural* Adorno & Horkheimer não vislumbram que mesmo a produção em série de artefatos culturais (como a música), o processo ao qual chamam de "estandartização", abriam espaço para o nascimento de novos formatos musicais e, do ponto de vista social, ampliavam as chances de mobilidade social especialmente num país marcado por severas leis de Apartheid racial. Em lugar da padronização sonora, realizava-se a circularidade sonora como plataforma criativa que abria espaço para a composição livre e para formas de canto que instigavam integração ativa com o público receptor; em lugar da repetição passiva, erguiam-se musicalidades pautadas por um senso ativo de superposição das ideias rítmicas e melódicas; em lugar do uníssono, a polifonia e a polirritmia, características que marcariam definitivamente lutas sociais e movimentações político culturais mediadas pela música no

[6] Ver mais em Eric Hobsbawn. *História social do Jazz.*

mundo global ao longo do século que se seguiu. Avalio que reação dos autores, absortos diante da expansão da reprodução mecânica no cinema, e na música, bem como da explosão da sociedade de consumo, o levaria, nesta obra, a subestimar a agencia da percepção do público e, para além disso o impediria de compreender nuances dos sujeitos históricos que protagonizavam, em certa medida, a criação de novos estilos artístico musicais popularizados através do rádio. Arrisco dizer que classificações como "regressão da audição", "atrofia da imaginação"[7] podem revelar um profundo incômodo autor diante de alguns sujeitos por trás dos instrumentos musicais nas fileiras dessa indústria Não podemos subestimar que naquele contexto, testemunhava-se um ambiente de ascendente luta por presença social e direitos civis nos principais centros urbanos por parte das populações negras, no epicentro do capitalismo mundial, os Estados Unidos, mas, também em outras regiões do mundo atlântico, como o Brasil. Há que levar em consideração a relevância do movimento do Jazz estabelecendo um mercado profissional que firmou minimamente algum espaço de remuneração material para musicistas, cantoras, arranjadores, ainda que no interior de uma desigual e segregada da indústria fonográfica a partir dos anos 1930. A oposição grosseira entre "música séria" X "música ligeira" de Horkheimer & Adorno, guarda uma leitura carregada de superioridade analítica, sobretudo quando referindo-se às performances dos músicos de Jazz como representantes de uma "barbárie estilizada" em oposição à idealização estética das obras, por exemplo de Beethoven. Subestima, infelizmente, a potente poética sonora e a liberdade criativa associada a um profundo e rigoroso conhecimento técnico que esses músicos cultivavam (e ainda cultivam) ao redor do movimento do jazz, que os torna (va) capazes de se apropriar com destreza das linguagens musicais mais tradicionalmente eurocentradas e, de modo às vezes intangível para uma escuta padronizada musicalmente. Outros tempos revelariam intérpretes mais conectados com essas potencialidades criativas e com uma leitura de mundo mais aberta à complexidade das formas afrocentradas de produzir arte. Como sabemos, novas rasuras epistemológicas nasceriam da aurora do mundo pós segunda Guerra em busca de compreender esses sentidos. Vamos tratar disso a seguir.

Rasuras decoloniais: para quem precisa das identidades

> Não venho armado de verdades decisivas. Minha consciência não é dotada de fulgurâncias essenciais.

[7] A noção de "atrofia" também está presente no famoso ensaio de Walter Benjamin "A obra *de arte na era da reprodutibilidade técnica"* (1955), particularmente quando se refere ao que ele classifica como perda da "aura estilística" provocada pela reprodutibilidade.

> Entretanto, com toda a serenidade, penso que é bom que certas coisas sejam ditas.
>
> Franz Fanon

> A identidade é um desses conceitos que operam 'sob rasura'
>
> Stuart Hall

No terreno entre as ciências humanas, antropologia e musicologia, numerosos são os estudos sobre a experiência musical afro latino americana levando em consideração os fluxos e contrafluxos sonoros e o caráter transnacional da música em seu poder transgressor das fronteiras nacionais. Apesar dessa robusta produção (Moore, 2018), a abordagem interdisciplinar ainda não é uma prática no cotidiano dos centros de pesquisa. Algumas obras, entretanto, rasuram definitivamente essa realidade morna.

Nos estudos sobre a presença negra nas Américas, as contribuições de pioneiras de Lélia Gonzáles já apontavam para outra interpretação da história à luz da diáspora africana no território intercontinental das Américas. A noção de "Amefricanidade" surge como categoria político-crítica, sinalizando para a existência de outros vínculos afrodiaspóricos que ligam e distinguem as diferentes realidades nacionais. Provocando uma leitura interseccional da realidade, Gonzales, levanta questionamentos valiosos sobre as marcas da presença africana em sua complexidade de aspectos como, a presença feminina, os movimentos político-culturais e a (re)invenção da linguagem nos demais países da sudamérica ao passo atentava para o ativismo de artistas como Victória Santa Cruz e Susana Baca (Peru), Toto La momposina (Colômbia) e tantas outras. Essa percepção influenciou (ainda que não seja dito ou citado com frequência) toda uma geração de estudos que constituem hoje centros de investigação e campos de pesquisa tematizando a presença das populações afrodescendentes nas Américas, dentre os quais os chamados estudos da *América Afro Latina* que em George R. Andrews (2014) um dos atuais expoentes.

O Pioneirismo de Lélia Gonzáles diz respeito também à sua contribuição para os estudos sobre Identidades negras ao provocar contundentes reflexões sobre contribuições da diáspora africana em outros países das américas, para além dos Estados Unidos. Nesse sentido aponta para a emergência de relações sociais interseccionais e identidades possíveis, que tornaria plausível pensar sobre laços comuns e singularidades entre as populações negras do centro e sul do continente, transgredindo os limites do estado-nação. Nesse fluxo

problematizou os marcos da formação cultural brasileira, atentando para alguns aspectos da reestruturação social decorrente do processo de emancipação política iniciado desde meados do século XIX, mas que reificou uma nova hierarquia racial baseada na ideologia da "superioridade branca" (Gonzáles, 1988). O pensamento da autora reflete seu engajamento nos movimentos sociais, culturais e políticos de afirmação racial que contribuíram para a luta pela redemocratização do Brasil nos anos 80 e foram pioneiros para as conquistas civis das décadas seguintes. Em fins dos anos 1990 importantes estudos passam a pautar a centralidade do debate racial e do olhar descolonial para as experiências latino americanas (Quijano, 2000, Mignolo 2003) e investigavam os processos de reinvenção cultural e identitárias protagonizado pela emergente juventude negra através da música.

Nessa direção o instigante trabalho de Paul Gilroy (1991) é ainda um estudo fundamental para quem se coloca a refletir sobre a questão racial e as imbricações identitárias no mundo globalizado. Em *O Atlântico Negro* o autor trata com profundidade a importância da música e da literatura como linguagens centrais de produção de um senso de pertencimento negro afro diaspóricos, bem como veículos de enfrentamento à segregação racial. Ainda que sua obra tenha limites, como sua ênfase quase exclusiva nas trocas culturais do hemisfério norte - no limite, o caribe anglófono -, ou mesmo a ausência de escuta das vozes de mulheres, pessoas *Trans* no Reino Unido e Estados Unidos, Gilroy nos oferece importantes ferramentas analíticas para compreender outras experiências ao redor do mundo em particular a partir de outros fluxos no sul global. Entre essas a própria noção que dá nome à obra, renova as intepretações sobre as sociedades que emergem da experiência escravista atlântica, considerando a multiplicidade de experiências negras como protagonistas de pautas civis que puseram em movimento e desequilíbrio as heranças do colonialismo, alterando o universo cultural, político, estético e a cena pública desde fins do século XIX.

Seguindo essas trilhas, em outro estudo investiguei sobre a invenção de novas tradições orais musicais da diáspora negra e seu papel decisivo na ressignificação das noções de pertencimento negro no Brasil, tomando por base algumas cidades da Bahia (Mota, 2012). Me refiro ao surgimento e afirmação da *cultura musical Rasta-Reggae* (Godi, 2000) que se sedimentou em diferentes territórios do Brasil (Bahia, São Luís do Maranhão, Rio de Janeiro) e do movimento cultural do *Samba Reggae,* entre as décadas de 1970 e 1990. Naquele trabalho pude analisar mais de uma centena de registros fonográficos gravados entre a Jamaica e o Brasil, observando os fluxos e contrafluxos atlânticos e a forma como os signos

sonoros eram profundamente ressiginificados e traduzidos a partir de pautas transnacionais e locais de cada contexto. Em linhas gerais, à medida que o *Reggae jamaicano* desembarcava em cada porto atlântico[8] sua presença alterava a paisagem sonora. A percepção do gênero musical se transformava à medida que ele próprio transformava o lugar. Ainda em 1979 o cantor, compositor e músico Gilberto Gil aproximava o público brasileiro das frequências do Reggae através de sua regravação de *"No woman, no Cry"* (de Vincent Ford) imortalizada pelo artista Jamaicano Bob Marley, rebatizada "Não chore mais". [9] Por um lado, a canção se sintonizava com a luta política contra o regime militar então vigente no país, pautando um sentimento de esperança e renovação, como sugere a melodia central da canção; Por outro abria portas para um novo gênero musical que seria, nas décadas seguintes, uma das mais profícuas alquimias sonoras para a reinvenção musical no Brasil. Por essas razões, o Reggae é uma das rasuras decoloniais mais candentes da virada de século!

Investigar a história a partir da diáspora africana e suas rizomáticas conexões tem revelado a presença constante de projetos de sociedade que se erguem a contrapelo dos discursos hegemônicos, dos caminhos e tracejados oficiais. A tradução dos escritos de Saidiya Hartman no Brasil, por exemplo, trazem outro fôlego para os estudos e enfrentamentos no campo das humanidades. Investigando com profundidade a documentação sobre o território chamado *cinturões negros,* conjunto de cidades nos Estados Unidos que receberam enorme contingente migratório desde o período pós abolição até as primeiras décadas do século XX, entre as quais Nova York e Filadélfia, Hartman desenvolve uma metodologia de análise desses acervos, subvertendo a aparente representação da pobreza e provocando-nos a mergulhar em sua ferramenta inovadora para o campo da pesquisa em humanidades: a fabulação crítica. Assim, caminha pelas histórias íntimas e os enfrentamentos

[8] Aqui a noção de porto atlântico é bem apropriada no seu sentido literal, uma vez que as cidades portuárias banhadas por este oceano tiveram um papel essencial na disseminação daquela sonoridade. Muitos discos eram trazidos, trocados e comercializados por marinheiros nos portos de São Luís e Salvador como indicam muitas entrevistas. Em Salvador, por exemplo, esse fenômeno contou com a popularização dos discos de vinil a partir da zona portuária, chegando à feira de São Joaquim, passando pelos bares em espaços de prostituição feminina e chegando ao Maciel (atual bairro do Pelourinho). Costumava-se dizer que a música subia as ladeiras e entrou nas casas pela porta dos fundos (mais em MOTA, 2012). Outro trabalho interessante sobre o Reggae na Bahia é da escritora Bárbara Falcón que situa Cachoeira como polo de produção cultural e como cidade portuária a partir do Rio Paraguassu e seus fluxos comerciais e também artísticos. A saber, o mais bem sucedido artista do gênero Reggae na Brasil surge dessa região, o músico Edson Gomes, nascido em São Félix, e fruto desse movimento cultural do Paraguassu.

[9] Não chore mais (No Woman, no cry). Gilberto Gil/Vicent Ford. Álbum Realce. Phillips, 1979. Para ouvir acesse: https://www.youtube.com/watch?v=Ws6qN3zgPAg (último acesso em 31/07/2023). Para versão de 1977 de Bob Marley and the Wailers (Live at the Rainbow) acesse: https://www.youtube.com/watch?v=mZ6VezKMoRY

de mulheres negras lidas como "pensadoras radicais". Mergulhando nas sensorialidades urbanas - de cidades que são a "extensão da *plantation"* – conversa com trajetórias e dilemas existenciais de meninas negras e pessoas *queer*, em busca de interpretar seus projetos de vida.

Os estudos de Saidiya Hartman tem ecoado no terreno das humanidades passando a figurar como importante referência de coalizão epistemológica para outras autoras. Por exemplo, situo muitos cruzamentos entre sua "imaginação radical" e as idéias de Tertuliana Lustosa em seu *Manifesto traveco-terrorista* que enfatiza, dentre outras questões, o papel das "ancestralidades negras e travestis" dialogando e "criando pontes através de práticas contra hegemônicas de comunicação" (LUSTOSA, 2016. P. 392). O levante autobiográfico, o movimento de "retraçar a história da própria vida", está profundamente vinculado à busca e reconhecimento de sua *ancestralidade trans, o que* a faz co-criadora de sua epistemologia. Lustosa traça intersecções entre os movimentos por direitos civis *trans* e os movimentos negros nos estados unidos, ambos utilizando a ressignificação e o uso político de expressões pejorativas - "nigger" como insulto para negro, "queer", como "estranho", "esquisito" usada como insulto para pessoas LGBTQIAPN+ - ressignificadas como sinônimos de orgulho. Reivindica em sua epistemologia uso político-simbólico da palavra "traveco" (onde "eco" representa sufixo depreciativo). Traveco-terrorista representa, nas palavras da autora, um conjunto de "posturas afirmativas em favor do estabelecimento de políticas brasileiras pensadas pela e para agências trans" (Lustosa, P. 394).

