



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

RAFAEL PINTO FERREIRA DE QUEIROZ

**FOGO NOS RACISTAS!: Epistemologias negras para ler, ver e ouvir a
música afrodiaspórica**

Recife
2020

RAFAEL PINTO FERREIRA DE QUEIROZ

**FOGO NOS RACISTAS!: Epistemologias negras para ler, ver e ouvir a
música afrodiaspórica**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Thiago Soares

Coorientador: Prof. Dr. Stephen
Bocskay

Recife

2020

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

Q3f Queiroz, Rafael Pinto Ferreira de
Fogo nos racistas!: epistemologias negras para ler, ver e ouvir a música afrodiáspórica / Rafael Pinto Ferreira de Queiroz. – Recife, 2020. 275p.: il.

Orientador: Thiago Soares.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2020.

Inclui referências.

1. Epistemologias Negras. 2. Música do Atlântico Negro. 3. Afrodiáspora. 4. Mídia. 5. Racismo. I. Soares, Thiago (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2021-107)

RAFAEL PINTO FERREIRA DE QUEIROZ

**FOGO NOS RACISTAS!: Epistemologias negras para ler, ver e ouvir a música
afrodiaspórica**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Aprovada em: 31/07/2020

BANCA EXAMINADORA

Profº. Dr. Thiago Soares (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Profº. Dr. Jeder Silveira Janotti Junior (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Profº. Dr. Tobias Arruda Queiroz (Examinador Externo)
Universidade Estadual do Rio Grande do Norte

Profª. Drª. Luciana Xavier de Oliveira (Examinadora Externa)
Universidade Federal do ABC

Profº. Dr. Deivison Moacir Cezar de Campos (Examinador Externo)
Universidade Luterana do Brasil

Isto é um ebó epistemológico.

Isto é uma arma antirracista.

Ofereço este ebó epistemológico a Èşú: que ele abra todos os caminhos do conhecimento para o povo negro. Aos nossos ancestrais, que com a sua luta possibilitaram que eu estivesse aqui hoje. Às crianças negras, em especial, a meu filho Martin. Que tenhamos neles modelos de esperança e futuros possíveis.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha companheira, Mariana, por todo apoio emocional e que segurou a onda tomando conta do nosso filho, Martin, enquanto eu estava trancado escrevendo essas páginas. Agradeço a meus pais, Lucia e Gileno, que de uma forma ou de outra, sempre se fazem esteios. Sou grato aos Movimentos Negros pela luta e ensinamentos. Agradeço a meu orientador Thiago Soares, por acreditar no meu potencial e pela liberdade que me deu para fazer a tese da maneira que quis. Agradeço ao meu coorientador Stephen Bosckay, pelas conversas e bibliografias e toda ajuda nessa caminhada. Agradeço ao babá, mestre, poeta, educador, compositor, ativista, comunicólogo, psicólogo e pesquisador Lepê Correia: ele que é isso tudo, me ajudou a lecionar a disciplina do meu estágio de docência, chamada Epistemologias Negras, em 2019, além de sempre me ensinar sobre tudo. Agradeço a Sarah Catão que revisou essa tese com carinho, presteza e paciência. Agradeço a Zé, Claudinha e Roberta, funcionários do PPGCOM que sempre resolviam todas as broncas. Agradeço a Deivison Campos pelas contribuições além de valiosas que me permitiram enxergar além. Agradeço ao povo pernambucano que permitiu meu sustento e da minha família, durante esse período, com a bolsa provinda de seus impostos, paga através da Facepe. Agradeço a contatos, trocas e amizades que fiz pela academia e/ou fora dela que tanto me influenciaram e assim se fizeram importantes na constituição dessa tese: Tobias Queiroz, Gilson Baepard, Jeder Janotti Júnior, Cecília Godói, Jacqueline Alves, Kywza Fideles, Lassana Danfa, Alexandro de Jesus, Dara Almeida, Lilian Aldina, Vagner Bigajó, Osmundo Pinho, Alyne Nunes, Anita Pequeno, Emmerson Raimundo, Cledson Fugão, Nathalia Diorgenes, Carol Falcão, João Marcelo Ferraz, Julia Porto e Zé Guilherme, entre tantos outros.

“Eu sou dádiva, mas me recomendam a humildade dos enfermos...” (FANON, 2008)

“A nossa escrevivência não é para adormecer os da Casa Grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos.” (EVARISTO, 2007)

“Fogo nos racistas!” (DJONGA, 2017)

RESUMO

O epistemicídio foi uma das maneiras aplicadas pela colonialidade para promover o genocídio do povo negro, assim como para inferiorizar e subalternizar outros saberes que foram deslegitimados no âmbito acadêmico. Dessa forma, estudar epistemologias negras mostra-se necessário para o combate ao racismo e para a descolonização dos currículos universitários. Não se diferenciando dessa situação, o campo da Comunicação no país está muito aquém na discussão de racialidades e racismos, não refletindo assim a necessidade e a urgência do enfrentamento dessas questões. Para atingir esses objetivos há de se reconhecer a importância de se pesquisar a música negra como vetor de processos identitários e como é usada para a comunicação, política e sociabilidades dentro de um contexto afrodiaspórico, assim como suas potências e limitações. Essa música também enseja afiliações transnacionais entre populações negras no mundo e abre possibilidades de diálogos político-estéticos entre estas, numa movimentação, por vezes, anti-hegemônica. Este lugar central da música, em alguns momentos, cede espaço para outras representações, como corpo, performance e imagem. Estes são apreendidos e lidos a partir de um estopim musical, sendo assim sempre atravessados pelo som. Dessa forma, autores e autoras negras, comprometidos com a criação de um pensamento enegrecido e insurgente (WEST, 1985), foram utilizados para a construção argumentativa, dentre eles, Paul Gilroy, Tsitsi Ella Jaji, Bell Hooks, Frantz Fanon, Abdias do Nascimento, Achille Mbembe, Patricia Hill Collins, entre outros. Epistemologias negras foram aplicadas em análises culturológicas de materiais heterogêneos de artistas negros da música. Discos, videoclipes, filmes, imagens e letras foram acionados para interpretar o conteúdo, enquanto produto de subjetividades negras politizadas, do ganês Blitz the Ambassador, do afro-americano Childish Gambino em conjunto com os brasileiros Emicida, Rincon Sapiência, Xênia França e Marku Ribas. Assim, trabalhar com objetos da cultura pop, que são colocados em posição marginal dentro do campo da Comunicação, como música, videoclipes e cinema hollywoodiano, dentro do contexto de uma cultura midiática com o viés afirmativo e racializado, constitui o conteúdo desta tese. O processo de tornar-se negro (SOUZA, 1983), assim como o combate ao racismo, enseja um estímulo para que se contem experiências negras não somente no âmbito da política e da arte, mas também na academia. Isso estimularia o desenvolvimento de um olhar opositor (HOOKS, 2019) que poderia desconstruir

criticamente o uso de imagens de controle (COLLINS, 2019) que a mídia utiliza para perpetuar e expandir o devir negro no mundo (MBEMBE, 2014). Tomando o controle, mesmo que parcial, de suas narrativas, vozes negras ajudam a desestabilizar o discurso hegemônico e sonhar futuros possíveis.

Palavras-chave: Epistemologias negras. Música do Atlântico negro. Afrodiáspora. Mídia. Racismo.

ABSTRACT

Epistemicide was one of the ways applied by coloniality to promote the genocide of the black people, as well as to lower and subordinate other knowledge that was delegitimized in the academic sphere. Thus, studying black epistemologies is necessary to combat racism and to decolonize university curricula. Not differing from this situation, the field of Communication in the country falls far short in the discussion of racialities and racisms, thus not reflecting the need and urgency to face these issues. In order to achieve these objectives, it is necessary to recognize the importance of researching black music as a vector for identity processes and how it is used for communication, politics and sociability within an African diaspora context, as well as its strengths and limitations. This music also gives rise to transnational affiliations among black populations in the world and opens up possibilities for political-aesthetic dialogues between them, in a movement, at times, anti-hegemonic. This central place of music, at times, gives way to other representations, such as body, performance and image. These are apprehended and read from a musical fuse, thus being always crossed by the sound. In this way, black authors, committed to the creation of a blackened and insurgent thought (WEST, 1985), were used for the argumentative construction, among them, Paul Gilroy, Tsitsi Ella Jaji, Bell Hooks, Frantz Fanon, Abdias do Nascimento, Achille Mbembe, Patricia Hill Collins, among others. Black epistemologies were applied in cultural analysis of heterogeneous materials by black music artists. Records, videoclips, films, images and lyrics were used to interpret the content, as a product of politicized black subjectivities, by the Ghanaian Blitz the Ambassador, by the African-American Childish Gambino together with Brazilian artists Emicida, Rincon Sapiência, Xênia França and Marku Ribas. Thus, working with objects of pop culture, which are placed in a marginal position within the field of Communication, such as music, videoclips and Hollywood cinema, within the context of a media culture with an affirmative and racialized bias, constitutes the content of this thesis. The process of becoming black (SOUZA, 1983), as well as the fight against racism, provides a stimulus to contain black experiences not only in the realm of politics and art, but also in academia. This would stimulate the development of an oppositional gaze (HOOKS, 2019) that could critically deconstruct the use of controlling images (COLLINS, 2019) that the media uses to perpetuate and expand of the world's

becoming-black (MBEMBE, 2014). Taking control, even if partial, of their narratives, black voices help to destabilize the hegemonic discourse and dream possible futures.