Em outra perspectiva, as contribuições de Franz Fanon desde a primeira metade do século XX são indiscutivelmente valiosas para pensarmos sobre fluxos migratórios e as contradições do nacionalismo. Se em *Peles negras, máscaras brancas,* por exemplo, Fanon traz à tona a experiência da negritude atravessada pela migração de martiniquenses para a França (dentre as quais ele próprio) oferecendo-nos reflexões sobre as noções de pertencimento e diferença, a dimensão psicológica do racismo no corpo das pessoas negras e a negação da diferença e produção da segregação racial nas Antilhas e na Europa, em outro livro de 1961, *Os Condenados da Terra*, com traduções para a língua portuguesa há anos[10],

[10] Existem algumas traduções dessa obra e algumas curiosidades envolvendo esses processos, conforme aponta Renata Hernandéz (2017). Por exemplo, em 1976, à pedido da viúva Josie Fanon, foi suprimido o prefácio de Jean Paul Sartre nas edições francesas do livro, em razão do apoio do filósofo francês em apoio aos ataques promovido por Israel contra o território da Palestina em fins da década de 1960. A tradução brasileira de 2005, que teve maior impacto nos estudos culturais brasileiros uma vez que foi publicada pela editora da universidade Federal de Juiz de Fora dentro da coleção "Cultura", contou por sua vez com um posfácio do ativista argelino Mohammed Harbi e um segundo prólogo escrito por Alice Cherki, biógrafa de Fanón.

Fanon retoma o debate sobre os efeitos devastadores do racismo à saúde mental das pessoas negras, refletindo a partir de outra bagagem biográfica o denso panorama histórico, cultural e político do processo global que culmina com a colonização francesa na Argélia e de outras investidas neocoloniais no continente africano, bem como a luta anticolonial na qual esteve ativamente engajado[11]. Expõe um aspecto central que colabora para o debate que aqui propomos construir: numa sociedade cindida pela divisão racial, é parte do processo de desumanização do "colono", do "outro" o apagamento de sua história e de suas referências. Ele passa a ser um estrangeiro em seu próprio território. Esse posicionamento também foi pautado na Bahia em uma performance musical de Edson Gomes & banda Cão de Raça, gravada em Salvador no ano de 1991: o álbum *Recôncavo*. A obra reflete um profundo engajamento com as pautas civis dos movimentos negros na transição das décadas de 80/90: a questão da moradia, a violência urbana, a luta antirracista no Brasil e suas conexões com outros contextos do mundo, as lutas pela descolonização dos países africanos. Particularmente as faixas *Reconcavo* e *Estrangeiro*, revelam um engajamento com as lutas anti apartheid na África do Sul, que se estende às demais lutas civis do continente africano, conectando esse processo à luta antirracista na América, particularmente no "recôncavo" baiano - não à toa, antiga zona da *plantation* entre os séculos XVI a XX - com as lutas pela descolonização dos povos e mentes do continente africano. Em *Estrangeiro*, encontramos um diálogo direto com a obra de Franz Fanon ao refletir sobre a questão do pertencimento negro a partir da crítica à exclusão racial e de classe manifestada a partir de um senso de estrangeiridade: "Eu vivo aqui no submundo/ Buracos, favelas, guetos imundos/E eles me chamam de brasileiro/Porém eu me sinto um estrangeiro/Trabalho, trabalho e nada é nada, não/Trabalhado trabalho e não tenho nada".

A faixa em questão, assim como o álbum onde se inscreve esta canção é um bom exemplo das ressignificações de noções identitárias negras a partir e através de uma performance

[11] Chamo atenção para os diferentes usos do termo c*olono* ou *colonização* nas traduções de língua francesa. A interpretação da tradução pode nos levar a algumas generalizações. Para a língua portuguesa a noção de *colonização,* diz respeito ao processo histórico das invasões e pilhagens das monarquias europeias (Portugal, Espanha, França, Inglaterra etc) que se iniciam em fins do século XV formando um modelo de sociedade *colonial* nas Américas, que será exaurido entre fins do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX. No entanto, Fanon se refere ao contexto histórico do *colonialismo* para tratar de outro processo mais recente: novamente de invasão dos agora estados nacionais europeus (Portugal, Espanha, França, Inglaterra, Itália, Bélgica, Alemanha etc) no continente africano desde fins do século XIX. Fanon lutou ativamente nos movimentos de descolonização do continente africano estando diretamente envolvido na Guarra de Independeência da Argélia (1954-1962), lutando ao lado Partido Socialista Frente de Libertação Nacional.

musical. Nesse caso em particular, os ingredientes são os discursos pan-africanistas através dos textos e sons que constituem o repertório do chamado *Roots Reggae* Jamaicano, uma das formas "clássicas" da música Reggae[12] Insisto que algumas performances musicais em movimento na diáspora Atlântica, provocam um senso distinto de temporalidade e estabelecem, por vias diferentes da palavra escrita, outros elos de conexão e revisão do pensamento emancipatório negro. A persistência e popularidade sonoridades afrocaribenhas, como o Reggae, no Brasil e em outros lugares do mundo apontam para esse fenômeno confirmam-se como uma rasura contundente até os dias atuais.

Essas interlocuções refletem posições de enfrentamento balizadas pela noção identitárias de pertencimento negro. Sobre a relação entre cultura e identidade algumas contribuições são indispensáveis para a nossa conversa. O debate em torno do conceito de identidade passa indiscutivelmente pelas ideias do escritor Stuart Hall. Jamaicano radicado no Reino Unido, Hall é um dos pensadores caribenhos notavelmente reconhecidos pelas contribuições interdisciplinares e por co-fundar o campo dos estudos culturais. Em grande medida, as reflexões construídas até aqui revelam diferentes usos da noção de identidade (de raça, gênero, classe), todas elas articuladas ao pensamento desse autor. Para Hall o conceito de *identidade* está longe de representar uma a unidade do sujeito e sua vinculação com um passado imutável que se sobrepõe às demais diferenças. Pelo contrário, as identidades são o produto dos tensionamentos e aproximações com o "outro". Elas se constituem a partir da diferenciação e resultam da necessidade de afirmação do eu diante do outro, numa relação de "apego temporário às "posições-de-sujeito". Por isso, a concepção de *identidade* diz respeito ao caráter "estratégico e posicional" das formas de (auto) classificação de um coletivo ou grupo diante do jogo das diferenças. As identidades estão sujeitas, portanto, a uma "historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação". Ainda nas palavras do autor, o fenômeno das identidades apontam para o "uso dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos mas, daquilo no qual nos tornamos" (Hall, 2000. 108-109). As reflexões de Hall são importantes para construir uma crítica decolonial uma vez que situam o discurso hegemônico (eurocêntrico, branco, heteronormativo) também como expressão de uma identidade.

O reconhecimento tardio desses intelectuais da diáspora caribenha e do continente africano, desvelada nos circuitos universitários do Brasil já em fins dos anos 1990, revela

[12] Essas e outras faixas são analisadas com detalhes no livro Guerreir@s do Terceiro mundo: identidades negras e música Reggae na Bahia (2012).

ainda persistência de uma lógica epistemicida. Não à toa sabemos bem, dentro de nossas universidades, onde e com quem podemos atracar nossos projetos de pesquisa. E ainda assim nem tudo estará seguro. Insisto que a melhor crítica para o fazer acadêmico está fora da própria academia. Nesse sentido, insisto em aprender com algumas experiências artísticas que há tempos tem pautado com veemência a negação do colonialismo - e suas outras nomenclaturas como a expressão modernidade – e provocado a humanidade a imaginar, inventar e viver tempos solidários e abertos à diferença. Voltemos a fita...

“Refazendo tudo” [13]**: notas para uma escrita Dub**

Invocando os deuses ancestrais
dos pensamentos espirais
Maiorais
Das auras analógicas às almas digitais
Operando nas brechas multidimensionais
das zonas autônomas
na divisão que faz o levante dos temporais
Matrix, prefix com *bics*
A sabedoria no meu *mix*
A ouvidoria atenta na parede falante
Sussurrando dissonante
Plugue-se, ligue-se e vá longe
Longe...

Voyager. Nação Zumbi[14]

O afrofuturismo da canção *Voyager*, gravada pela banda pernambucana Nação Zumbi, marca a presença de um conjunto novo de referências estéticas e sonoras no terreno da música em circulação no atlântico negro, flagrado a partir do Brasil. Para além das conhecidas misturas de ritmos (e gêneros) musicais que marcou o surgimento do *Movimento Manguebeat* nos anos 1990, o advento dessa faixa documenta a presença intrigante dos instrumentos eletrônicos e de uma busca por uma ancestralidade analógica que nos remonta à tradições musicais até então pouco exploradas por aqui. O termo “Bics”, uma metonímia para

[13] Trecho da canção “Refazenda” de Gilberto Gil, gravada inicialmente em seu álbum homônimo. Gilberto Gil. Canção: Refazenda. Álbum: Refazenda, Phillips, 1975. Essa canção pode ser interpretada com um dos marcos filosóficos da obra de Gilberto Gil sobre as diferentes percepções humanas sobre o tempo. Mais reflexões se apresentam no trabalho de Cássia Lopes (2012) sobre a poética e poilítica do corpo, que passeia por alguns aspectos da obra fonográfica do artista.

[14] Para ouvir acesse: https://www.youtube.com/watch?v=Osyr2wtsgqs. Nação Zumbi. Álbum: Futura. Trama, 2005

se referir à popular caneta esferográfica usada na escrita da composição musical, em diálogo com a presença dos aparelhos digitais de gravação e edição sonora, os chamados *Mixers,* atestam a vinculação do grupo e sua obra com a contundente cultura Hip Hop e a partir dela com a musicalidade Rap. Esses dois objetos figuram os lugares tecnologias da comunicação - escrita alfabética e da eletricidade - representando o que McLuhan, nas palavras de Irene Machado, aponta como veículos das mudanças que introduziram transformações históricas na cultura (MACHADO, P. 67). O que ainda pouco sabemos é que as origens desse *modus* artístico remontam à história recente da Jamaica.

No mundo caribenho, emergiram projetos alternativos de sociedade assentados em epistemologias negras construídas a partir do trânsito de referências da Diáspora, a exemplo das idéias pan-africanistas que sedimentam a chamada cultura *Rasta ou movimento Rastafari* desde a primeira metade do século XX. Sobre essa corrente do pan-africanismo existem já muitos estudos que analisam essa expressão radical do pensamento negro no século XX que se espalhou pelo mundo, e sobre o qual pude tratar em outro estudo já mencionado. Cabe destacar, no entanto, que um dos veículos mais importantes de expressão e espalhamento dessa cultura espiritual e política foi a música mundialmente conhecida com *Reggae*. Contudo, convencionou-se chamar de *Reggae* um movimento de quase três décadas de produção artística da Jamaica que compreende outros gêneros[15]. Aqui vamos abordar uma das invenções menos estudadas e conhecidas desse contexto, uma filosofia musical psicodélica que ganhou imensa popularidade recente: a cultura do *Dub*. O termo *Dub* não é sinônimo de um gênero musical ou subgênero da música Reggae. É uma maneira de organizar previamente gravada criando uma nova interpretação, portanto uma nova composição a partir da superposição e supressão de instrumentos, bem como da interlocução com efeitos sonoros como os ruídos. É, portanto, uma "forma de agenciamento das formas musicais" (Vianna, 2003), inventada pelos engenheiros de som jamaicanos em um contexto de efervescia de um mercado musical no país que conectava os estúdios de gravação, as rádios, as lojas de discos e os bailes. Hermano Vianna escreveu sobre a experiência do Dub, em um dos poucos textos sobre o assunto escritos em língua portuguesa. Nas palavras do autor:

[15] O termo Reggae é usado para classificar o conjunto de produções musicais oriundas da Jamaica entre fins dos anos 50 até a atualidade. No entanto, é preciso considerar diferenciações e gêneros musicais históricos situados ao longo dessa trajetória e que sobrevivem até a atualidade a exemplo do Ska, surgido nos anos 50, o Rocksteady, surgido nos anos 60, o Roots Reggae, surgido nos anos 70, o Dance Hall dos anos 80, bem como as invenções mais recentes como o Ragga.

> As canções deixaram de ser encaradas de maneira linear. Os sons passaram a ser montados não-linearmente, antecipando a maneira de editar textos/ barulhos/imagens (o cortar-e-colar ou "cut-and-paste") que se tornou dominante a partir da personalização dos computadores.

O Dub é, portanto, um procedimento filosófico-musical que tem na montagem e edição sua força artística. Alguns dos expoentes desse movimento filosófico musical foram os engenheiros de som King Tubby e Lee “Scratch” Perry, cujos estúdios foram verdadeiros laboratórios musicais. Com a digitalização de conteúdos musicais e audiovisuais nos últimos vinte anos, temos hoje acesso a numerosos registros desses criadores. Um desses exemplos é o registro de um sessão de gravação no *Black Ark Studios* do Produtor Lee Perry, gravando banda The Upsetters com a presença do vocalista de Junior Marvin. O engenheiro de som é um sujeito do processo, mediando a criação artística e amplificando os significados da gravação a partir da inserção de camadas sonoras.[16] As gravações produzidas por Perry e outros engenheiros de som eram reproduzidas nos bailes noturnos a partir de uma aparelhagem sonora que ficou conhecida como *Sound System*. Nessas ocasiões, as faixas musicais de maior sucesso entre o público eram reproduzidas suprimindo as gravações dos vocais originais. Abria-se espaço para uma nova intervenção de cantoras e cantores que criavam livremente seus versos cantados, chamadas/os *toasters*. Com uma nova edição ao vivo produzida no calor da hora pelos engenheiros de som, artistas como *Dawn Penn, U-Roy, Yellowman* reinterpretam as faixas gravadas. Inaugurou-se uma tradição musical que anos depois chegaria às periferias dos estados unidos através da imigração. A cultura Dub influenciará definitivamente o surgimento de outras tradições musicais como a cultura Hip Hop e a música Rap. A presença do ruído na linguagem musical contemporânea tem no Dub um dos seus expoentes estilísticos. Através do ruído provocado através de equipamentos específicos ou mesmo a partir do arranhão ou rasura dos discos de vinil, como fazem os DJ’s de Rap, a performance musical se expande, transgredindo inclusive os limites físicos do objeto fonográfico.[17]

A partir dos anos 2000, com o advento dos formatos compactos digitalizados de áudio e vídeo e o novo e aparentemente ilimitado compartilhamento de música nas redes digitais, os

[16] https://www.youtube.com/watch?v=kb8cumZtOCA&list=RDy651C7aNXRc&index=3 acessado em agosto de 2023

[17] O termo “Scratch” ficou conhecido como uma das técnicas de rasurar ou arranhar os discos de vinil produzindo ritmicamente uma linguagem musical a partir do ruído.

pensadores musicais do *Dub* passaram a ser consumidos em todo o mundo, sendo "novas" referências para a música ao redor do mundo. No Brasil não foi diferente: numerosos trabalhos artísticos incorporaram a linguagem *Dub* em suas produções, e alguns engenheiros de som se especializaram nesse tipo de produção musical.[18] A popularidade dessa estética se confirma no uso da expressão "adubar" para se referir à intervenção direta do engenheiro de som através de ruídos e edições musicais produzidas ao vivo ou em uma faixa gravada.[19]

No exercício de pensar a partir do mundo caribenho, nos deparamos com uma infinidade de contribuições relevantes no campo da literatura, da pesquisa sociológica e histórica. No entanto, não é tão familiar para os circuitos universitários tomar como prisma de pensamento crítico uma filosofia balizada na expressão musical. Sugiro que a partir do aprendizado com a estética *Dub* podemos construir uma experiência de escrita mais interessada em construir um pensamento crítico que dê conta do caráter não-linear das epistemologias africanas. A experiência Jamaica nos últimos 60 anos tem apontado para um pensamento social alternativo que tem a produção musical como marco referencial e pode nos oferecer indícios para uma escrita engajada com a imaginação radical.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. "O ensaio como forma" (pág. 15-45). In: Adorno, W.T, *Notas de Literatura I*. Tradução Jorge de Almeida, Ed. 34, Coleção espírito crítico, 2003

ANDREWS, G. R. América Afro-Latina, 1800-2000. Tradução Magda Lopes. São Carlos, EdUFSCar, 2014. 318 p.

FANON, Frantz. Os Condenados da Terra. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

[18] Hoje há inúmeros coletivos de *Sound System* divulgando a estética Dub e Reggae. Entre os engenheiros de som dois nomes merecem destaque: o pernambucano Buguinha Dub e o estadunidense radicado no Brasil, Victor Rice. Para melhor ilustrar apresento dois exemplos: (1) Victor Rice "adubando" a

[19] Para ilustrar trago alguns exemplos: (1) Jamaicano Scientist em performance com a famosa banda de Reggae formada por adolescentes do Reino Unido em 1978 o *Musical Youth* em sessão na Jamaica no King Tubby's Studio. Durante a sessão o grupo recebe a visita do músico Sugar Minnot: https://www.youtube.com/watch?v=tQD4J6a1CEA ; (2) Victor Rice em 2015 adubando a faixa *Salva Dor*, gravação da banda IFÁ, onde assino a co-produção. A sessão aconteceu no Estúdio Copan (no centro da cidade de São Paulo) em julho do mesmo ano. O processo foi registrado pelo produtor: Versão Dub 1/3: https://www.youtube.com/watch?v=rgdRgDjiHYE&list=RDrgdRgDjiHYE&index=1. (3) Buguinha Dub adubando a faixa "assim é a água" de Marcelo Yuka: https://www.youtube.com/watch?v=gZjUGyO-HFM. Em outra experiência recente, a banda Baiana System relançou seu último álbum intitulado *O futuro não demora* agora com uma nova versão produzida por Buguinha Dub, o *Futuro Dub.* https://www.youtube.com/watch?v=TDg164HEtiI&t=1631s (Acessado em agosto de 2023).

GODI, A.J.V.S. Reggae in Bahia: a case of long distance belonging. In: DUNN, C.; PERRONE, C. A. (eds.). Brazilian Popular Music & Globalization. Florida: University Press of Florida, 2000.
GONZÁLEZ, L. A Categoria Político-cultural de Amefricanidade In: Revista Tempo Brasileiro. No 92-93, Jan/Jun de 1988, pp. 69-81.
GILROY, P. O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo, Editora 34 Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In. SILVA, Tomaz. T. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2008. cap.3, p.103-133.
HERNANDÉZ, R. Os condenados da terra, de Frantz Fanon, um depoimento inédito de Vitor Silva Tavares. Mulemba. Rio de Janeiro: UFRJ, v.9, n.16.p. 12-18, jan/jul 2017. ISSN: 2176-381X.
HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. Pp. 169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 364p.
LUSTOSA, T. Manifesto traveco-terrorista. Concinnitas | ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016
MACHADO, Irene. História dos meios segundo seus efeitos. In: Vieses da comunicação: Explorações de Marshall McLuhan. São Paulo: Annablume, 2014. pp. 59-83.
MOORE, R. Um século e meio de estudos acadêmicos sobre música afro-latino-americana in: ANDREWS, G. R.; DE LA FUENTE, A. (et. Al). Estudos afro-latino-americanos: uma introdução. Tradução e Mariângela de Mattos Nogueira e Fábio Baqueiro Figueiredo. 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO, 2018. 708p.
MOTA, F. S. Guerreir@s do terceiro mundo: identidades negras e música Reggae na Bahia (anos 80/90). Salvador, Pinaúna, 2012. (Coleção Sons da Bahia, vol 2). 192 p
MOURA, Milton. Notas sobre a presença da música caribenha em Salvador, Bahia. Revista Brasileira do Caribe. Brasília: Universidade de Brasília, Centro de Estudos do Caribe no Brasil, v. 9, n. 18, jan.-jun. 2009, p. 361- 387.
OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. The invention of women: making an African sense of western gender discourses. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 1-30. Tradução para uso didático de wanderson flor do nascimento.
SILVA, “Salloma” S. J. Memórias sonoras da noite: vestígios de musicalidades africanas no brasil nas iconografias do século XIX. Projeto História: Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História (PUC-SP), 24. São Paulo, (jun) 2002
TAYLOR, Diana. Historicizando a performance. In: TAYLOR, Diana. O arquivo e o repertório. Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. pp. 67-81
VIANNA, H. A filosofia do Dub. Caderno Mais! Jornal Folha de São Paulo, 09/11/2003.
ZUMTHOR, P. Performance, recepção, leitura. Tradução Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

INSURGÊNCIAS DECOLONIAIS NO MUNDO POP: amor e política no videoclipe *Dandara*, de Alana Sena

Tatiana Rodrigues Lima[1]

Resumo: A canção e o videoclipe *Dandara*, da compositora e performer Alana Sena, são analisados nesse estudo, que pensa a narrativa audiovisual articulada aos estudos decoloniais; à categoria político-cultural de Amefricanidade, concebida por Lélia Gonzalez; à ideia de performance em tempo espiralar, de Leda Maria Martins, e às reivindicações pelo direito ao amor formuladas por bell hooks. Nas considerações finais, fazemos uma reflexão acerca dos elementos pops e insurgentes presentes no videoclipe, entendendo as ambivalências entre reiterações e imagens poético-visuais inusitadas como uma expressão de amefricanidade.

Palavras-chave: Canção, Videoclipe, Decolonialidade.

Introdução

"Pele negra tão linda como Deus do ébano / Que me envolve e me traz tanta paz /desse jeito que só você faz / O teu sorriso tão lindo de lábios tão fartos / **Inteligência** acima do céu / Sua Dandara agora eu quero ser" (grifo nosso). Os versos são da canção *Dandara*, da compositora e performer baiana Alana Sena, e chamam atenção pela menção positiva à inteligência, em uma composição com letra falando de amor, uma combinação pouco usual no universo da música pop brasileira. O videoclipe da canção[2] tem entre os objetos em cena – e de importância na encenação, como descreveremos adiante – outro elemento raro no repertório pop: um livro. As imagens poéticas e fotográficas do videoclipe e da canção que exalta duas personagens negras – a pessoa amada e a quilombola brasileira Dandara – instigaram a pensar sobre como a artista da cena independente baiana agrega à música uma dicção que inclui questões relativas a raça, gênero e suas interseccionalidades (COLLINS 2019; COLLINS e BILGE, 2021; DAVIS, 2017), além de abordar outras temáticas comuns ao universo musical pop.

Buscamos discutir neste texto os valores imbricados na letra e nas visualidades de *Dandara*, de autoria de Alana Sena, uma mulher negra, compositora e performer, que atua nas cidades de Cruz das Almas e Salvador. Não nos propomos a uma análise comunicacional da

[1] Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB. E-mail: tatianarodrigues@gmail.com
[2] Disponível em: https://youtu.be/OyoLyHs4040. Acesso em: 05/03/2024.

estética do videoclipe, caminho já pavimentado em diversos estudos abordando a relação entre música e comunicação, embora operadores desse campo se façam presentes na discussão. Trata-se de um trabalho interessado pela política, pela interseccionalidade e pelos aspectos culturais amefricanos (GONZALEZ, 2020) que podem ser agenciados através da música de Alana Sena, uma mulher negra, cisgênero, bandlíder, uma artista independente oriunda de uma cidade de médio porte brasileira. Este estudo da canção e do videoclipe ocorre no âmbito da pesquisa "O Mapa das Minas: a performance das mulheres em cenas musicais independentes baianas"[3], que busca pensar a produção das mulheres que atuam na música independente contemporânea.

O amor como insurgência amefricana

Nas primeiras décadas do século XXI, sedimentou-se um manancial de reflexões e questionamentos que tensionam a colonialidade[4] em diversificados campos do pensamento, a exemplo dos estudos culturais latino-americanos (GROSFOGUEL, 2020; MIGNOLO, 2017) e do feminismo negro brasileiro e norte-americano (COLLINS, 2019; GONZALEZ, 2020; hooks, 2021; VERGÈS, 2020), entre outras vertentes que se apresentam como paradigmas possíveis para pensar os atravessamentos raciais, culturais e sociais suscitados pelos sujeitos e suas produções ancestrais-contemporâneas. As sensibilidades, modos de comunicar e os fazeres artísticos afro-diaspóricos, dos povos originários e de outros sujeitos periferizados projetam performances multifacetadas (CARDOSO FILHO; GUTMANN, 2022) que se amplificam a partir do Sul Global e circulam pelas infovias mundiais no contexto da cultura da conectividade e das escutas conexas (JANOTI JR, 2021) acionando memórias e sensibilidades, arquivos e repertórios contra-hegemônicos. A pensadora feminista e ativista antirracismo estadunidense bell hooks é um dos importantes pilares das reflexões do feminismo negro acerca do direito ao amor como um ato político. Uma vez que os estereótipos em torno dos discursos engajados das mulheres negras demandam sempre que elas abordem a capacidade de luta, o empoderamento e a resistência à opressão, hooks questionou onde estaria o lugar do afeto e o

[3] A pesquisa conta com apoio financeiro e bolsa PIBIC do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq (Chamada CNPq/MCTI/FNDCT Nº 18/2021) e com uma bolsa de iniciação científica da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB). O uso da primeira pessoa do plural nesse texto é adotado para marcar o diálogo com as bolsistas acerca dos temas abordados.
[4] Colonialidade é aqui entendida com referência ao estágio pós-colonização contemporâneo em que as antigas colônias, embora sejam estados independentes do ponto de vista institucional, têm uma relação desigual frente ao poder dos países do Norte Global no campo da política, economia, cultura, dentre outros aspectos.

defendeu veementemente. Para ela, a estabilidade amorosa é tanto um esteio quanto uma conquista fundamental em direção do combate à opressão da mulher negra nas sociedades ocidentais.