Keywords: Black Epistemologies. Black Atlantic Music. African Diaspora. Media. Racism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Marku Ribas chegando à França.....	96
Figura 2 - Capa do disco Marku (1973).....	117
Figura 3 - Contracapa do disco Marku (1973).....	118
Figura 4 - Diasporadical Trilogia (2016).....	144
Figura 5 - Diasporadical Trilogia (2016).....	145
Figura 6 - Diasporadical Trilogia (2016).....	146
Figura 7 - Diasporadical Trilogia (2016).....	147
Figura 8 - Diasporadical Trilogia (2016).....	148
Figura 9 - Diasporadical Trilogia (2016).....	149
Figura 10 - Diasporadical Trilogia (2016).....	150
Figura 11 - Diasporadical Trilogia (2016).....	151
Figura 12 - Corra! (2017).....	156
Figura 13 - Eminência Parda (2019).....	164
Figura 14 - Eminência Parda (2019).....	165
Figura 15 - Eminência Parda (2019).....	166
Figura 16 - Eminência Parda (2019).....	167
Figura 17 - Eminência Parda (2019).....	167
Figura 18 - Eminência Parda (2019).....	168
Figura 19 - Childish Gambino e Uncle Ruckus.....	180
Figura 20 - Jim Crow e Childish Gambino.....	181
Figura 21 - Capitão do mato. Ilustração de Johann Moritz Rugendas (1823).....	182
Figura 22 - This is America.....	185
Figura 23 - This is America.....	187
Figura 24 - Crime Bárbaro.....	189
Figura 25 - Crime Bárbaro (2018).....	193
Figura 26 - Crime Bárbaro (2018).....	194
Figura 27 - Pra que me chamas? (2018).....	203
Figura 28 - Pra que me chamas? (2018).....	203
Figura 29 - Pra que me chamas? (2018).....	203
Figura 30 - Pra que me chamas? (2018).....	204
Figura 31 - Pra que me chamas? (2018).....	204
Figura 32 - Pra que me chamas? (2018).....	204

Figura 33 - Pra que me chamas? (2018).....	206
Figura 34 - Pra que me chamas? (2018).....	213
Figura 35 - Pra que me chamas? (2018).....	214
Figura 36 - Pra que me chamas? (2018).....	214
Figura 37 - Pra que me chamas? (2018).....	214
Figura 38 - Pra que me chamas? (2018).....	215
Figura 39 - Pra que me chamas? (2018).....	215
Figura 40 - Pra que me chamas? (2018).....	215
Figura 41 - Pra que me chamas? (2018).....	219
Figura 42 - Castigo de Escravos - Jacques Etienne Arago - Século XIX	219
Figura 43 - Nave (2019)	226
Figura 44 - Nave (2019)	226
Figura 45 - Nave (2019)	226
Figura 46 - Nave (2019)	227
Figura 47 - Nave (2019)	227
Figura 48 - Capas dos discos Gilberto Gil (1969) e Gilberto Gil e Jorge Bem - Ogum Xangô (1975).....	229
Figura 49 - Capas dos discos de 1974: Jorge Bem, A tábua de esmeralda; e Tim Maia, Racional.....	230
Figura 50 - Nave (2019)	232
Figura 51 - Nave (2019)	232
Figura 52 - Nave (2019)	232
Figura 53 - Nave (2019)	233
Figura 54 - Nave (2019)	233
Figura 55 - Nave (2019)	234
Figura 56 - Nave (2019)	234
Figura 57 - Cartaz do filme Space is the Place (1974).....	236
Figura 58 - Capa do disco Mothership Connection (1975) do Parliament	237
Figura 59 - Still do Filme The Last Angel of History (1995).....	239
Figura 60 - Pássaro Sankofa.....	240
Figura 61 - Adinkra - Sankofa.....	244
Figura 62 - Gradil de ferro - Exemplo de Sankofa.....	246

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO OU POR QUE EU ESCREVO (O QUE EU QUERO)	15
2	EPISTEMOLOGIAS NEGRAS	43
2.1	POR QUE UMA EPISTEMOLOGIA NEGRA?	45
2.2	DIÁSPORA	66
2.3	ENCRUZILHADAS DA AFRODIÁSPORA INTERLIGADAS PELA MÚSICA, MÍDIAS E POLÍTICAS DE IDENTIDADE: O ATLÂNTICO NEGRO E O ESTEREOMODERNISMO.....	71
2.3.1	Que Música Negra é essa na Cultura Negra? O Atlântico Negro e suas contradições	71
2.3.2	Stereomodernism	81
2.4	MAIS DOIS CONCEITOS IMPORTANTES PARA UMA TESE NEGRA EM COMUNICAÇÃO: OLHAR OPOSITOR DE BELL HOOKS (2019) E IMAGENS DE CONTROLE DE PATRICIA HILL COLLINS (2019)	87
3	EXÍLIO, VIAGENS E CONTATOS: O ENEGRECER MUSICAL DE MARKU RIBAS PELAS ENCRUZILHADAS AFROSSÔNICAS DA DIÁSPORA	94
3.1	BATUKI, FRANÇA (1968-70).....	104
3.2	CARIBE (1971-1975) E OS DOIS PRIMEIROS ÁLBUNS (1973 E 1976).....	114
3.3	O CANTO ONOMATOPAICO	121
4	MO PÈÈ ÌBA MÉTA LÀÁ B' OKÁN: “EU INVOCO VEZES TRÊS SÃO COMO UMA” – O SISTEMA EXU-ESTÉREO PARA OUVIR E VER A DIASPORADICAL TRILOGIA	127
4.1	UMA FITA CASSETE EM GANA.....	127
4.2	STEREOMODERNISM: QUANDO A MÚSICA NEGRA ORQUESTRA MÍDIA, MODERNIDADE E SOLIDARIEDADE	130
4.3	LAROYÉ, ÈSÙ!	139
4.4	DIASPORADICAL TRILOGIA	144
5	HORROR BRANCO, MEDO NEGRO	156
5.1	CORPO NEGRO, IMINÊNCIA DO FETICHE BRANCO	160
5.2	GENOCÍDIO NEGRO PELA IRRACIONALIDADE OU RACIONALIDADE BRANCA?	179

6	AFROFUTURO DO PRETÉRITO E DO PRESENTE: CONJUGANDO ANCESTRALIDADES E FUTURISMOS SOB A ÉGIDE DO SANKOFA.....	201
6.1	MULHERES NEGRAS: ANCESTRALIDADE E ESPIRITUALIDADE.	201
6.2	UMA NAVE PARA SAIR DESSE LUGAR.....	221
6.3	SANKOFA.....	240
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	250
	REFERÊNCIAS.....	259

1 INTRODUÇÃO OU POR QUE EU ESCREVO (O QUE EU QUERO)¹

Nesta trajetória da pós-graduação muita coisa tem mudado, misturando vida acadêmica com vida pessoal, e, afirmo, não haveria outra maneira de acontecer. Digo isso porque nesta tese me coloco. Minha subjetividade negra e meu olhar opositor são parte da teoria, além da aurora de tornar-me negro e da angústia que isso representou. Ainda, de forma rudimentar, estamos diante de uma afronta às regras e bases, eurocêntricas, do fazer ciência, quando optamos pela escrita em primeira pessoa. Apesar de alguns autores já terem desafiado a norma, circunscritos a pequenas áreas que permitem essa possibilidade de se colocar, e talvez por isso consideradas menores ou militância-e-não-ciência, ainda podemos concordar que o relato em primeira pessoa permanece um tabu na academia.

Esse impedimento, ao se colocar a partir de um ponto de vista pessoal, ao subjetivo, às experiências pessoais, não é por acaso. Ele está vinculado a um longo processo de violência dentro do projeto de mundo inaugurado a partir da modernidade/colonialidade² ocidental e se caracteriza, dentre outras coisas, por um controle das vozes subalternas, produzindo silêncios para que nós não tenhamos o poder de afrontar a estrutura imposta. Ao mesmo tempo, ao requerer para si categorias de defesa criadas pela própria ciência ocidental, como o “universal”, a “objetividade”, o “imparcial”, o “neutro”, essa ideia de ciência constrói uma falácia de ser supostamente isenta e se desloca para esses lugares inexistentes, ganhando o status de superioridade e de normatividade. É como se o “conhecimento”, ali legitimado e embasado, estivesse destituído de classe, gênero, orientação sexual, geografia e raça, enfim, de posições de poder.

A discussão em torno do conhecimento branco como poder e como saber legítimo, permeará todo o texto que aqui me proponho a escrever por tocar diretamente no cerne de todo o processo de transformação e autodescoberta que

¹ Apesar de soar um tanto quanto arrogante, a expressão é apenas uma homenagem ao livro *Escrevo o que Eu Quero* (1990) de Steven Biko.

² Esse termo é usado por Maldonado-Torres (2018, p. 36), que o classifica como o mais completo para descrever esse processo da Colonialidade, diferenciando o termo de Colonialismo e Colonialismo Ocidental, que é compreendido “como uma lógica global de desumanização que é capaz de existir até mesmo na ausência de colônias formais”. O autor acrescenta ainda a “descoberta” das Américas e a escravidão de indígenas e africanos como eventos-chave para sua fundação.

foram vivenciados durante esse percurso do doutorado/vida pessoal. Na verdade, como já mencionei acima, não existe separação de uma coisa e outra, como me foi ensinado durante toda a vida, já que encarando a alcunha de *ser um negro que escreve*³, em todos os processos que acompanham o ser negro num mundo racista e ser alguém que escreve, não poderia, ou não deveria, haver uma cisão desse estado, simplesmente porque essa junção importa. Além do relato pessoal, que achava não ser possível ou aceitável numa escrita de tese, me assumir um negro que escreve tem sido um processo árduo e difícil, por insegurança, por solidão, por encarar o combate intenso e interminável da luta antirracista; porém gratificante e revelador num outro peso da balança, isso tudo comparável e compatível com minha recente autodeclaração como negro.

O combate antirracista termina virando uma coisa inseparável da sua vida, da sua persona, porque você assume uma identidade política enquanto pessoa negra num mundo racista. “Ah, agora tudo é racismo”. Sim, é. Por isso se torna cansativo, por isso é interminável, obrigando você/o sujeito/as pessoas a agir em todas as frentes, em todos os âmbitos de relações sociais. Você terá que corrigir aquela mesa toda de amigos brancos e usar bons argumentos para convencê-los de que estão sendo racistas; isso também vai acontecer no âmbito mais íntimo da vida familiar, em especial com seus próprios pais e também com o resto da família; os argumentos também devem ser desenvolvidos ainda com maior riqueza de detalhes e fontes quando estamos nas redes sociais. Os embates que nunca cessam no Facebook, ou a Odiolândia, como vem sendo chamado, também nos deixam frente a frente com a imbecilidade humana: você gasta paciência e energia por horas com bons argumentos com aqueles que nunca vão mudar de opinião, porque no fundo é isso: opiniões pessoais, e não posições políticas claramente equivocadas porque racistas. Para Borges (2020) o Facebook se tornou “um território em que podemos sentir o império do EU, o excesso de ego”:

Opinião em excesso, em vez de reflexão, é um bom termômetro para se pensar nesse *Eu consciente* (tão discutido pela psicanálise) que se considera senhor absoluto do que diz, emitindo, de maneira vertiginosa, certezas graníticas. Geralmente, na terra do FB, falta mediação pela reflexão, pela informação abalizada pela dúvida. (pos. 494)

³ Tomo emprestado o termo “negra que escreve” de Gabi Monteiro, ativista e escritora negra.

Ainda temos os protestos, as reuniões, as chamadas dos movimentos negros porque o racismo nunca cansa e como tecnologia avançada sempre encontra novas maneiras de se expandir. Sempre teremos corpos pretos ensanguentados no chão, pessoas que quase sempre foram mortas injustamente e sem direito de defesa; sempre teremos nossos ilês queimados ou ameaçados de terem que parar suas atividades — seja por fundamentalismo religioso, seja pelo poder público —, sempre teremos que protestar quando algum dos nossos é preso ou impedido de entrar em algum lugar. E isso acontece a toda hora. Segundo dados do relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito do Assassinato de Jovens (CPIADJ), do Senado Federal, de 2016,⁴ a cada vinte e três minutos um jovem negro é assassinado neste país, ou seja, enquanto estou escrevendo este texto, inúmeros irmãos não voltarão mais para casa. Esses eternos estados de alerta e militância nos levam, muitas vezes, à exaustão.

Até o começo de 2016, ano em que adentrei o doutorado, eu não me descrevia como negro por vários motivos, sendo o principal, sem dúvidas, a avançada tecnologia do racismo brasileiro. Esta consegue escamotear-se e se infiltrar em todas as nossas relações sociais, políticas, culturais e econômicas, sem que possa ser nomeada, apenas sentida por alguns. Mesmo assim, trazê-la aos olhos é algo ofensivo ou interpretada como uma possível loucura de quem a está enxergando: “Foi só impressão”/ “Apenas um mal-entendido”, e assim esta ação logo é desencorajada. O racismo é estruturado por vários fatores, mas importantes pontos de partida são a própria colonialidade/modernidade, seu filho direto, bem como o racismo científico e seu filho bastardo, o lusotropicalismo freyreano.

Bastardo porque, visando responder às teorias eugenistas que colocavam todo povo mestiço como degenerado, Gilberto Freyre acabou criando uma narrativa fantasiosa e mantenedora do *status quo* das classes dominantes brancas. Sendo um braço do colonialismo/colonialidade, a teoria freyreana deu as bases para a criação da conhecida ideia de “democracia racial”, que teria sido alcançada graças à benevolência do povo português, muito diferente dos racistas anglo-saxões, “[...] pois afirmava plasticidade social, versatilidade, apetência pela miscigenação, ausência de orgulho racial” (CASTELO, 2011, p. 262) dos portugueses. Dessa forma, deu

⁴ Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/arquivos/2016/06/08/veja-a-integra-do-relatorio-da-cpido-assassinato-de-jovens>>. Acesso em 01/08/2018.

protagonismo ao colonizador, legitimando-o, e suavizando todo o processo de violência extrema da colonização.

O lusotropicalismo, de acordo com Castelo (id.), já se apresentava de forma nítida desde o primeiro livro de Freyre, *Casa-Grande & Senzala*, de 1933 e é basicamente definido por três características dos portugueses: “a mobilidade, a miscibilidade e a aclimatabilidade” (ibid., p. 263). Segundo Freyre, essas qualidades explicam o “sucesso” do empreendimento colonial português apesar de originário de uma nação nânica e até então inexpressível. Herdariam a mobilidade dos judeus, um dos seus povos formadores, e chegariam até lugares longínquos como África, Ásia e Américas. Já a inclinação à miscigenação seria uma consequência do período em que a Península Ibérica fora dominada pelos Mouros, povos africanos islamizados, e “suas estreitas relações sociais e sexuais” (id.). A terceira suposição de Freyre seria uma adaptação superior ao clima dos trópicos, já que Portugal teria uma condição climática mais próxima dos lugares abaixo da linha do Equador, do que semelhanças com o resto da Europa (id.).

A defesa de um estado de “democracia racial” no Brasil viria a partir de uma série de conferências feitas na década de 1940, na Universidade de Indiana (EUA), em que “apresenta o Brasil como um exemplo para o mundo em questão de tolerância religiosa, étnica e social” (ibid. p. 267). Essas falas viriam a ser publicadas posteriormente como *Interpretação do Brasil*.⁵

Interpretação do Brasil faz eco das discussões correntes na década de 40 sobre a especificidade da América Latina em geral, e do Brasil em particular, em matéria racial, em comparação com o que se passava nos Estados Unidos e Europa. A colonização ibérica é apontada como o fator diferencial que transmitiu ao Brasil a sua inclinação para a democracia racial. O catolicismo português e espanhol teria contribuído para o estabelecimento de relações sociais mais equilibradas entre gentes de diversas proveniências e dado origem a sociedades racial e culturalmente miscigenadas. Por essa razão, os conflitos eram superados mais facilmente. (Id.)

Esse eufemismo em relação à violência do processo colonizador, também se expande para uma desracialização fictícia de nossas relações sociais, criando, posteriormente, o mito da democracia racial, que, exaltando o processo de mestiçagem, fez com que negros e brancos, e até mesmo os povos originários,

⁵ Castelo (id.) informa as que primeiras edições foram em inglês (Nova Iorque) e em espanhol (México), em 1945, ao passo que a edição brasileira se deu em 1947 (Rio de Janeiro).

desaparecessem como num passe de mágica. “Aqui ninguém é branco” — expressão que, de tão comum e absurda, virou título de um livro da pesquisadora Liv Sovik — ou “todo mundo tem sangue negro” viraram um mantra repetido aos quatro ventos, ininterruptamente, sendo o mito de origem da civilização brasileira, o encontro das três raças (e a conseqüente desracialização da nação mestiça) narrado a partir do “descobrimento”.

Com isso, sendo eu oriundo de uma relação interracial, meu pai negro e minha mãe branca, essa classificação, ou “divisão”, nunca foi mencionada ou discutida no âmbito familiar. Herdei a pele clara de minha mãe e todas as outras características fenotípicas negroides do meu pai: o cabelo, a boca e o nariz. A pele clara, sem dúvidas, me deu muitas vantagens em relação aos pretos mais escuros, e quanto mais disfarçasse minha negrura, raspando o cabelo, por exemplo, mais passabilidade e, conseqüentemente, mais tolerância recebia daqueles que controlavam o ir e vir dos espaços reservados à branquitude. Eram apenas estes os espaços onde eu frequentava, nos quais desde a infância aos dias de hoje se contam nos dedos a quantidade de negros, por ter nascido e sido criado na classe média recifense.