Em seu tratado filosófico em *Tudo sobre o amor: novas pespectivas* (2021), hooks convida a refletir sobre o amor em várias esferas – o amor próprio, o amor familiar, o amor divino/religioso, a ética amorosa, a reciprocidade, a perda do amor, o amor em confronto com a morte, dentre outros temas. Ao abordar o amor-próprio a autora ressalta que, "ao dar amor a nós mesmos, concedemos ao nosso ser interior a oportunidade de ter amor o incondicional que talvez tenhamos sempre desejado receber de outra pessoa. Quando interagimos com os outros, o amor é sempre condicional" (2021, p. 106). A canção *Dandara* tem esse nome porque o eu-lírico se projeta na personagem histórica, uma heroína da resistência negra, o que sugere potência, autoestima e demonstra um movimento no sentido do que hooks defende: "alcançar os outros a partir de um lugar de satisfação, e não de falta" (2021, p. 107).

Os sentidos disparados pela canção e pelo videoclipe *Dandara* podem ser compreendidos também através dos caminhos abertos pelo entendimento da amefricanidade, por conta da negociação entre elementos pop e insurgentes materializados nas imagens visuais e linguísticas, que operam pela ambivalência e não pela oposição binária. Ao delinear a "categoria político-cultural de Amefricanidade", a pensadora Lélia Gonzalez (2020) defende que os povos originários do Brasil e os africanos escravizados estavam expostos ao racismo, à imposição dos valores europeus/patriarcais, ao sexismo, entre outras opressões que ocorrem de forma peculiar nos territórios colonizados e, por isso, eles produziram soluções inventivas e originais de resistência e resiliência diante desse contexto.

Não obstante reconhecer a forte influência africana na formação histórico-cultural das Américas, Lélia Gonzalez ressalta que "a experiência amefricana se diferenciou daquela dos africanos que permaneceram em seu próprio continente" (2020, p.136). Ela percebeu de forma inovadora que, desde o período colonial, os amefricanos estão expostos a violências que não ocorreram de forma semelhante nos países da África.

> Para ela, tentar achar as 'sobrevivências' da cultura africana no continente americano, atribuindo à África aquilo que aqui é produzido, é um equívoco que pode encobrir as resistências e a criatividade da luta contra a escravidão, contra o genocídio e a exploração que por aqui se desenvolveram (PIRES, 2019, p.70).

A afirmação da amefricanidade suscita um pensamento/posicionalidade espiralar que, ao tempo em que se situa na América, evoca saberes ancestrais, a conectividade propiciada pelas mídias digitais e os trânsitos globais contemporâneos. Para Claudia Pons Cardoso (2014, p. 965), Gonzalez

> inaugura (...) a proposição de descolonização do saber e da produção de conhecimento e, atuando como 'forasteira de dentro' (outsider within), como define Patrícia Hill Collins, questiona a insuficiência das categorias analíticas das Ciências Sociais para explicar, por exemplo, a realidade das mulheres negras.

Em lugar dos estudos compartimentados da ciência moderna, Gonzalez propõe entrecruzar categorias empregadas de forma estanque na sociologia convencional, antecipando-se ao conceito de interseccionalidade. Nesse sentido, a "proposta de Lélia Gonzalez é epistemológica, pois, do ponto de vista da amefricanidade, propõe a abordagem interligada do 'racismo, colonialismo, imperialismo e seus efeitos'" (CARDOSO, 2014, p. 970).

A denominação geográfica/política Améfrica Ladina, em lugar da eurocêntrica nomeação América Latina, é fundamental par entender a abertura de caminhos empreendida por Gonzalez em direção à definição de amefricanidade. O adjetivo ladino sinaliza para a introdução dos múltiplos saberes dos diferentes sujeitos excluídos nos espaços coloniais. Gonzalez se refere às chamadas "mães pretas", rezadeiras, cozinheiras, sambadeiras e outras mulheres e homens subalternizados que agenciaram elementos de suas culturas no cotidiano branco/colonial. Ela nota que esses sujeitos corroboraram para o não apagamento das epistemes dos diferentes povos africanos e indígenas, sob condição de opressão colonial, de maneira sutil. Esses indígenas, africanos e afrodescendentes eram adjetivados pelos brancos como "ladinos" em comparação aos africanos recém-chegados ao Brasil, que eram qualificados como "boçais" porque ainda não dominavam os códigos locais.

> For Gonzalez, to think of Améfrica Ladina, and not América Latina, is/was a multiple subversion. First, it foregrounds the groups subordinated by the patriarchal and colonial system on the continent. Secondly, because it emphasizes this reality, the notion also highlights the experiences and the forms of resistance of black and indigenous woman. Thirdly, it seeks transnational solidarity without denying the pluralities of the territorial, cultural and demographic formations of each country. Fourthly, the idea of Améfrica Ladina problematizes the categories and languages created within

> colonial thought. Lastly, it representes an anti-imperialist approach to North America[5] [...] (RIOS, 2019, p. 78).

Entendemos que na opção sonora pelo samba-reggae, na referência à personagem histórica que nomeia a canção, nas imagens e ações do casal fictício que protagoniza o videoclipe *Dandara*, nas imagens da própria compositora e sua banda, entre outros aspectos que descreveremos a seguir, podem ser observadas as marcas das resistências da Améfrica Ladina. Buscamos ativar e discutir as conexões com as ancestralidades afrodiaspóricas fomentadas na obra, tentando responder as seguintes questões: o videoclipe de Alana Sena materializa um fazer e um saber amefricanos? Quais significantes na canção e no videoclipe *Dandara* produzem sentidos mediante operações amefricanas?

Dandara: política e afetos no videoclipe

Nos primeiros *takes* do videoclipe *Dandara* vemos imagens bucólicas de um casal heterossexual de jovens negros expressando afeto e dançando às margens de um rio. Ainda nos primeiros 30 segundos, entra em quadro um exemplar do livro "Abolição", da historiadora Emília Viotti da Costa. Na edição do clipe, a encenação do encontro amoroso é alternada com imagens em preto e branco de Alana Sena e sua banda, a Gan. A cantora e o grupo de músicos, todos negros, aparecem executando a canção em um estúdio de ensaio/gravação. No decorrer do clipe, a alternância entre as imagens de Alana e da banda performando, em p&b, e as cenas coloridas dos personagens fictícios lendo e debatendo o livro no cenário idílico são a tônica de uma montagem paralela. Na encenação, vê-se ainda os atores dançando nos trechos instrumentais do contemporâneo samba-reggae, falando sobre o livro e trocando carícias nos cenários naturais da beira de rio, de um jardim e de um bosque. A fotografia ressalta a vegetação local e o casal, explorando os tons quentes típicos da luz natural de final de tarde.

Ao mencionar a heroína quilombola na canção, Alana Sena põe em jogo um referencial de mulher cuja biografia é cercada de inexatidões, por conta do apagamento da história de resistência negra no Brasil, que faz parte do epistemicídio colonial e colonialista. Como

[5] Tradução nossa: Para Gonzalez, pensar na Améfrica Ladina, e não na América Latina, é/foi uma subversão múltipla. Em primeiro lugar, coloca em primeiro plano os grupos subordinados pelo sistema patriarcal e colonial no continente. Em segundo lugar, porque enfatiza esta realidade, a noção também destaca as experiências e as formas de resistência da mulher negra e indígena. Em terceiro lugar, procura a solidariedade transnacional sem negar as pluralidades das formações territoriais, culturais e demográficas de cada país. Em quarto lugar, a ideia de Améfrica Ladina problematiza as categorias e linguagens criadas no pensamento colonial. Por fim, representa uma abordagem anti-imperialista da América do Norte.

pontuou Saidiya Hartman ao tratar da representação literária e histórica das mulheres escravizadas no mundo atlântico, a quase inexistência de registros é um sintoma da "violência do arquivo" e escrever sobre essas personagens é uma tentativa reverter esse silenciamento. "É uma História de um passado irrecuperável; é uma narrativa do que talvez tivesse sido ou poderia ter sido; é uma História escrita com e contra o arquivo" (HARTMAN, 2020, p.30). As principais informações acerca da figura histórica de *Dandara* afirmam que ela foi uma guerreira quilombola e uma mulher atuante na política e na administração do Quilombo dos Palmares, além de ter sido companheira do líder Zumbi.

A própria existência do quilombo dos Palmares, e de outras comunidades quilombolas, configura a instauração de um estado livre que desafiou e resistiu a um outro estado, o opressor-colonial. Trata-se de uma solução política amefricana de resistência.

> Não é ressaltado na história oficial o fato de que o primeiro Estado livre de todo o continente americano existiu no Brasil colonial, como denúncia viva do sistema implantado pelos europeus no continente. Estamos falando da República Negra de Palmares que, durante um século (1595-1695), floresceu na antiga Capitania de Pernambuco (GONZALEZ, 2020, p.51).

Falar de amor através de um eu lírico que destaca a pele negra e a inteligência do ser amado e que se projeta na condição de Dandara, líder política e de armas do Quilombo dos Palmares e companheira de Zumbi, é uma dupla insurgência: contra o "romantismo" pop que despolitiza o amor e contra o estereótipo restritivo em torno das pautas que caberiam ao discurso cancional de uma mulher negra, da qual se espera em geral ou canções alegres, convidando à dança, algumas vezes de teor sexista; ou baladas com letras sobre o sofrimento amoroso; ou ainda canções denunciando o racismo, exaltando a cultura africana e a resistência negra. O movimento no videoclipe e na canção se dá no sentido de aproximar o amor e a política, o "sorriso tão lindo" e a inteligência, a mulher contemporânea que dança e se faz sentir pelo corpo e a referência ancestral da líder empoderada, oferecendo um horizonte de expectativas positivas para a mulher negra, no que diz respeito às relações afetivas e de poder, como no refrão: "Vem dançar, vem sentir meu corpo / E beijar minha boca / Seus cabelos me deixam louca / Sempre a brincar com as minhas tranças / Me fazendo sorrir / Sua Dandara agora eu quero ser".

Nos versos finais, a letra desloca as afetividades do plano privado para a esfera pública do combate à escravização, quando põe a política como disparador do encantamento de

Dandara por Palmares e o amor por Zumbi como uma contingência que ocorreu nesse território insurgente: “Sua Dandara / Que por Palmares se encantou / E viveu uma história de amor”. Infere-se que a personagem que intitula a canção foi atraída por um projeto político de resistência coletiva e, nesse contexto, ocorreu de ela amar. A realização política é o que move e mobiliza, a “história de amor” é um suplemento.

Considerações finais

> Mulheres têm se esforçado em guiar os homens para o amor porque o pensamento patriarcal sansiona esse trabalho ainda que o sabote, ensinando os homens a recusarem tais orientaçõs. Cria-se um arranjo generificado no qual os homens dispõem de mais chances de ter suas necessidades emocionais atendidas, enquanto as mulheres se mantêm em privação. Ter suas necessidades emocionais atendidas ajuda a criar maior bem-estar psicológico (hooks, 2021, p.193)

Nesse trabalho, refletimos sobre a canção e o videoclipe *Dandara* de Alana Sena, levando em consideração a condição da compositora: uma mulher negra atuante no cenário da música independente do Recôncavo da Bahia e de Salvador. Também observamos os elementos de ordem estética, com interesse por uma mirada interseccional da performance, acionando a categoria político-cultural de amefricanidade e outros aspectos relacionados ao feminismo negro, como as discussões sobre o amor empreendidas por bell hooks. Tendo em vista que a comunicação e o fazer artístico contemporâneos tendem a dialogar (com) e muitas vezes se constituem na própria materialização da “cultura que foi desprezada pelos intelectuais da cultura letrada, que é a cultura visual, a cultura oral, sonora e gestual” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.23), percebemos que o videoclipe *Dandara* se distingue na medida em que promove uma ambivalência entre a cultura letrada, marcada pelo destaque dado ao objeto livro em cena, e a memória ancestral (in)corporada e atualizada na performance. São imagens e sonoridades amefricanas que agenciam elementos de uma temporalidade espiralar (MARTINS, 2021) num contexto de amefricanidade. Conforme Leda Maria Martins,

> o tempo ancestral não se contém nos limites de uma linearidade progressiva, em direção a um fim e a um páthos inexauríveis, e nem se modula em círculos centrípetos fechados de repetições do mesmo. Em suas espirais tudo vai e tudo volta, não como uma similaridade especular, uma prevalência do mesmo, mas como instalação de um conhecimento, de uma *sophya*, que não é inerte

> ou paralisante, mas que cineticamente se refaz e se acumula no Mar-Oceano indeterminado do tempo ancestral (2021, p.206).