Não por acaso, a terra de Gilberto Freyre ainda é o lugar das casas-grandes e senzalas, dos sobrados e mocambos e provavelmente uma das cidades mais racistas⁶ e com maior separação demográfica por cor no país⁷. A quantidade de negros e negras que ascenderam à classe média ainda é baixa e se faz muito perceptível em qualquer passeio breve pelos bairros ditos “nobres”, de alto poder aquisitivo. Um exemplo clássico é na conhecida divisão de dois bairros tradicionais da Zona Norte, Casa Forte e Casa Amarela.

⁶ Esses comentários surgem com base na minha experiência enquanto homem negro na cidade de Recife e em conversas com negros de outros estados e países. Por exemplo, um casal de amigos baianos fica impressionado com a maneira que são tratados nos lugares de classe média da cidade e como quase sempre são os únicos negros desses lugares; conversando com um grupo de africanos da Guiné-Bissau, todos foram unânimes em dizer que Recife foi a cidade onde eles mais sofreram racismo no Brasil. Ainda é uma cidade que homenageia e romantiza os engenhos, nomeando edifícios residenciais e empresariais e onde também se pode encontrar um motel com nome de senzala, fazendo pouco caso da dor dos negros e negras, num gesto sádico e fetichista de chamar um lugar para fazer sexo com o nome do campo de concentração do povo negro no país, para ficar em poucos exemplos.

⁷ Com fonte de dados do IBGE, o gráfico desenvolvido pelo Nexo Jornal mostra que Recife está em 9º lugar no ranking de capitais mais segregadas do Brasil. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/especial/2015/12/16/O-que-o-mapa-racial-do-Brasil-revela-sobre-asegrega%C3%A7%C3%A3o-no-pa%C3%ADs>>. Acesso em 19/08/20.

Vizinhos, o primeiro, rico, tem 1,4 mil negros (23%), enquanto o outro, pobre, tem 12.730 (43%) que se declaram pretos ou pardos⁸. Isso não é por acaso, já que Recife é a cidade mais desigual do país, segundo o IBGE⁹, e assim podemos imaginar quem ocupa as classes mais favorecidas e a cor de quem habita a pobreza. Vivendo neste contexto, eu não convivía com outros negros e negras, e isso gerou um processo de falta de identificação, assim como uma sensação de estar só, de ser incompreendido e não saber verbalizar essa angústia. Não saberia até pouco tempo: não havia essa conversa em casa, não havia amigos na mesma condição, não havia a consciência de mim enquanto um humano racializado.

Eu não era negro. Eu não era negro, mas tinha o cabelo “ruim”, o nariz largo e feio, a boca grande demais. Era um “branco de traços grosseiros” como uma vez se referiram a mim. Eu não era negro, mas eu era, em todos os espaços que frequentava, o feio, quase sempre o mais feio de todos e, conseqüentemente, aquele que nunca era escolhido para as relações afetivas. As mulheres que desejava eram, claro, brancas, mas de retorno recebia seus olhares de repulsa ou condescendentes, “a gente é muito amigo” – enquanto elas mantinham relações com outros amigos brancos sem muitas complicações. Não por acaso também, era o último a ser escolhido pelos pares masculinos para ser companheiro dos seus passeios: nas vagas limitadas dos carros de seus pais, muitas vezes não tinha vaga para mim, afinal, eu só descobriria depois que tinha acontecido aquele rolêzinho no shopping com a turma toda. E durante muito tempo eu não sabia o porquê daquilo, dessa rejeição.

Desconfiava. Afinal eu me identificava desde muito pequeno com artistas e atletas negros: Michael Jackson e Michael Jordan foram presenças impactantes na minha infância. Do primeiro tinha vários discos, da carreira solo e do Jackson 5, assim como um pôster seu emoldurado, enorme e bem cafona, segurando uma pantera negra pela coleira; ao mesmo tempo ele me deu umas das grandes frustrações da minha vida, afinal, nunca consegui fazer o Moonwalk. Do segundo eram boné, camisa e uma bola oficial do Chicago Bulls. Em companhia, passava dias chorando ao ver

⁸ SENE, Adaíra. Segregação racial persiste na ocupação do Recife. Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2015/11/segregacao-racial-persiste-na-ocupacao-do-recife.html>>, 19/11/2015. Acesso em: 03/01/2019.

⁹ Dado disponível na reportagem do Jornal do Comércio: <https://jc.ne10.uol.com.br/pernambuco/2020/11/11996943-recife-registra-a-maior-desigualdade-entre-as-capitais-do-brasil-em-2019--diz-ibge.html>

Mississippi em Chamas (1988) ou rindo e vibrando vendo os filmes de Whoopi Goldberg — em especial, *Mudança de Hábito* (1992) —, na Sessão da Tarde. Esses afetos e afinidades são mediados pelo poder da indústria do entretenimento estadunidense e talvez tenham atravessado tantas outras crianças e jovens dos anos 1990, independentemente de raça, quanto a mim. Mas, em contato com esses produtos culturais, mesmo que alimentando uma lógica capitalista, que é um dos motores da colonialidade/modernidade e que explora ainda mais as populações subalternas, dentre elas as negras, aqueles tiveram um impacto positivo na questão de representatividade e ofereceram algum refúgio à solidão e ao racismo.

Esse poder e importância da representação engendrados pelos produtos culturais, mesmo que de uma forma um tanto torta — por serem mediados pelo *mainstream* de Hollywood e, portanto, fabricados pela égide do capital —, como bem ilustrado no diálogo entre os personagens de J. D. Washington e Laura Harrier no filme *Infiltrado na Klan* (2018), de Spike Lee, sobre o valor e os problemas de representação nos filmes da Blaxploitation,¹⁰ já tinha sido discutido por Frantz Fanon em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008), onde aborda o impacto que histórias em quadrinhos brancas teriam sobre a psique e formação das crianças negras colonizadas:

Em toda sociedade, em toda coletividade, existe, deve existir um canal, uma porta de saída, através do qual as energias acumuladas, sob forma de agressividade, possam ser liberadas. É a isso que tendem os jogos nas instituições para crianças, os psicodramas nas terapias coletivas e, de modo mais geral, as revistas ilustradas para os jovens, — cada tipo de sociedade exigindo, naturalmente, uma forma de catarse determinada. As histórias de Tarzan, dos exploradores de doze anos, de Mickey e todos os jornais ilustrados tendem a um verdadeiro desafogo da agressividade coletiva. São jornais escritos pelos brancos, destinados às crianças brancas. Ora, o drama está justamente aí. Nas Antilhas — e podemos pensar que a situação é análoga nas outras colônias — os mesmos periódicos ilustrados são devorados pelos jovens nativos. E o Lobo, o Diabo, o Gênio do Mal, o Mal, o Selvagem, são sempre representados por um preto ou um índio, e como sempre há identificação com o vencedor, o menino preto torna-se explorador, aventureiro, missionário “que corre o risco de ser comido pelos pretos malvados”, tão facilmente quanto o menino branco. Algumas pessoas poderão pretender que isso não é muito importante, porque não refletiram sobre o papel dessas revistas ilustradas. (FANON, 2008, pp. 130-131)

¹⁰ Blaxploitation foi um gênero de filmes produzidos e protagonizados por negros nos EUA na década de 1970. O termo não tem uma tradução direta e se refere ao tipo de cinema chamado de “exploitation”, geralmente filmes de gênero, de baixo orçamento, que almejavam alcançar sucesso financeiro explorando temas como drogas, sexo, violência etc. Isso era uma alcunha pejorativa que logo foi dada a essa, até então inédita, produção cinematográfica totalmente negra, porém há muitas discussões em torno do gênero ser somente isso, já que inaugura protagonismo negro na cultura e obriga sua representação nas telas.

Se eu fosse pensar em todos os produtos culturais que consumi e que me forçaram a criar e me identificar com uma subjetividade branca, isto daria por si só uma tese. Bastaria lembrar da falta de representatividade oriunda da ausência de uma formação política étnico-racial no ambiente doméstico, quando minha mãe me ensinou e me encorajou a usar os dedos polegar e indicador, passando-os no nariz durante o maior tempo possível para ver se “afilava”; ou quando me levou, na adolescência, para alisar o cabelo, porque eu tinha vergonha do meu crespo; ou quando ela e meu pai desencorajavam o uso do cabelo com apenas dois dedos de comprimento: “Seu cabelo fica melhor raspado”, “Grande assim fica com um aspecto de sujo, desarrumado”, “Cara de marginal”. O racismo começa em casa e é um grande inibidor de uma possível construção da identidade negra e que exigiria um rompimento simbólico com nossos pais, como nos esclarece Neusa Santos Souza:

A possibilidade de construir uma identidade negra — tarefa eminentemente política — exige como condição imprescindível, a contestação do modelo advindo das figuras primeiras — pais ou substitutos — que lhe ensinam a ser uma caricatura do branco. Rompendo com este modelo, o negro organiza as condições de possibilidade, que lhe permitirão ter um rosto próprio. (SOUZA, 1983, p.77)

Mesmo assim continuo não-negro, habitando o não-lugar do não-lugar, porque me olham negro, mas não me chamam negro. Esses olhares de medo ou nojo, da cabeça aos pés, de desaprovação, devem ter alguma explicação. Uma criança me vê e diz “Mamãe, olhe o branco de cabelo ruim! Estou com medo!”¹¹. Um amigo branco me diz: “Eu sou mais negro que tu!”, colocando seu antebraço junto ao meu. Esse não reconhecimento de negros de pele clara enquanto negros sugere um debate recente no âmbito brasileiro, no quesito de que, para ser negro, você deve ser retinto, e só agora essas classificações em torno do colorismo¹² estariam chegando aqui.

¹¹ Referência a Fanon quando discute sobre a desumanização do negro pelos brancos: “Mamãe, olhe o preto, estou com medo!” (2008, p. 105).

¹² O termo “colorismo”, também chamado de “pigmentocracia”, surge em 1983 no ensaio *If the Present Looks Like the Past, What Does the Future Look Like?*, presente no livro *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*, da escritora afro-americana Alice Walker. O colorismo indica o grau de virulência que o racismo vai afetar a pessoa, de acordo com suas características fenotípicas, ou seja, quanto mais escura for sua pele e mais negróides forem sua boca, nariz ou cabelo, mais racismo o indivíduo viria a sofrer. No Brasil, apesar de ser entendido o conteúdo do termo, o mesmo tem sido utilizado também como forma de incluir negros de pele clara enquanto negros. Algo até pouco tempo inimaginável fora da militância dos movimentos negros, já que esses, historicamente, lutaram para que a categoria “pardo” fosse incluída como pertencente ao povo negro e não somente os pretos.

Porém, resgatando a obra racista de Monteiro Lobato, fruto de sua colaboração dentro da eugenia, *O Presidente Negro*, lançada em 1926, o romance dizia: “A mim chega a me repugnar o aspecto desses negros de pele branquicenta e cabelos carapinha. Dão-me a ideia de descascados” (1979, p. 105). O que nos leva a pensar que a categoria de negro de pele clara já existia no Brasil, porém por diversos motivos caiu em desuso, sendo talvez o principal deles o impacto da obra de Gilberto Freyre na política e na cultura.

Contudo, não sendo negro, não teria como me desviar ou me proteger desses ataques que, dada a minha condição de ignorância racial, não eram racistas. Isso só veio a mudar a partir de uma experiência logo no começo do doutorado, quando cursei a disciplina Feminismo Negro, na pós-graduação de Sociologia, também da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Lá tive contato com uma turma formada por uma maioria de mulheres negras e seus relatos e vivências do racismo e sexismo por que passavam. Na parte do racismo pude imediatamente me ligar aos seus sofrimentos e me identificar em diversas situações, as quais me encaixava perfeitamente. Em diálogos com elas e a professora, cheguei à conclusão, óbvia para alguns e duvidosa para outros, de que tudo aquilo não tinha sido por acaso. Então, “Lancei sobre mim um olhar objetivo, descobri minha negridão, minhas características étnicas [...]” (FANON, 2008, p. 105) pois, “Desde que era impossível livrar-me de um complexo inato, decidi me afirmar como Negro. Uma vez que o outro hesitava em me reconhecer, só havia uma solução: fazer-me conhecer” (idem, p. 108).

Fazendo-me conhecer, tornei-me negro. Pois “Umas das formas de exercer a autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo”. (SOUZA, 1983, p.17). A vida toda me passou como um *flash*, e muitas das coisas que havia vivido e sentido agora tinham explicação. Eu não estava errado. Isso me trouxe sentimentos mistos de euforia e tristeza: por um lado feliz, por ter encontrado uma direção, uma âncora, um lugar e poder reinterpretar minha vida por outro viés; por outro lado, a ansiedade e melancolia me tomavam ao perceber tantas injustiças que havia sofrido até então e uma sensação de remorso profundo, de tempo perdido e de não ter respondido à altura nas situações de opressão, afinal, agora eu estaria armado até os dentes, “Tinha de testar meus incisivos. Eu os sentia robustos” (FANON, 2008, p.107).

Daí voltamos a perceber como a herança colonial, a escravidão, a violência, o apagamento de nossa história e cultura, assim como o silenciamento de nossas vozes, puderam gerar essa desconexão social, cultural e iminentemente política do povo preto com sua identidade. Isso é reforçado, estimulado e requisitado pelo falso mito da “democracia racial”, que “apagou” as diferenças raciais na ordem do discurso e provocou uma cegueira coletiva. Isso, obviamente, só favoreceu aos hegemônicos e fez parte de uma estratégia política de manutenção de privilégios e uma técnica de controle social, mantendo negros “em seus devidos lugares”, já que teríamos que ser dóceis e obedientes.

A diluição da raça de forma a lhe negar o lugar de principal estruturadora social da América Latina, como nos alertou Aníbal Quijano (2005), para além da classe, provocou muitas desconfianças quanto à política no seio de comunidades negras. Numa ausência de representações convincentes dentro das estruturas de poder, pelo viés da democracia republicana e processo eleitoral, tanto à direita quanto à esquerda, chegamos muitas vezes à frustração. Nesse contexto há a conhecida frase de Sueli Carneiro, “entre esquerda e direita, sou preta”, que se conecta ao que Malcolm X já colocava há mais de cinquenta anos sobre o embate entre os Liberais (Democratas) e Conservadores (Republicanos) nos EUA:

O liberal branco difere do conservador branco apenas de um jeito: o liberal é mais traiçoeiro que o conservador. O liberal é mais hipócrita que o conservador. Ambos querem poder, mas o liberal branco é aquele que aperfeiçoou a arte de posar como amigo e benfeitor do negro; e ao conquistar a amizade, a lealdade e o apoio do negro, o liberal branco é capaz de usar o negro como peão ou instrumento nesse "jogo de futebol" político que está em constante conflito entre os liberais brancos e os conservadores brancos.¹³ (X, 1963, tradução minha¹⁴)

¹³ Discurso de 1963, transcrição disponível em:

http://www.digitalhistory.uh.edu/disp_textbook.cfm?smtid=3&psid=3619. Acesso em: 03/01/2019.

¹⁴ The white liberal differs from the white conservative only in one way: the liberal is more deceitful than the conservative. The liberal is more hypocritical than the conservative. Both want power, but the white liberal is the one who has perfected the art of posing as the Negro's friend and benefactor; and by winning the friendship, allegiance, and support of the Negro, the white liberal is able to use the Negro as a pawn or tool in this political "football game" that is constantly raging between the white liberals and white conservatives.

Esse parece ser o sentimento de muitas lideranças e coletivos negros brasileiros que não se veem representados de forma satisfatória pelos partidos políticos da esquerda, mas que veem suas lutas, pautas e flagelos sendo utilizados apenas como discurso pelos mesmos para angariar votos. Muitas discussões públicas sobre, entre outras coisas, o silenciamento e opressão de negros e negras dentro dos quadros desses partidos têm tomado corpo, mesmo naqueles identificados como “mais à esquerda”.

Isso mostra que, apesar de termos avanços no campo progressista, a questão racial ainda não tomou a proporção de importância que deveria em todos os âmbitos da sociedade brasileira. A direita não precisa nem de comentários: a enxergo como inimiga declarada. Pois sabemos, através de Malcolm X, Walter Rodney, Angela Davis, Clóvis Moura, Abdias do Nascimento, C. L. R. James, Cedric Robinson, Amílcar Cabral, entre tantos outros, que o capitalismo tem relação direta com a escravidão e o racismo, assim como sua continuidade e materialização na superexploração das comunidades negras no mundo. Também há exemplos de decepções pelos racismos sofridos até em regimes socialistas, como o retratado pelo afro-cubano Carlos Moore em sua autobiografia *Pichón* (2018).

A verdade é que somente o capitalismo ou o socialismo não podem resolver por si a questão do racismo, sendo este um componente intrínseco à cultura ocidental e que vai muito além de somente questões econômicas. Precisaríamos de “uma nova ordem material e simbólica” como colocou Maldonado-Torres (2009, p. 349) sobre a ideia proposta por Fanon em *Os Condenados da Terra* (1968) ao falar sobre as descolonizações africanas irem muito além de uma proposta somente nacionalista. Sinuca de bico relegada ao povo preto: o capitalismo não pode ser perdoado, mas a superação do mesmo pelo socialismo não resolve as questões raciais.

Abri esse enorme parêntese por entender a urgência da questão negra no país e por, cada vez mais, principalmente em tempos de perseguições, desintegração de direitos sociais e do discurso (e ação) da violência estarem cada vez mais passando por uma institucionalização, a partir da eleição de Jair Bolsonaro. O que foi conquistado a duras penas ameaça ruir. E a questão negra precisa ser debatida com mais força, principalmente num país em que o poder branco sempre fez questão de apagar a identidade coletiva do povo negro, desestruturando uma base para ação política em termos de movimento de massa.