Com *Dandara*, Alana Sena transita por expressões populares de larga aceitação midiática: a narrativa segue a gramática de um videoclipe pop e aciona elementos estéticos desse universo mediante a opção pela canção popular – um samba-reggae com andamento desacelerado –, pela letra falando de amor e pelo cenário idílico que emoldura um casal feliz, numa tessitura sem conflitos entre os personagens. Todavia é importante considerar também que, ambivalentemente, o videoclipe agrega imagens arrojadas e inventivas, principalmente no destaque dado ao livro "Abolição" nos enquadramentos, nas cenas relacionadas ao ato da leitura e do debate literário. As sonoridades e visualidades são potencializadas e se tornam singulares em face das imagens poéticas incomuns nos versos da canção de amor, principamente no que tange à exaltação da qualidade da inteligência, bem como na projeção do eu lírico em uma personagem que é referência de resistência negra – Dandara dos Palmares. *Dandara*, o clipe, expressa um posicionamento político-cultural: a voz de uma mulher negra que reivindica e vive o amor e, para além da aparência, ama por admirar a inteligência. Propõe um amor que não se reduz, entretanto, aos clichês do pop: o eu lírico se identifica com uma líder política e seu afeto é motivado pela capacidade intelectual do ser amado. Isso nos permite afirmar que o amor é encenado no videoclipe e na canção pela chave da potência, da realização e da felicidade, em conexão com a ancestralidade, em um movimento que expressa um saber fazer afrodiaspórico ladino e amefricano.

Referências bibliográficas

CARDOSO, Cláudia Pons. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22 n.3 p. 965-986, setembro-dezembro/2014. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-026X2014000300015. Acesso em: 23 mai. 2023.

CARDOSO FILHO, Jorge; GUTMANN, Juliana Freire. Performances em contextos midiáticos: MTV BR & Rock SSA. Salvador: EDUFBA, 2022.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. São Paulo: Boitempo, 2021.

DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2017.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*: ensaios, intervenções e diálogos. Org. Flávia Rios, Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GROSFOGUEL, Ramón. Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón (Orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. *Revista EcoPós* – v. 23, n. 3, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/. Acesso em 05 jan. 2024.

HOOKS, Bell. *Tudo sobre o amor*: novas perspectivas. São Paulo: Editora Elefante, 2021

JANOTTI JR., Jeder. Deambulações e Prescrições em Torno dos Regimes de Escuta Conexa. *Anais do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Intercom: 2021. v. 1. Disponível em: https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2021/ resumos/dt6-me/jeder-silveira-janotti-junior.pdf. Acesso em: 11 nov. 2023.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Uma aventura epistemológica. Entrevista a Maria Immacolata Vassalo de Lopes. *MATRIZes*, São Paulo, v.2, n.2, 2009. p.143-162.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MIGNOLO, Walter D. *Colonialidade*: O lado mais escuro da modernidade. Trad. Marco Oliveira. Revista Brasileira de Ciências Sociais - v. 32 n° 94, 2017. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 15 dez. 2022.

PIRES, Thula. Direitos humanos e Améfrica Ladina: Por uma crítica amefricana ao colonialismo jurídico *LASA Forum*, v. 50, n. 3, p. 69-74. Disponível em: https://forum.lasaweb.org/past-issues/vol50-issue3.php. Acesso em: 26 mai. 2023.

RIOS, Flávia. Améfrica Ladina: the conceptual legacy of Lelia Gonzalez (1935-1994). *LASA Forum*, v. 50, n. 3, p.75-79. Disponível em: https://forum.lasaweb.org/past-issues/vol50-issue3.php. Acesso em: 30 mai. 2023.

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. Trad. Jamiel Pinheiro Dias; Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

PLURALIDADE: A REVOLUÇÃO DO ÁLBUM DA BANDA BAIANA FANTASMÃO[1]

Lucas Amorim Costa Araújo[2]
Nadja Vladi Cardoso Gumes[3]

Resumo: A presente pesquisa se propõe a analisar o álbum Pluralidade, da banda Fantasmão, a partir da ótica dos estudos culturais, buscando compreender o conceito de música pop periférica, e entender a contribuição da banda para esta cena, que se formou em Salvador durante os anos 90 e 2000. A partir deste questionamento, o trabalho busca abranger também as denúncias de questões raciais, de classe e territorialidade presentes na obra, compreender os discursos produzidos pelo pagode baiano e analisar os acionamentos de ancestralidade e afrofuturismo presentes no trabalho do Fantasmão. Além disso, busca-se também avaliar como a performática do grupo reverberou na cena musical baiana atual, com grupos que se inspiram direta ou indiretamente nas ações estético-políticas promovidas pelo Fantasmão durante o final da década de 2000.

Palavras-chave: Pagode Baiano; Cena Musical; Territorialidade;

Considerada uma ferramenta muito importante para o processo de autoafirmação e autodescoberta, a música foi essencial para o surgimento de grupos e artistas negros que consolidaram a *black music* nas décadas de 70 e 80 dentro e fora do Brasil, nomes como Cassiano, Toni Tornado, Tim Maia, Gilberto Gil, Jorge Ben, Nina Simone, Diana Ross e outros que deixaram a sua marca no imaginário popular e na história da música.

A década de 1990 foi palco para uma série de transformações nesse cenário da música brasileira, em especial no que tange a produção cultural periférica, partindo desde a criação de estilos musicais com referências da música internacional, como é o caso do funk, que nasceu como um derivado do *miami bass*, o estabelecimento do *hip-hop* brasileiro, com os Racionais MC's e Sabotage.

Além da popularização do funk e do hip-hop, o pagode baiano também foi outro expoente da cultura preta brasileira, sendo um estilo musical que nasceu do samba de roda do Recôncavo da Bahia e inicialmente era chamado de samba-duro.

Os estilos musicais supracitados foram criados na periferia e tiveram o protagonismo negro em seu processo de concepção, sendo o funk gerado nas favelas do

---

[1] Trabalho apresentado no 20° Enecult, realizado de 19 a 24 de agosto de 2024.

[2] Publicitário e Mestrando do Programa de Pós Graduação em Comunicação da UFRB. E-mail: amorimclucas@gmail.com

[3] Professora adjunta da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Docente permanente do Programa de Pós Graduação em Comunicação da UFRB e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA. E-mail: nadjavladi@ufrb.edu.br

Rio de Janeiro e o pagode na periferia da capital baiana e cidades vizinhas, como Recôncavo e região metropolitana. Ambos os estilos foram fundamentais na reverberação de discursos de denúncia racial e social, tendo letras que relatavam diretamente as implicações do racismo e da discriminação na vida da população marginalizada e tinha pouco (ou nenhum) espaço na grande mídia.

Estes movimentos musicais de origem periférica, que Simone Pereira de Sa decodifica com a noção de música pop-periférica brasileira[4] (2021), transcendem o âmbito da música e se tornam estilos de vida, principalmente por conta da identificação que suas letras e seus artistas podem causar.

Dentre os grandes exemplos de artistas da música brasileira que tiveram um papel importante ao ajudar a ampliar a visão da população negra acerca dos problemas raciais do Brasil estão os *Racionais MC's*, grupo surgido em 1988.

Entre 1993 e 2014, os *Racionais* lançaram um total de quatro álbuns de estúdio, sendo dois deles clássicos que definiram uma época e até hoje são aclamados pela crítica e também pelo público: *Sobrevivendo ao Inferno*, de 1997 e *Nada Como Um Dia Após O Outro Dia*, de 2002.

> Num primeiro momento, pode-se dizer que as várias experiências narradas nos seis discos do Racionais tratam no fundo de um só tema: a violência que estrutura a nossa sociedade. O grupo canta a violência que estrutura as relações entre os familiares (quando há abandono, agressão física ou moral), os amigos (quando há traição), o homem e a mulher (quando há traição ou prostituição), o traficante e o viciado. Canta a violência do crime — do assalto, do estupro, do assassinato, do linchamento. A violência causada por inveja ou por vaidade. Também canta que a relação entre as classes sociais é sempre violenta: o tráfico e o crime (novamente), o racismo, a miséria, os baixos salários, a concentração de renda, a esmola, a publicidade, o alcoolismo, o jornalismo, o poder policial, a justiça, o sistema penitenciário, o governo existem por meio da violência (GARCIA, 2004, p.171).

Em suas músicas, o grupo abordava a realidade da população negra periférica de sua época, e suas letras ecoaram no Brasil inteiro influenciando uma série de jovens que, posteriormente, se tornaram artistas do *rap* e posteriormente influenciaram artistas do pagode baiano que produziam músicas com o mesmo teor de discussão racial e protesto contra desigualdades que era característico do Racionais.

---

[4] Para Simone Pereira de Sá a noção de música pop-periférica funciona como um rótulo guarda-chuva, que abriga um conjunto de expressões musicais que compartilham sentidos estéticos amplos e são valoradas negativamente por camadas da audiência e da crítica. Trata de um termo que aponta para um conjunto de relações entre gostos, valores e música". (2021, p. 26-27)

> [...] O Racionais assume o ponto de vista da periferia e não canta com medo: canta com a cabeça levantada, como quem está pronto para revidar tudo — palavras, fisionomias, ostentações, socos ou tiros. E deixa pouco espaço para redenções: encontra-se a paz sobretudo no rap; ou na diversão (música, basquete, futebol, bilhar, dominó) com os amigos; na própria amizade; na lealdade; no dinheiro digno ganho graças ao estudo; na mãe que fez do filho "um homem, não uma puta"; nos raros momentos em que um homem percebe o valor das coisas em si, tirando desse encontro a sua identidade; na liberdade e na honra de não dever nada a ninguém; em Deus, Jesus, Virgem Maria, nos Orixás. Mas o caminho para obter a paz é sempre atormentado ("pra quem vive na guerra a paz nunca existiu"), por isso quem a experimenta, um momento que seja, já é um sobrevivente. Aliás, estar literalmente vivo ("contrariando a estatística") já é uma grande vitória, por ser quase uma exceção (GARCIA, 2004, p.172).

O pagode baiano e suas origens

Para compreender melhor o pagode baiano dos anos 2000, é importante voltar um pouco no tempo e analisar todo o seu histórico, desde o samba de roda, movimento que segundo Sandroni (2010), teve em 2004 o seu primeiro registro como patrimônio imaterial do Brasil no Livro das Formas de Expressão, lançado em setembro do mesmo ano. O autor também define o samba de roda como tipo de música e dança que é praticado majoritariamente pela população afro-brasileira do Estado da Bahia, e traça alguns pontos de diferenciação entre o samba de roda baiano, e o samba carioca, dizendo que:

> O primeiro é a organização da dança, na qual a posição circular não é circunstancial, como nas "rodas de samba" comuns em muitas capitais brasileiras, mas intrínseca à definição do gênero: samba de roda. O segundo é o tipo de canto, que adere melhor ao modelo "responsorial" de canto coletivo, tantas vezes associado à música tradicional africana e afrodiaspórica. Os praticantes de samba de roda são chamados de "sambadores" e "sambadeiras", e não "sambistas" como nas demais localidades do país (SANDRONI, 2010, p. 373).

Dentro desse processo de popularização do samba de roda, houveram alguns nomes fundamentais em algumas cidades do Recôncavo como: Dona Dalva Damiana, de Cachoeira, Edith do Prato e Dona Nicinha do Samba, de Santo Amaro da Purificação, e Dona Zelita, da cidade de Saubara. Todas as matriarcas atuam ou atuavam diretamente na produção cultural de suas cidades.

Muitos desses movimentos culturais, em especial o samba de roda, nasceram no Recôncavo Baiano e foram levados para a capital baiana nos processos migratórios, como afirma Rodrigues (2021) a partir do depoimento de integrantes do samba junino *Leva Eu*. Posteriormente foram originadas outras expressões culturais a partir do samba de roda, um deles e que atualmente é uma grande potência da musicalidade baiana é o pagode ou *pagodão* baiano, estilo que de acordo com Lacerda (2016) nasceu com o grupo *É o Tchan* a partir da incorporação de aspectos da música tradicional baiana, como o samba de roda do Recôncavo, fundidos com elementos da indústria carnavalesca e da música pop globalizada.

Para Oliveira (2001), o termo pagode reaparece na década de 1970 como forma de categorizar reuniões promovidas por sambistas. A informação é complementada por Lima (2016), afirmando que o termo foi constantemente reutilizado para tipificar diversos movimentos que surgiram da música negra afro-brasileira, mais especificamente o samba.

É possível notar que entre os anos 80 e 90, inicialmente no Sudeste e posteriormente no resto do Brasil, ocorreu a popularização de outro estilo musical que também era denominado como pagode ou pagode romântico.

> Esse gênero foi uma inovação tanto no sistema mercadológico da música brasileira como também, se observado, na maneira da pessoa negra expressar os próprios sentimentos. Com uma trajetória de escravidão, desigualdade, racismo, apartheid e supremacia branca, a pessoa negra foi obrigada a abrir mão da sua sentimentalidade ao decorrer das décadas ao redor do mundo (PIRES; LIMA, 2021, p. 37).