Aqui, é importante ressaltar, entende-se que sempre estivemos em guerra e Bolsonaro é fruto e representação da supremacia branca que sempre esteve no poder. Esse poder de rasura de uma identidade coletiva que, em números, é a maioria da população brasileira, articula a extrema vulnerabilidade em que as vidas negras se encontram nesse país. O genocídio do povo negro, mais exposto à violência da polícia e do crime, também está estampado nas estatísticas, que nos mostram como maioria entre a população carcerária, a maioria dos habitantes das favelas, assim como a minoria com acessos básicos à saúde e à educação. Como articula Neusa Santos:

Enquanto negro, ele não possui uma identidade positiva, a qual possa afirmar ou negar. É que, no Brasil, nascer com a pele preta e/ou outros caracteres do tipo negroide e compartilhar de uma mesma história de desenraizamento, escravidão e discriminação, não organiza, por si só, uma identidade negra. (SOUZA, 1983, p. 77)

Dessa forma, a autora vai concluir, compartilhando algo do que Steve Biko (1990) também reivindica, que o único processo possível para mudar essa situação e provocar uma ruptura realmente impactante no que se está posto, desarticulando o hegemônico, seria uma tomada de consciência política. Para Biko ter a pele preta e trabalhar nas engrenagens do sistema racista, como um policial que reprime seus iguais, por exemplo, o tornaria no máximo um não-branco, sendo o principal fator para ser negro e ser reconhecido como tal o desenvolvimento de uma Consciência Negra. Para Souza, “ser negro não é uma condição dada, a priori. É um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro”. Para mim não haveria outra saída possível ou aceitável, tornei-me negro.

EPISTEMOLOGIAS NEGRAS E COMUNICAÇÃO: ONDE QUERO CHEGAR

Tornando-me negro tive que me rever por completo, afinal, minha forma de ser e estar no mundo não poderiam permanecer como outrora. O filme que passara em minha cabeça também me reconectou a aspectos latentes, mas que não eram nomeados ou foram sublimados por motivos diversos, seja a dor de se ver negro, ou a falta de subterfúgios para conseguir enxergar esse, ainda, espectro. Exemplifico com a identificação primária que tinha com a música negra desde a infância: com aquela sonoridade que tinha algo de diferente, o movimento dos corpos negros embalados, os cabelos *black power*.

Conseguia ali me conectar diretamente, assim como descreve Ella Jaji (2014) para explicar a “estrutura de sentimento” compartilhada entre africanos do continente e diaspóricos ao comentar o sentimento de solidariedade engendrado nos zimbabuanos a realidades negras do Caribe e EUA através da canção *Buffalo Soldier*, de Bob Marley. Ela começa descrevendo como a ambiguidade da canção, que descreve afro-americanos recrutados também para atuarem no genocídio de povos originários, não era facilmente capturada ouvindo remotamente pelo rádio e em tamanha distância geográfica. Isso “deixou algumas complexidades opacas, mal traduzidas e até intraduzíveis”, sendo o sentido de resistência dos *dreadlock* rastas “lutando na chegada” e “para sobrevivência”, como diz a canção, que forneciam a criação de laços, mas:

Foram os elementos musicais dessa música – a dançabilidade da batida constante do rock, os interlúdios das sílabas vocalizadas "woo, woo, woo" e o contorno melódico pentatônico do coro – que sustentaram estruturas duradouras de sentimento. (JAJI, 2014, p. 2)¹⁵

Aquele espectro do qual falara se dá a partir da diluição da negrura como projeto de embranquecimento, não mais oficial como no século XIX, mas ainda apresentando continuidades ora como forma de sobreviver e ascender socialmente, ora como parte de um inconsciente coletivo como forma de alcançar a beleza ideal; ou como o projeto de apagamento virtual de categorias racializadas através da celebração da mestiçagem, que impediram que o meu olhar sobre mim, mesmo enquanto um homem negro, deixasse de ser uma fantasmagoria e passasse a produzir presença.

O *Eu* agora importava mais do que nunca. O *Eu* enquanto *Outro* que agora emergia, afastando uma posição narcísica. Seria a partir da conquista de uma identidade negra, produzindo presença, que encontraria a forma de fazer ciência, nunca esquecendo a dimensão política da mesma. A negritude antes espectral agora encarnava meu corpo para psicografar esta tese. Assim, o contato com a subjetividade negra escrevendo, fazendo ciência, no primeiro momento, com a descoberta de teóricas do Feminismo Negro e, depois, tomando consciência disso já ser uma forma ancestral negra de expressão, como será descrito mais adiante, transformaria a forma

¹⁵ Todas as traduções da autora são de minha autoria.

de construir esta tese. O tema central sempre foi a música negra reconectando-me a uma parte importante e sempre presente na minha vida, apesar de que o *corpus* mudaria e, também, a forma de abordagem, como comentarei adiante.

Nesta trajetória, encontrei a teoria construída sob a insígnia da negritude, as epistemologias negras, e tentei me debruçar sobre esses autores negrxs e o que eles teriam a me dizer, a nos dizer. Deveria agora olhar-me diferentemente e devolver esse olhar ao mundo, construir um olhar negro e opositor (HOOKS, 2019), aos meandros da academia, da política, da vida pessoal.

Integrando essa encruzilhada de descobertas, criei e lecionei a disciplina Epistemologias Negras, no segundo semestre de 2018, como parte do meu estágio de docência na graduação de Comunicação da UFPE. Junto a mim estaria uma das maiores influências que tive na vida em torno de vários aspectos da cultura negra em sua forma mais politizada, o professor, poeta, escritor, compositor, sacerdote, psicólogo, comunicólogo, pesquisador e tudo o mais que poderíamos pensar: Severino Lepê Correia. Sendo um dos fundadores do Movimento Negro em Recife e acumulando toda essa produção e atuação nos âmbitos político e estético, seus ensinamentos engrandeceram demais aquela disciplina. Naquele momento percebi que o que eu estava fazendo era reunir um corpo de autores e pensamentos, negros, que tinham um objetivo político antirracista e anti-hegemônico. Algo que começou a ser mais latente desde que me tornei negro, porém ainda não tinha a intenção declarada de qualificar e pensar como seriam características de uma dada episteme negra e tampouco tinha contato com autores que já vinham fazendo esse trabalho.

As epistemologias negras, devo dizer, de certa forma me salvaram, abriram um horizonte de possibilidades, exigiram uma nova forma de escrever, de se posicionar, de se relacionar (com tudo) e enxergar o mundo. Elas também me fizeram mais combativo em discussões na sala de aula, nas redes sociais, na rua e na mesa de bar, o que me fez rever muitas relações pessoais. Comecei a ver muitas pessoas de outra maneira, porque se mostraram agressivas ou defensivas todas as vezes em que eu as incomodava em seus sonos injustos com minhas palavras. Perdi a inocência que permitia antes ouvir coisas absurdas e nada falar, por não perceber ou por não querer ser desagradável ou antipático. O projeto do colonizado dócil e submisso falhou.

Percebi que estava num lugar que temi por um tempo. A figura do militante, para um despolitizado, sempre é, de certa maneira, amedrontadora, porque penso que a confrontação com suas despreocupações, sua falta de comprometimento com qualquer coisa, seu egoísmo e futilidade, diante do espelho, é algo a se temer. Falo isso por mim, e nem todo militante vai ser o oposto do que foi descrito, mas comecei a notar que as pessoas me evitavam. Evitavam o embate, assim como me evitavam; escolhiam melhor as palavras, e os menos arrogantes perguntavam antes de emitir alguma opinião sobre a temática étnico-racial. E sempre notei que esse medo era maior em relação a militantes dos Movimentos Negros, estes claro, sempre radicais e carrancudos, “praticantes do racismo reverso”. Os reis e rainhas do privilégio branco se sentem injustiçados ao serem chamados de racistas, um acinte! É difícil olhar nesse espelho... Porém, perfeitamente entendível já que estamos num país em que mais de 90% da população acredita que existe racismo no Brasil, mas apenas 1% se declara racista, como mostrou uma pesquisa do Instituto Data Popular.¹⁶ Para bom entendedor, conta de matemática que não fecha, basta.

As epistemologias negras também mudaram o nome do meu filho. Minha companheira já estava grávida quando entrei no doutorado e, na verdade, o curso seria uma salvação para quem já estava há tanto desempregado. Seria o que daria o sustento para esse novo ser que chegaria, este que, ao mesmo tempo, tornou-se depois um motivo que dificultou um pouco mais a presença na pós-graduação, porém, não voltaria nunca atrás, pois ele está antes de qualquer coisa. Nós já havíamos escolhido o nome, Moreno. Pensávamos que era um nome bonito, doce, aconchegante quando se pronuncia. E até já havíamos feito o chá de fraldas com seu nome em letras garrafais logo na entrada do recinto. Já havíamos preparado sua chegada e anunciado a todos. Mas eis que, tornando-me negro, aquele nome pesou como um treminhão em minhas costas.

Sentia-me angustiado, mal, não poderia mais suportar a ideia de que um filho de um casal negro ia se chamar Moreno. Moreno, um eufemismo para negro, era uma ofensa sem precedentes agora, como se a negritude fosse motivo de vergonha e não

¹⁶ Pesquisa de 2014 do Instituto Data Popular amplamente divulgada na mídia. Ver: <https://www.geledes.org.br/brasileiros-acham-que-ha-racismo-mas-somente-1-3-se-consideram-racistas/>. Acesso em: 07/01/19.

de orgulho, como se chamar alguém de negro ou preto fosse uma inferiorização, porque preto era xingamento, negro era rebaixamento.