Esse movimento musical teve o samba carioca como raiz e suas letras falavam, em grande maioria, de romance, desilusões e relacionamentos amorosos, tendo como grandes responsáveis pela sua popularização artistas como Almir Guineto, Bezerra da Silva, e posteriormente grupos como Exaltasamba, Soweto e Raça Negra.

Na Bahia, quase de maneira simultânea, ocorre o surgimento de um dos maiores grupos de pagode baiano, o Gera Samba (posteriormente renomeado como É o Tchan), que teve a carreira alavancada nacionalmente com o hit Melô do Tchan. O instrumental de samba ganhava letras de duplo sentido que estimulavam coreografias, brincavam com a sensualidade e a sexualidade.

Lima (2016) cita que após a explosão meteórica do grupo, diversos outros surgiram tentando repetir o mesmo modelo:

> Um trio de dançarinos, normalmente um rapaz negro, uma mulher loura natural ou tingida e outra negra, e um conjunto musical que incluía teclados, guitarra, baixo, cavaquinho, bateria e percussão (surdo, congas, timbales, pandeiro). Em seguida, as bandas incluiriam também instrumentos de sopro que roubaram o destaque dos teclados. Atualmente, poucas bandas ainda trazem trio de dançarinos. Executam normalmente o mesmo repertório, cujas letras são facilmente assimiláveis, lascivas, não-românticas, sexistas, homofóbicas e racistas. Feitas para dançar, descrevem passos de dança marcados pelas batidas da bateria do rock (LIMA, 2016, p.65).

O grupo dominou as paradas de sucesso entre os anos de 1995 e o início dos anos 2000, ano que lançaram o álbum Tchan.com.br, seu último disco a vender mais de 100 mil cópias nacionalmente.

Os movimentos são denominados por Oliveira (2001) como novo pagode, onde ambos se tratam de segmentos de origens distintas, mas que atuam como ferramentas da indústria cultural objetivando o lucro.

Posterior ao sucesso do grupo É o Tchan, outros grupos de pagode surgiram com uma lírica semelhante ao grupo dos anos 90, com letras pegajosas, cheias de conotações sexuais e com estímulo à coreografia. Entretanto, outros grupos que iam por um viés diferente também surgiam no mesmo período.

No começo dos anos 2000, um grupo tem sua carreira alavancada no cenário do pagode: o Harmonia do Samba. Segundo Souza e Souza (2011), o grupo buscava fugir da fórmula que já estava desgastada, deslocando a estratégia exclusiva do corpo feminino para outros corpos que até então não haviam sido muito explorados pelo gênero.

> A banda que nos dá dimensão do marco dessas transformações culturais é Harmonia do Samba: saem de cena o rebolado das dançarinas sensuais que reiteravam o mito da democracia racial brasileira e entra em cena o rebolado viril de um cantor, Xanddy, a sensação triunfal do carnaval soteropolitano dos anos 2000 (SOUZA; SOUZA, 2011, p.3).

Igor Kannario, que liderava o grupo A Bronkka, e Edcity, líder do grupo Fantasmão, são outros dois artistas fundamentais para compreender a representação da

população periférica a partir do pagode baiano dos anos 2000. O grupo Parangolé em sua formação original, que durou até 2007, também tinha em suas letras o caráter de denúncia dos problemas sociais. Posteriormente o grupo passou por uma mudança de vocalistas e com isso suas letras também passaram por uma remodelação de teor, abandonando um pouco o discurso inicial.

Essa introdução é importante para trazer aqui o grupo referência para a presente pesquisa, o Fantasmão, um dos grandes expoentes do pagode baiano de protesto, que sofreu influência direta do rap dos Racionais, mas também do funk carioca, fazendo parte desta rede de música pop-periférica.

Pluralidade, groove arrastado e denúncias sociais nas letras do Fantasmão

O Fantasmão surgiu em meados da década de 1990, mas obteve grande popularidade durante os anos 2000, com o vocalista Edcity, que costumava se apresentar com metade do seu rosto pintado de tinta branca.

O disco *Pluralidade* (Figura 1), lançado em 2007, conta com 19 faixas que se concentram em discutir os problemas raciais do Brasil, as religiões afro-brasileiras e questões de territorialidade da capital baiana.

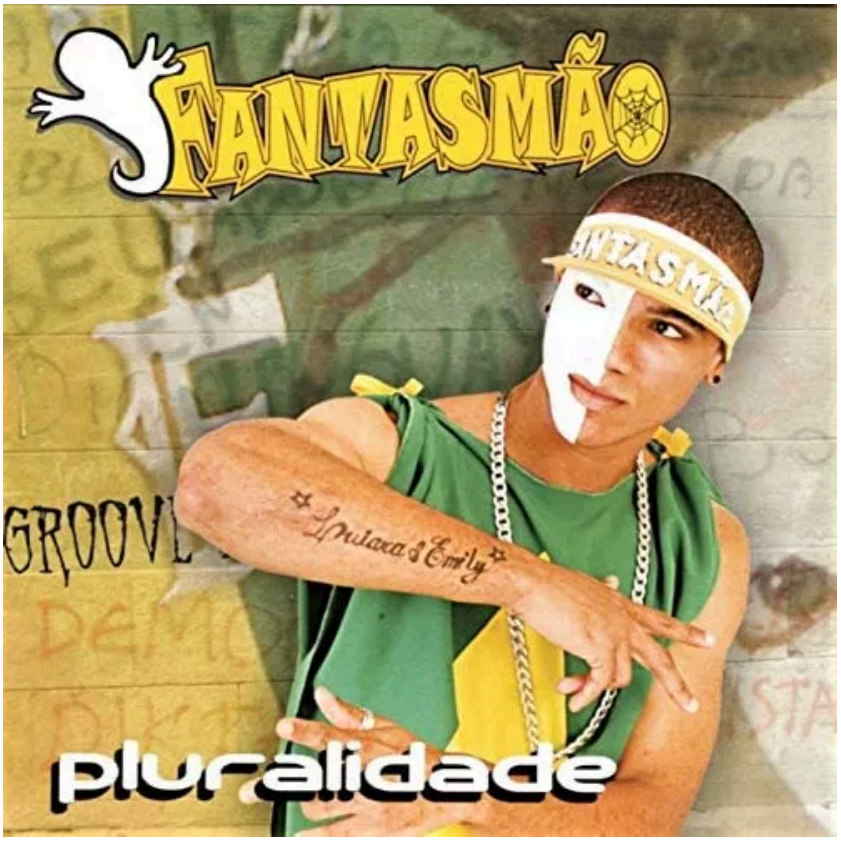

Figura 1: Capa do álbum Pluralidade (2007). Fonte: SuaMúsica

Aqui já podemos pensar em uma nova configuração não apenas para o pagode baiano – diferente de grupos tradicionais como É o Tchan –, mas também um esboço da atual cena de música negra baiana que começa a ter visibilidade com o BaianaSystem.

A letra da música "*Conceito*", que abre o álbum, apresenta a nova sonoridade da banda, protesta contra o preconceito contra moradores das periferias e questiona a violência policial a partir da territorialidade soteropolitana. Outro exemplo é a música "*Sou Negão*", que carregava um discurso auto afirmativo de negritude e questionador acerca das diferenças sociais entre brancos e negros. No encerramento da mesma música, o cantor ainda coloca a arte como a sua ferramenta de enfrentamento ao preconceito racial, mesmo atravessando dificuldades para chegar onde chegou. O líder do Fantasmão na época nomeava o estilo musical como *groove* arrastado ou pagode diferenciado, dado o conteúdo das letras que eram cheias de influência do *hiphop*, indo para uma direção oposta à da maioria dos outros grupos do cenário musical, e na sua sonoridade, o grupo apresentava sintetizadores e guitarras muito características do *rock n'roll*, tudo isso com a percussão característica do pagode baiano.

O líder do Fantasmão na época nomeava o estilo musical como *groove* arrastado ou pagode diferenciado, dado o conteúdo das letras que eram cheias de influência do *ip-hop*, indo para uma direção oposta à da maioria dos outros grupos do cenário musical, e na sua sonoridade, o grupo apresentava sintetizadores e guitarras muito características do *rock n'roll*, tudo isso com a percussão característica do pagode baiano.

> Com relação à pertença do Fantasmão ao pagode, o próprio então líder da banda, Eddy, advogou que o que o grupo fazia era outra música, se tratava de "groove arrastado"; declaração, todavia, que não foi suficiente para assim fundar um novo segmento musical. Certamente seu argumento contrário à inclusão da banda no pagode, ou, pelo menos, um pagode diferenciado, diz respeito tanto às letras do Fantasmão como também à própria hibridez melódica, uma mescla entre pagode e rap, dialogando com o último em ambos os aspectos (LOPES, 2013, p.68)

No final de 2009, o cantor Edcity se despediu do grupo Fantasmão, sendo substituído por Tierry, que iniciou uma nova fase da banda, mas ainda carregando as suas principais características. Ao sair do grupo, Edcity afirmou que:

> "O Fantasmão foi um sonho realizado, mas chega um momento que para alçar voos mais altos precisamos abrir mão de algumas coisas para alcançarmos metas maiores".

O pagode baiano sempre movimentou econômica e culturalmente as periferias baianas, sendo esse fenômeno nomeado como empreendedorismo cultural, onde o gerenciamento de muitos grupos envolve relações com familiares e vizinhos, sendo o Harmonia do Samba um dos principais exemplos.

Para MARINS (2019), grupos que em seus discursos buscam evocar o sentimento de pertencimento e o estímulo da memória afetiva conseguem alimentar – no contexto de bairro – os laços de familiaridade e amizade. Essa sensação de pertencimento causada pelo grupo foi um dos principais motivos para a fidelização de público nos seus mais de 20 anos de carreira, e também é um dos fatores que tornou o grupo multigeracional, ou seja, conseguiu atravessar a barreira etária, sendo consumido por pessoas de todas as idades.

> O próprio grupo Fantasmão produzia discursos que buscavam causar a sensação de pertencimento no seu ouvinte, desde a identificação com os problemas citados nas canções – fome, violência, racismo – até a sensação de pertencimento através do discurso que colocava o ouvinte como parte de uma "galera" ou comunidade, como é o caso da música "*É Massa*", que chega a fazer trocadilhos com a palavra massa, que na canção ganha duplo significado, sendo o "massa" representando a massa que acompanha o grupo e também a gíria que significa "agradável" ou "bacana". Para Lopes (2013), o grupo tem como estratégia o cruzamento de raça e classe como marcadores sociais essenciais para criar o sentimento de representatividade no ouvinte negro e periférico, afirmando que: O Fantasmão utiliza como estratégia de reconhecimento do público o cruzamento de raça e classe enquanto marcadores sociais de diferença. Isso pode ser conferido, por exemplo, na música Conceito, em que a banda assume uma posição explicitamente anti-racista, onde advoga que a superação do mesmo é crucial para o desenvolvimento do Brasil" (LOPES, 2013, p. 70).

A sensação de pertencimento causada pelo estilo musical também foi parte importante para a construção identitária de milhares de jovens baianos, sendo responsável por moldar a forma de vestir e falar de diversos jovens. Um dos casos mais emblemáticos é da Kelly Cyclone, figura frequente em programas de televisão local e shows de pagode. Ela ganhou esse nome por usar frequentemente roupas da marca *Cyclone* e é citada por Osmundo Pinho, que diz:

> Ainda no universo da Cultura "Cyclonizada" encontramos a figura trágica e mítica de Kelly Cyclone. Apelidada de "patroa do tráfico", a jovem foi assassinada em 18 de julho de 2011 por um ex-namorado, causando grande comoção. O seu enterro foi acompanhado por centenas de pessoas e notícias na imprensa escrita e televisiva. A reportagem, do noticiário popularesco "Bocão News" pergunta "ela era mocinha ou Vilã?" Mais uma adepta da versão cyclonizada da identidade, Kelly usava como marca registrada a microssaias de veludo da Cyclone, a correspondente feminina das bermudas masculinas. (PINHO, 2016, p.134)

Para além de suas letras, o grupo Fantasmão destacou-se também por toda a performance da banda em palco, como a utilização de vestimentas não convencionais no cenário do pagode e as pinturas faciais (Figura 2), utilizadas pelo vocalista e por toda a banda.

Figura 2: Fotografia da banda com vestes e pinturas faciais utilizadas em shows. Fonte: YouTube

É possível compreender que o trabalho encabeçado pelo Fantasmão, em meados da década de 2000, conseguiu antecipar diversos questionamentos e discursos que só viriam a se tornar mais populares na década seguinte, como consequência direta da inclusão digital e do aumento do poder de consumo da classe trabalhadora. A partir da análise de todo o contexto musical, é também pode-se perceber a importância do Fantasmão – e principalmente do álbum *Pluralidade* – na popularização do pagode de protesto e seus discursos de denúncia social, além de sua influência direta no surgimento de grupos que posteriormente carregariam o mesmo teor denunciativo em

suas letras e performances, sendo o BaianaSystem, um dos exemplos mais diretos dessa influência.

Referências bibliográficas

DE CARVALHO ROCHA, Bruno; CAPPELLI, Marcio. **No princípio era o rap: a construção do mito em'Sobrevivendo no Inferno'**, de Racionais Mc's. **Estudos de religiao**, v. 34, n. 3, p. 153-176, 2020.

DE SÁ, Simone Pereira. **Música pop-periférica brasileira: videoclipes, performances e tretas na cultura digital**. Editora Appris, 2021.

Eddye se despede do Fantasmão e se transforma em EDCITY. LeiaMaisBA, 2009. Disponível em: https://leiamaisba.com.br/2009/09/28/eddye-se-despede-do-fantasmao-e-se-transforma-em-edcity. Acesso em: 04 de jul. de 2023.

GARCIA, Walter. **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: 3 de nov. de 2022.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência.** Editora 34, 2001.

LIMA, Ari. **Uma crítica cultural sobre o pagode baiano: música que se ouve, se dança e se observa**. Pinaúna Editora, 2016.

LOPES, Maycon Silva. **“Fantasmas existem”: a aparição da música de protesto no pagode baiano.** Revista Habitus, v. 11, n. 1, 2013.

MARINS, Simony Rodrigues; DAVEL, Eduardo Paes Barreto. **Empreendedorismo como Prática: o Empreendedorismo Cultural da Prática Festiva do Pagode na Baiano.** Teoria e Prática em Administração (TPA), v. 9, n. 2, p. 14-34, 2019.

POLÍTICAS DA PUTARIA TRANS

Músicas para paredão enquanto arma estético-política contrahegemônica

Tertuliana Lustosa[1]

Resumo: A partir dos diversos gêneros musicais da música pop periférica (funk, pagode baiano, tecnobrega…), o ensaio busca evidenciar as potencialidades estético-políticas contra hegemônicas na putaria, questionando toda a estigmatização e criminalização desses ritmos. A expressão políticas da putaria do pesquisador GG Albuquerque é ponto de partida para entender a potência de trabalhos artísticos que falam abertamente sobre sexualidade. Reflexões trazidas por músicas de artistas trans evidenciam pontos cruciais do transfeminismo, discutindo temas como o sigilo e a questão do abandono afetivo de travestis e transexuais. Relações de trabalho e posições sociais são evidenciadas através de letras explícitas de artistas como Pepita, Irmãs de Pau, Danny Bond e A Travestis, levando a crer que existe um profundo trabalho político mesmo em músicas consideradas como "baixaria". Por fim, a pesquisa encerra com enfoque no EP 100 Reais Ativa e Passiva, fenômeno dos paredões de pagode baiano que projetou a banda A Travestis do circuito regional para uma visibilidade nacional.

Palavras-chave: Paredão, Pagode baiano, Música Pop Periférica

[1] Tertuliana Mascarenhas Lustosa Pereira é graduada em História da arte pela UERJ e mestranda em Cultura e Sociedade na UFBA. É vocalista e compositora da banda A Travestis, além de escritora e artista visual.

1. Introdução

O termo "políticas da putaria" chegou até mim através de uma conversa no instagram com o jornalista e pesquisador GG Albuquerque, que utilizou o meu ensaio "Manifesto Traveco-terrorista" (LUSTOSA, 2016) e também a música Cagar no Pau, um feat entre A Travestis e Danny Bond no curso "Estéticas e escutas periféricas". A provocação foi fundamental para elaborar este ensaio, que discute questões estéticas e políticas nas músicas de putaria, puxando também as produções de pessoas trans dentro do estilo.

A música para paredão expressa-se em nossa cultura contemporânea em diversos gêneros musicais, como o pagode baiano, o funk, o tecnobrega, o tecnomelody, o regga-funk e o bregafunk. Esses gêneros são provenientes da cultura de diversas periferias brasileiras e intercalam a atualização dos diversos recursos tecnológicos a uma estrutura rítmica com influências afro-diaspóricas e originárias. Este ensaio pretende lançar olhares e escutas sobre os processos tecnológicos e culturais dentro do universo dos paredões, analisando como os agentes desse circuito respondem ao discurso deslegitimador gerado por veículos midiáticos e pela elite, bem como utilizam a putaria como arma contra-hegemônica, respondendo às diversas opressões que se recaem sobre corpos pretos, indígenas, transvestigeneres, dos interiores e da favela. Para falar sobre o tema, partirei também da minha própria vivência artística, entendendo a potência da modalidade escrito de artista. A apresentação de Glória Ferreira para o livro "Escritos de artista" revela importantes ponderações sobre a tomada da palavra escrita pelos próprios autores de trabalhos artísticos:

> A tomada da palavra pelo artista significa seu ingresso no terreno da crítica, desautorizando conceitos e criando novos, em franco debate com os diferentes agentes do circuito.(FERREIRA, 2006, p. 10)

Mais à frente a autora menciona John Cage e suas reflexões sobre música e arte em geral, em que o autor reflete sobre a indissociabilidade da música do resto da vida, "suas reflexões sobre a música e a arte em geral (...) pressupõem a contaminação entre as artes" (FERREIRA, 2006, p.29).

Então seguirei o ensaio narrando a partir do meu encontro com a produção musical. Minha carreira na música começou em 2018 como DJ de funk, quando era conhecida como DJ Tertu. Depois passei a ser vocalista (minha primeira vez como cantora) à frente da banda de pagode baiano A Travestis. Desde o início sofri diversas represálias e julgamentos pelo

teor explícito das minhas músicas e, sendo uma mulher trans, a escandalização é intensificada.

> O funk para mim é um desses espaços, em que vozes diversas (homens e mulheres, cis e trans, heterossexuais e LGBTs) falam sobre pau, xereca, bunda, cu, bandido, crime, dinheiro, carro, moto… Tudo isso é falado de um jeito que incomoda a burguesia, que sempre aponta o funk como machista, esquecendo que o funk é um ritmo e seu ritmo liberta o corpo, provoca a dança, a imaginação e movimenta locais periféricos e até mesmo locais de elite que vêm adotando o estilo em boates e festas particulares. Quantas vezes tive o som cortado, tive minha playlist questionada por donos de locais onde fui contratada por quem já conhecia o meu trabalho, quantas afetos deixei de ter por ser vista como puta e vulgar…
>
> Que bom que perdi esses afetos, viu, porque sou puta e vulgar mesmo, com todo o orgulho! (...) Em janeiro de 2019, rolou a primeira parada LGBT na Gaiola, organizado pelo DJ Renan da Penha, que está hoje preso numa sociedade que o julgou não por ser DJ mas por ser DJ negro e de favela. O evento contou com presenças LGBTs como Pepita e Iasmin Turbininha. (LUSTOSA, 2019)

Estudar funk enquanto potência política me faz pensar como o termo ações estético-políticas chegou até mim, através da professora Mariana Pimentel, antes mesmo de ter publicado o ensaio "O que é uma ação estético-política?" do Coletivo 28 de Maio, propondo "uma noção-expandida de teoria da arte", enquanto prática (mais que um conceito) de uma contra-arte:

> Queremos o dissenso!!! Procuramos problematizar a partilha do sensível vigente entre nós. Talvez para tal seja preciso, antes de tudo, permitir-se tomar umas porradas (umas boas porradas da vida). (MAIO, p. 535)

Essas ações em contraponto aos circuitos e instituições das artes visuais são vistas como crime e vandalismo por boa parte da comunidade artística, assim como é feito na música com o funk. Quem trabalha com o funk se vê a todo instante bombardeado, mesmo em níveis de carreira internacional como a de Anitta, que, logo após ser criticada por um vestido com transparência na festa pós-Oscar, lança o single "Double Team", o que me soou quase como uma resposta (foda-se): "Soy bien puta y toa lo sabem" (tradução minha: "sou bem puta e todos sabem". Ser puta, funkeira, favelada é motivo de orgulho e vem carregado com as lutas, embates e enfrentamentos numa sociedade elitista e machista.

Foi o conceito de pornoterrorismo da Diana Torres que me serviu de inspiração na conceituação do traveco-terrorismo.

> "O Pornoterrorismo é algo que pulsa, que jorra, um impulso composto de desejo e de imaginação. Assim, este livro é um relato biográfico e uma profunda reflexão em relação ao sexo, às práticas sexuais, à moral e à política. É um apelo a romper os tabus ainda em vigor em nossa sociedade." (TORRES, 2011)

Além propriamente da visualidade pornográfica, a sonoridade também é um fator central da vigilância da nossa sociedade capitalista descendente de uma mentalidade cristã, que é extremamente moralista e punitivista.

2. PROTAGONISMO TRANS NOS RITMOS DE PAREDÃO

Artistas travestis como Pepita, Danny Bond, Irmãs de Pau e A Travestis acionam discursos transfeministas através de composições musicais explícitas, interseccionando suas diversas identidades no discurso. Por exemplo, na música Cagar no Pau, que abre o álbum Respeita as Travestis (2021), eu inicio a música, que soa num tom ameaçador para clientes caloteiros no contexto do trabalho sexual de pessoas transvestigeneres: "Eu vou cagar no pau/ Se tu não pagar a boneca/ Eu explano pra geral". Ao que entra Danny Bond, que canta em seus versos: "Aí Cheguei/ Tua pica melei/ Tu não paga à vista/ Volta em cheque/ É a lei/ Sai louca/ Maluca/ Que trava não é bagunça/ Te deixo esse presente/ que sai da minha bunda/ Pego minha navalha/ Vou rasgando tua cara/ Pra tu ver que não sou fraca/ Sou eu que mando na parada/ O momento/ A ascensão/ Eu sou a revolução/ Sigo fazendo história/ Tenho o mundo na minha mãO/ (Sai louca)". A música migra entre os ritmos do pagofunk (ou pagode baiano, ou simplesmente pagodão) e da rave-funk, produzidos pelos produtores musicais baianos Apache Bass e Weber, foi produzida remotamente e só cantamos pela primeira vez ao vivo juntas em 2023, em Salvador. Danny comentou que não retira a música do seu repertório, pois é um momento icônico do seu show em que as pessoas ficam bastante impactadas.

A putaria tem sido um espaço dominado pela cisgeneridade, sobretudo por homens cisgêneros e quando uma pessoa trans fala sobre sexualidade, podemos identificar a abertura de um novo espaço de produção de subjetividade, que traduz vivências e discursos políticos em sonoridade nessa disputa de narrativa que são os espaços dos paredões. A explanação dos machos sigilosos também é tema das Irmãs de Pau, mais especificamente no Medley do Submundo (2023):

"Comeu a travesti porque gostou!/ Chorou na TV porque fudeu!/ Agora todos sabem que a trava que te comeu/ Como uma boa maria chuteira/ Todo mundo já sabe essa história/ Da maricona desgraçada fenomenal, né?/ É o que dizem por aí/ É facção criminosa e todo mundo viu/ Dá o cu pra elas e senta no meu fuzil/ As travestis de quebrada tão portando a glock/ Come a Seleção e ainda rouba seus malote/ Come a Seleção e ainda rouba/ E ainda rouba seus malote"

A música surge também como uma resposta a diversos episódios televisionados, como o caso do jogador de futebol como Ronaldo Nazário, popularmente conhecido como Ronaldo Fenômeno, que durante entrevista nega o envolvimento com travestis - além de tratá-las no masculino e sem reconhecer sua identidade feminina. O mesmo homem que sai às ruas atrás de uma travesti é o que quer negar o seu ato até o fim, muitas vezes tendo que matar essas travestis para isso. Estamos legadas então à alta mortalidade, à falta de oportunidades de trabalho e de afeto. Por isso, quando uma travesti canta e compõe, ela também quebra o estigma social e dá voz a subejtividades que ficaram historicamente apagadas da música brasileira. O Medley do Submundo também usa da linguagem da putaria para falar de afeto: "Cansei de sigilo, cansei de putaria/ E pra comer meu cu vai ter que mostrar pra família/ Tô procurando um macho que assume travesti". Na música "Tô a procura de um homem" (2015) da Pepita também versa sobre essa busca pelo afeto. A solidão afetiva de mulheres negras é um tema bastante abordado feminismo negro, mas também pelas transfeminismos. Como a Letícia Nascimento aponta, misturar transgeneridades e negritudes em uma só corporalidade torna essas corpas alvos necropolíticos e, portanto "a luta contra a transfobia também é uma luta antirracista"(NASCIMENTO, 2021, p.177).

Além das artistas trans, observamos como diversas drag queens também têm se expressado através de ritmos de paredão, inclusive em álbuns visuais[2], como são os casos dos álbuns "Batidão Tropical vol. 2" (2024), da Pabllo Vittar[3] e "Lady Leste" (2022) da Gloria

[2] Segunda Cara Harisson, "the visual album is a hybrid medium between music video and film", em tradução minha: "o álbum visual é um híbrido entre videoclipe e filme". "Like music video it promotes an audio album, and like film it is conceived as a whole work of art", em tradução minha: "como nos clipes ele lança um álbum musical, junto a um filme concebido como uma obra de arte". A autora observa nos álbuns visuais de Beyonce a presença de narrativas autobiográficas e que rebatem também em temas fundamentais para o movimento negro e do feminismo negro, como o "Beyonce" (2014) e o "Lemonade" (2016). Eu diria que nos últimos álbuns (não visuais), "Renaissance" (2022) e "Cowboy Carter" (2022), Beyonce manteve as características estético-políticas do seu álbum visual, retomando agora outros ritmos negros embranquecidos na indústria musical: o house e o country.