Daí seguiu-se uma discussão de dias com Mariana, minha companheira, que, com meu processo de tornar-se negro, a levei junto, ela também que sempre foi a morena do rolê (como meu filho seria, apenas um branco de traços grosseiros). Embates, dúvidas, discussões por dias a fio, semanas, a vergonha de ter já escolhido o nome e anunciado à “sociedade” também pesariam. Ela se irritava e deixava a discussão mais difícil, até que, um dia, depois de dizer que eu não me sentiria bem chamando o nome que havíamos escolhido para nosso filho, ela cedeu. Daí foram mais dias e dias tentando escolher outro nome, algo que representasse algo ou alguém que tivesse a ver com esse novo momento.

Queria um nome africano, separei alguns em ioruba, ibo, zulu, akan.... Nada agradou, soavam estranhos aos seus ouvidos. Não chegávamos a um acordo, até que um dia ela falou Martin, achei bonito e a princípio sem conectar a algo específico. Entretanto, uma semana antes, estávamos assistindo a um documentário sobre o Reverendo Martin Luther King Jr., e assim o nome estava escolhido. No fundo eu preferia Malcolm, mas pensei na dificuldade que todos iam ter na pronúncia, e então ficou Martin, pronunciado como aqui e como nossos *hermanos* pronunciam: Martín, e não Mártin. E se até o nome do meu filho mudaria, o projeto de pesquisa não poderia ter um destino diferente. Havia adentrado com um projeto em que sugeria uma investigação sobre os usos e sentidos da negritude — para usar o título de um livro de Kabengele Munanga — por artistas de duas gravadoras estadunidenses comandadas por negros, a Motown e a Roc-Nation, e em como estariam articulando isso como um produto de venda, monetizando e capitalizando a negritude.

O compêndio música negra/negritude já estava presente e, novamente, não foi por acaso. Mas de certa maneira não estava mais me sentindo confortável com essa escolha, como estava achando difícil acoplar esse discurso a essas instituições e como seria difícil pesquisar informações sobre a Roc-Nation sem estar lá nos Estados Unidos. No entanto, em um momento posterior, cheguei a pensar que se trataria de um tema “menor”, como se descompromissado da luta, um “cabueta” dos irmãos. Isso refletia uma certa ingenuidade do primeiro momento de autodeclaração e descoberta de um mundo negro, como se indicar contradições dentro da cultura negra de massa

trouxesse necessariamente a implicação de “culpar” a negritude por estar usando a máquina capitalista quando não foram nem mesmo eles que a criaram.

Era difícil, por exemplo, fruir uma obra como a então recém-lançada *Lemonade* (2016), de Beyoncé, e não achar aquilo maravilhoso, num sentido de ser tocado e impressionado com a atitude e os versos combatentes fazendo referências a líderes políticos negros radicais, além de denúncias de racismo: desde a truculência policial norte-americana, passando pelo abandono de Nova Orleans no pós-Katrina e o revide a comentários racistas que foram veiculados pela mídia sobre o fenótipo negroide de sua filha, Ivy Park. Parecia que a cultura pop, agora com até uma das maiores estrelas do *mainstream*, era uma arma apontada para o racismo.

Vale dizer que, em momentos anteriores de sua carreira, Beyoncé não costumava tematizar questões raciais, de maneira literal, por isso a obra em questão também veio a produzir um impacto a mais. Porém, entendo somente a sua presença em espaços de poder e visibilidade, como uma das maiores artistas da música pop, sendo algo que incomoda e produz alguns níveis de ruptura. Basta observar todas as vezes que ela deixou de ser premiada com as estatuetas principais do Grammy para artistas brancos com obras menos relevantes, fato que aponta o racismo dentro da indústria da música pop, causando uma resistência enorme ao seu reconhecimento nas instâncias de legitimação. Mas era preciso olhar para além de um tom celebratório, apenas. Era preciso ver não só as potências, como as falhas e contradições do produto cultural negro:

Lemonade oferece aos expectadores uma extravagância visual – uma exibição de corpos negros femininos que transgridem todas as barreiras. É tudo sobre o corpo e o corpo como mercadoria. Isso certamente não é radical ou revolucionário. Desde a escravidão aos dias de hoje, corpos de mulheres negras, vestidos ou desnudos, têm sido vendidos e comprados. O que faz essa comercialização diferente em *Lemonade* é a intenção, sua proposta de seduzir, celebrar e deliciar – desafiar a corrente desvalorização e desumanização do corpo negro feminino. [...] Apesar de Beyoncé e seus colaboradores criativos fazerem uso da poderosa voz e palavras de Malcolm X para enfatizar a necessidade de respeito à irmandade das mulheres negras, simplesmente mostrar lindos corpos negros não cria uma cultura de perfeito bem-estar onde mulheres negras podem se transformar em

mulheres completamente auto realizadas e verdadeiramente respeitadas. (HOOKS, 2016)¹⁷

Porém, posteriormente, há a percepção de que isso não me impediria de buscar o que havia pensado e/ou sido seduzido e apreciado desde a infância: a música negra. Ora, obviamente o trabalho do pesquisador pressupõe uma visão crítica de seus objetos, e uma visão rasa baseada em um suposto comprometimento ético com a raça não poderia e não deveria minar o ímpeto da investigação, apesar de já ter ocorrido, por exemplo, como no caso da defesa da misoginia do grupo de rap 2 Live Crew por Henry Louis Gates Jr., comentado por Gilroy (2001, pp. 176-180), usando justificativas construídas em torno de características que compunham uma cultura afro-americana.

O que me interessava mais nesse momento era ler esses objetos em seu sentido de um saber negro. Os saberes que se apresentam de várias formas, podendo ser distintos em tempo e espaço, com diferenças, mas com unidade, os que carregam um *ethos* antirracista. Em como a música, as letras, discursos políticos, performances etc. puderam se entrelaçar e informar o povo negro num sentido de formação política, consciência racial, histórias e experiências compartilhadas/semelhantes, resistência e luta, solidariedade, num processo de trocas constantes, mutáveis e infinitas. Como o Movimento dos Direitos Civis dos afro-americanos alimentou as descolonizações africanas, ou a vitória dos etíopes ante as tropas italianas que influenciou o movimento rastafári na Jamaica, ou a luta contra o Apartheid sul-africano influenciou o renascimento dos Movimentos Negros no Brasil; e toda essa movimentação sendo narrada, inspirada ou inspirando uma trilha sonora negra composta por uma miríade de gêneros inventados e executados por africanos e afrodescendentes.

Mas, para além de um incômodo e dificuldades que o projeto de pesquisa inicial me colocou, foi algo que me dei conta de forma consciente e nomeada apenas recentemente. Numa conversa com meu orientador, ele falou “Você se apaixonou pela teoria”, e essas palavras explicaram o que eu não estava conseguindo ver de forma clara. Eu estava lendo e buscando incessantemente respostas para o processo identitário que estava vivenciando, visões de mundo diferentes para explicar a

¹⁷ Texto original disponível em <http://www.bellhooksinstitute.com/blog/2016/5/9/moving-beyond-pain>. A versão aqui utilizada foi traduzida por Charô Nunes e Larissa Santiago e está disponível em <http://blogueirasnegras.org/movimentar-se-para-alem-da-dor-bell-hooks/>.

negritude e o racismo, aquelas capazes de retirar minha máscara branca e ajudar a me construir enquanto um pesquisador negro. Foi isso que me levou a outros lugares e me fez repensar a tese, porque agora não seriam só os objetos escolhidos para análise que comporiam o *corpus*, mas também a teoria enquanto objeto.

Retomando o projeto de pesquisa inicial, percebo que a relação entre mídia e negritude, assim como a ambiguidade que ela revela, já estavam presentes. Não é à toa que Martel (2012) vai colocar a Motown, uma gravadora de presidente e elenco negros, como uma das inventoras da música pop. Então, a própria ideia de mídia de massa, no que tange mais diretamente à música, é moldada também por aspectos raciais declaradamente conscientes.