[3] Pabllo Vittar traduz no seu álbum uma tradição das bandas de forró, tecnobrega e ritmos para aparelhagens de som, que é a utilização de diversos volumes para um mesmo título de álbum, criando uma sequência

Groove[4]. Pabllo e Gloria levam referências do funk e do brega de suas origens territoriais para a indústria pop nacional e trazem também referenciais de sonoridades de fora para as músicas desses dois álbuns.

3. 100 REAIS ATIVA E PASSIVA, O EP QUE BATEU NO PAREDÃO

O sucesso do EP "100 Reais Ativa e Passiva"[5] (2019) pode ser também explicado pelo seu lançamento na plataforma SuaMúsica.com, fator que foi decisivo para a sua viralização no ramo do pagodão - na expressão regional, o EP "bateu no paredão".

A distribuição de músicas no pagode baiano através das aparelhagens de som, seja em paredões, malas de som até os palcos e eventos, está intrinsecamente ligada aos atualizadores de pendrive e é executada pelos donos/operadores de paredões. Essas duas figuras recebem a demanda do público que, através das redes sociais, impulsiona e reproduz determinadas músicas, levando-as a bater no paredão, o que, mais recentemente, recebeu grande influência no Tiktok e no Instagram, com os áudios que ficam em alta na plataforma, e distribuindo para todo o território nacional o ritmo que antes encontrava bem mais dificuldade de dispersão fora do eixo Salvador-Bahia-Nordeste.

"Bater no paredão" é uma expressão linguística da periferia baiana, que como Carla Akotirene aponta, revela o pretuguês que carrega em si a ancestralidade e presença linguística kimbundo. Dotado de um sistema tecnológico contemporâneo e mantendo a complexidade afrodiaspórica da banda percussiva e harmônica, o pagode baiano cria uma teia complexa de

---

audiovisual, muito presente por exemplo na banda Calcinha Preta, que chegou ao volume 30 em 2023, com diversos visuais de shows - esses volumes tornam-se vinhetas que são disparadas no decorrer das músicas. Pabllo expressa sua identidade da região do Maranhão que é o meio-norte, híbrido entre a cultura e a vegetação nordestina e a nortista brasileira. Esse híbrido é revelado nas escolhas dos beats e do repertório, tanto de forró e arrocha quanto de brega e tecnobrega, todos ritmos presentes nesse contexto meio-nortista brasileiro. Também a escolha dos feats com a cearense Taty Girl em "Falta Coragem" (2024) e da paraense Gaby Amarantos em "Não Vou Te Deixar (I Don´t Want to Get Hurt)" (2024), esta última traz a paródias de música da dupla sueca Roxette. Paródias como essa são muito presentes nos repertórios de tecnobrega, forró, reggae-funk e arrocha, que sampleiam e traduzem essas músicas para a regionalidade, o que é feito pela Pabllo desde suas primeiras músicas, como "Open Bar" (2017).

[4] Gloria Groove cria a persona Lady Leste, que traz no álbum toda a estética do rap e do funk através de uma narrativa estética ligada à territorialidade da zona leste paulista. Na faixa "VERMELHO", inclusive, Gloria homenageia o MC Daleste sampleando "Quem É" e também participa como entrevistada do seu documentário-denúncia intitulado "MC Daleste - Mataram o Pobre Loco" (2024).

[5] Icônico desde o título, o álbum traz produção musical de Apache Bass, Tertuliana Lustosa na voz e Murilo Xavier e Jéssica Lopes nos backing vocals. O nome do EP vem de um poema de Biancka Fernandes, uma homenagem que eu fiz a nossa vivência enquanto travestis nordestinas organizadas e atuantes na cidade do Rio de Janeiro no coletivo Xica Manicongo.

produção e distribuição musical, que é diferente, por exemplo, dos DJs dos bailes funks cariocas, que realizam diretamente a reprodução das músicas nos paredões, de produção musical eletrônica, assim como o reggae-funk piauiense e maranhense, o bregafunk pernambucano e o tecnobrega paraense.

A sonoridade polifônica e complexa do pagode baiano vem sofrendo atualizações desde o contexto do samba de roda até a sua mais recente distribuição musical em plataformas de streaming. O fenômeno popularmente conhecido como "bater no paredão" acontece quando um álbum, EP, ou single de pagode baiano é amplamente baixado na plataforma SuaMusica.com começa a ser reproduzido pelos diversos atualizadores de pendrive, que vão colocar sobrepostas a essas músicas os seus carimbos e logomarcas, suas marcas registradas. Posteriormente os áudios de músicas desses cds ou mesmo os cds por completo são replicados em diversos canais do youtube. E quem são esses atualizadores de pendrive? Adelson Pagodão, Jefinho CDS, YB Divulgações, Grave ZZ, Italo CDS, Gusta Serroty, Boeri CDS, Jaquinho CDS, Luis Pagodão, Tudo da Música no Sua Música. Matheus Filmes, Galera do Guetto, Luis Pagodão, Grave ZZ, JV Grave, L.M Do Grave no Youtube.

A emergência de gêneros musicais como Tecnobrega e o Pagode Baiano estão conectadas à popularização do acesso ao YouTube e à disseminação da produção de audiovisuais de baixo custo. Como é possível notar nesse punhado de exemplos, as categorizações dos gêneros musicais estão ligadas às transformações tecnológicas e às ambientações comunicacionais dos dispositivos de escuta. (JANOTTI, p. 26)

Sendo assim, o EP "100 Reais Ativa e Passiva" (2019) faz parte desse contexto de paredões, trazendo o maior sucesso "Murro na Costela do Viado"[6], entre outras faixas que escancararam nos paredões as putarias transvestigeneres, trazendo novas narrativas para o universo do pagode. Um exemplo curioso é a faixa "Ele Sente em Cima da Prostituta", que traz o homem numa posição sexual passiva, realidade que acompanha a rotina de travestis e transexuais no ramo da prostituição. O EP foi replicado por diversos atualizadores de pendrive e teve milhares de downloads, levando uma música LGBT para um espaço majoritariamente cisheterosexual. Depois desse EP, veio o carnaval de 2020 com diversas aparições nos trios elétricos soteropolitanos, incluindo um trio puxado no Bloco da Fall Produções no Nordeste de Amaralina, além de participações com La Furia e Pabllo Vittar.

[6] A faixa funde o sampler do beat de "Just Dance" "(2008) de Lady Gaga com a percussão do pagode, e gerou diversas polêmicas, incluindo a acusação de violência homofóbica na composição.

Com a pandemia e a redução dos eventos presenciais de paredão, eis que surge o Tiktok, e reconfigura o processo de viralização das músicas, permitindo inclusive um fluxo nacional de visualizações para ritmos que eram mais nichados no contexto regional, como é o caso do pagode baiano. Nadja Vladi aponta para um: "novo contexto cultural cuja tendência é a interferência direta dos fãs e dos artistas na distribuição e circulação da música e na possibilidade de popularidade que a internet oferece a partir do compartilhamento de arquivos em MP3." (GUMES, 2010).

O processo de viralização no Tiktok está diretamente ligado aos influenciadores, à medida em que eles reproduzem o challenge, a música vai ganhando mais visibilidade, no entanto pessoas sem muitos seguidores são as autoras de diversas dancinhas que se tornam virais organicamente. O Tiktok brinca com a noção de influenciador, democratizando esse status para diversos novos criadores de conteúdo. O Tiktok também quebra com a linearidade do tempo e espaço da música, na medida em que torna virais músicas de diferentes temporalidades (músicas novas e antigas) e estilos regionais são distribuídos de forma nacional e internacional, como o pagode baiano que passou a ser executado em todo o país e fora também em músicas como "Mete Seu Cachorro", "Pittybull Enraivado", "Soca Fofo".

Um caso interessante de ser analisado é o da banda O Masoquista, que obteve grandes números apenas através de challenges do tiktok, com as músicas "120 bpm" em 2021 e "toma de 4" de 2023 que veio a viralizar apenas em 2024. O pagode baiano utiliza-se recorrentemente de estratégias para baratear os custos da produção. Como a sonoridade é bastante ligada a uma banda (até quando feita em sampler, são tocados instrumento por instrumento), são muitas vezes aproveitadas as estruturas de shows ao vivo para a distribuição de músicas, ressaltando o momento da pandemia em que as lives também eram espalhadas nas redes sociais.

Na época, os conteúdos das lives foram utilizados por diversos canais de pagode e atualizadores de pendrive para lançar músicas, que, muitas vezes, só depois eram distribuídas nas plataformas digitais. Um exemplo disso foi a música Vai Carimbando, da banda O Maggo, que foi gravada numa live da banda O Maestro e em que eu fiz os backings. A música foi parar em diversos canais de pagode sem a solicitação do artista e com a viralização, sua produtora A Fábrica de Assunto Produções, fez a distribuição. Existe, portanto, toda uma teia complexa de agentes nos paredões, que vai do cantor, músicos,

backing vocals até o público, envolvendo os atualizadores de pendrive, gravadores, divulgadores, donos de paredão, influenciadores digitais e produtoras.

Uma das figuras centrais do pagode baiano, Adelson Pagodão, cedeu uma pequena entrevista sobre sua carreira e mudanças no mundo da música. TERTULIANA – Enquanto atualizador de pendrive, o que você observa de diferente antes e depois da pandemia, com o advento do Tiktok, no processo de viralização das músicas nos paredões. ADELSON – Eu como atualizador, divulgador e gravador, observo que quando a pandemia estava ainda aparente foi um pouco complicado. Depois da pandemia deu uma melhorada, porque ela que estava impedindo a gente de trabalhar. E o lance do Tiktok é que ele vaio pra poder inovar e hoje em dia ficou bem mais fácil das coisas viralizarem. TERTULIANA – Fale um pouco da sua história no pagode e o que te levou a se tornar agente da cena. ADELSON – Minha história no pagode vai fazer de 11 pra 10 anos, sempre gostei da música aí naquela época de Orkut, sempre gostei de baixar música, sempre gostei do groove do pagodão, e sempre me interessei. Aí com o tempo, sempre curioso para saber como era gravado, foi que eu comecei a colar com alguns colegas indo pra shows, aí foi que Igor Gravações, um dos caras que foi um patamar maior pra me alavancar, que me ensinou o processo de gravação, ele já trabalhava nesse ramo então já fazia basicamente tudo, aí foi o cara que me instruiu, que passou como era que gravava, me explicou o lance da divulgação e foi um cara que foi o pivô de tudo também, fez parte bastante da minha história, foi ele que basicamente me ensinou tudo que hoje eu sei em termos de gravação, de divulgação.

A criminalização do pagode baiano repete o ciclo de violência contra a epistemologia e produção intelectual periférica e afrodiaspórica. O sistema artístico-filosófico contido nas criações musicais provenientes de matrizes africanas foram categorizadas como baixaria. “Antes da invasão colonialista, havia jurisconsulto das cosmogonias africanas abarcadas pelo oceano Atlântico afora. Contudo, a escravização regimentada puniu africanas e africanos em virtude do “crime” de pertencerem espiritualmente a um sistema filosófico não europeu, violência que se desenvolveu através da racialização fundamentada pela ciência moderna. O regime biológico consegue, portanto, justificar as prisões físicas, psíquicas, espirituais e geográficas dos povos melanodérmicos.” (AKOTIRENE., 2024) Essa cosmogonia africana revela o transe, a alegria e a festividade do sujeito e isso é visto como pecado para o moralismo herdado do cristianismo colonialista. Na festa de paredão, a complexidade e celebração ao estilo da periferia incomodam a sociedade de controle higienista e racista.

Referências bibliográficas

AKOTIRENE, CARLA. É fragrante fojado doutor vossa excelência. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 20

FERREIRA, Glória. Apresentação. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro, Zahar, 2006.

GUMES, Nadja Vladi. O Admirável mundo da tecnologia musical: Do fonógrafo ao MP3, a funcionalidade do gênero para a comunicação da música. Salvador: Ciberlegenda, 2010.

JANOTTI., JADER. Gêneros musicais em ambientações digitais. Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG, 2020.

LUSTOSA, Tertuliana. #14 Confrontos | Traveco-terrorismo. Disponível em: https://4parede.com/14-confrontos-traveco-terrorismo/ Editora Quarta Parede, 2019.

LUSTOSA, Tertuliana. Manifesto traveco-terrorista. Rio de Janeiro: CONCINNITAS, 2016.

NASCIMENTO, Letícia. Transfeminismo. São Paulo: Jandaíra, 2021.

TORRES, Diana. *Pornoterrorismo.* Barcelona: Txalaparta, 2011.