A existência de um vasto público branco para a música negra não é uma descoberta da Motown: foi o que o próprio jazz provou antes de Berry Gordy, por exemplo, com *Kind of Blue*, de Miles Davis e *My Favorite Things*, de John Coltrane, dois álbuns célebres do início dos anos 60. A novidade com a Motown é a ideia de que uma música negra pudesse ser vendida intencionalmente e comercializada deliberadamente para os brancos, como música popular americana. É a ideia de que a música negra deixa um nicho próprio, como vem a ser tradicionalmente o jazz, atravessa a “color line” e se torna mainstream para todos os brancos. O que Berry Gordy pretende não é encabeçar as vendas de jazz nem se posicionar no topo das “race records charts”, onde a música negra é confinada: ele quer estar no alto do Top 100 e mesmo do Top 10. Ele não pretende, como negro, tornar-se o líder da música negra; quer, na qualidade de negro, tornar-se o líder da música americana como um todo. E foi assim que ele se tornou um dos inventores da pop music. (MARTEL, 2012, p. 115)

Dessa forma, apesar de a tese ter tomado outros rumos, ainda existiria uma diretiva que se conectava. Agora, a partir de epistemologias negras que direcionam o foco e o olhar, proponho analisar obras de artistas negrxs enquanto 1) obras que performatizam a condição de ser negro no mundo contemporâneo, seja em como se constituem enquanto negras, demarcando um espaço e inaugurando uma narrativa autoconsciente, seja performando um *devir negro* (MBEMBE, 2014) como forma de retratar a condição subalterna e denunciar os racismos que nos sujeitam; 2) como essas representações se interconectam em uma teia de representações transnacionais enquanto diáspora, captando afiliações e rupturas; e 3) como as epistemologias negras podem ser usadas para sua interpretação e quando não, também trazendo seus limites para a análise, e combinadas com a condição de subjetividade do olhar opositor do pesquisador negro, se instauram enquanto instâncias analíticas.

Apesar de deixar o método para os botânicos e matemáticos, como Fanon (2008) ensinou, minha escrita sem um método claro — ou sem método algum, como alguns gostariam de dizer — está baseada numa narrativa negra. Duas obras foram fundamentais aqui: *Olhares Negros: Raça e Representação* (2019), de bell hooks, e *Africa in Stereo: Modernism, Music, and Pan-African Solidarity* (2014), de Tsitsi Ella Jaji. Na primeira, a feminista negra radical bell hooks escreve sobre política, mídia e sobretudo cinema e sentimentos, de forma transdisciplinar, com um estilo ensaístico e sem deixar-se engessar pelos trâmites de uma análise fílmica mais estrita. Sua obra também ajuda a reafirmar a importância de se teorizar a experiência negra, ou seja, nossas subjetividades são centrais para análise de objetos na academia.

Na segunda, Jaji desafia e amplia a concepção de análise musical com sua escrita multimeios, quando propõe estudar a música negra pelo sentimento de solidariedade pan-africanista que a mesma sugere e sua influência em diversas linguagens. Aqui, ela estuda as redes de afiliações entre África e sua diáspora, através da música, e como ela atua em consonância com filmes, revistas ou *sites*. Ela pode se manifestar e ser interpretada por partituras, mp3 ou *shows*, mostrando conexões em diferentes mídias e apresentando uma incomum, porém potente, maneira de pesquisar.

Ao abordar múltiplos objetos, de diferentes categorias de mídia, sonoros, visuais, performáticos e impressos, e mostrando suas conexões, Jaji (2014) constrói um conhecimento baseado na horizontalidade. A multiplicidade é a valência de seu trabalho e o que o torna possível, indo de encontro a um adensamento de um único objeto e seu posterior engessamento em categorias pré-moldadas de análise, inspiradas em “tradições” acadêmicas. Ao mesmo tempo, questiona esse modelo eurocêntrico baseado na verticalização do saber, propondo uma metodologia em consonância com a ideia de diáspora e Atlântico negro: multiplicidade de formas e saberes, horizontalidade na transmissão de conhecimento, hibridizações e reapropriações culturais, conexões afro-atlânticas e uma visão negra para modernidades não-brancas.

Dessa forma, nesta tese, estou procedendo como essas autoras e me utilizando de diversos materiais para pensar mídias negras, permitindo-me passear por vídeos, filmes ou discos, assim como usar epistemologias negras para ler esses objetos, dentro de sua característica transdisciplinar. Interessa-me, então, criar um

trabalho nos moldes de uma escrita negra calcada na ideia de encruzilhadas de conhecimento da afrodiaspora, com suas trocas, refertilizações e reapropriações múltiplas e contínuas, mutantes.

No primeiro capítulo, mais teórico, vou me debruçar sobre as epistemologias negras e, assim, tentar discutir um pouco suas qualidades e afinidades, num sentido pan-africanista de ligar conhecimentos enegrecidos como forma de combater o epistemicídio e racismos acadêmicos, assim como servir de direção para o pesquisador negro.

Já no segundo capítulo, vou analisar a tríade de videoclipes que se conjugam para formar um curta, a *Diasporadical Trilogia* (2016), do rapper ganês Blitz The Ambassador a partir da performance de uma ideia de ligação do Atlântico Negro, através de uma solidariedade pan-africanista, tendo o conceito de estereomodernismo de Ella Jaji e do orixá Exu como ferramentas de análise.

O capítulo três explora o conceito de Necropolítica de Mbembe, o corpo negro como objeto de fetiche da branquitude de Farley, a irracionalidade branca como tecida por Fanon e a exposição do medo que a branquitude provoca nos negros a partir de Bell hooks para analisar os videoclipes *Eminência Parda* (2019), de Emicida, *This is America* (2018), de Childish Gambino, e *Crime Bárbaro* (2018), de Rincon Sapiência.

No quarto capítulo, vou usar o conceito de Sankofa, ideograma do povo Akan, que traduz uma ideia circular de tempo que conecta passado, presente e futuro, para interpretar as imagens de ancestralidade e de afrofuturismo nos clipes *Pra que me Chamas?* (2018) e *Nave* (2019), de Xênia França. Finalmente, no quinto capítulo, vou mostrar como as múltiplas rotas, traduzidas pela ideia de encruzilhadas da afrodiaspora, traçadas pelos movimentos de exílio, viagens e encontros, moldaram um enegrecer político e estético na música de Marku Ribas. Vou ler e mapear essa experiência através do disco do seu grupo Batuki (1970) e dos seus dois primeiros trabalhos solo, ambos com o nome de *Marku* e lançados em 1973 e 1976.

Para a quase totalidade da tese, foram usados autores e autoras negros, sendo isso uma opção e posição política e como necessidade para interpretar os objetos. Então é importante pensar epistemologias negras e como estas estariam articulando a forma de construir a tese. Afinal, epistemologia também é enquadrar e implica, necessariamente, uma tomada de posição, uma tomada de ponto de vista. Assumir-

me enquanto um pesquisador negro significa que preciso ter uma visão diferente sobre os fenômenos da comunicação. Ser um negro que escreve resultaria numa experiência estéril se essa qualidade não se vinculasse a desenvolver um olhar opositor.

Olhar opositor, do qual falarei com mais detalhes mais adiante, é como bell hooks (2019) conceitua o ato de desenvolver uma visão crítica sobre as imagens veiculadas pela mídia — seja através do cinema, da propaganda, da música, enfim, de todo mercado cultural — que são parte de estruturas de poder que geram todo imaginário social produzido pelos dominantes. Desenvolvendo esse olhar como forma de resistência, que funciona como parte de uma subjetividade negra radical, afirma-se uma agência e politizam-se as relações do olhar na sua qualidade opositora.

O olhar opositor visa a ser um dos meios a se combater estereótipos degradantes da negritude, o que outra feminista negra, Patricia Hill Collins, chama de imagens de controle. Estas foram criadas, mantidas e usadas pelo hegemônico para justificar e naturalizar todas as sortes de opressões àqueles tornados Outros e para alimentar injustiças, servindo como controle social e impedindo a agência e autonomia de negros e negras. Dessa maneira, os conceitos de representação e de estereótipo precisaram ser complexificados para dar conta de sua força e do estrago que causam nos subalternizados.

Em seu livro *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*, livro de 1990 e lançado no Brasil apenas em 2019, Collins dedica um capítulo para falar de imagens de controle relacionadas às afro-americanas e pormenoriza várias delas. Muitas foram articuladas desde o período da escravidão e permanecem até o dia de hoje, assim como se transmutam para caber na contemporaneidade, além de outras que vão surgir mais recentemente para garantir o *status quo* daqueles que detêm o poder. A autora demonstra como essas imagens veiculadas a partir da interseccionalidade de opressões — de raça, gênero, sexualidade, idade, nação, entre outras — vão agir conjuntamente e serem organizadas a partir da matriz de dominação.

Algumas dessas imagens são as *mammies*, ou mães pretas no Brasil, as matriarcas, e a *jezebel*, que se transforma na *hoochie* nos dias de hoje, que seriam mulheres negras promíscuas sempre disponíveis para o sexo, correspondente à figura da mulata no imaginário nacional. Homens negros também sofrem com diversas

imagens de controle, como a hiperssexualização animalesca na figura do “ganhão”, a sexualidade desenfreada e o mito do negro estuprador, a virilidade e força selvagens que configuram dureza e a impossibilidade de expressão de sentimentos, a inaptidão para o aprendizado e raciocínio e toda sorte de figuras relacionadas à marginalidade.

Todas essas imagens de controle vão ser reforçadas e massificadas pela mídia hegemônica, que opera com ideologias racistas própria das elites que as detêm. hooks (2019) centra suas análises principalmente no cinema porque identifica o cânone hollywoodiano como importante e poderoso meio divulgador dessas imagens. Porém, esses mais que estereótipos são gerados no âmbito da publicidade, do vídeo, dos videoclipes, nas músicas e praticamente articulados por todos os *media*.

Apesar da centralidade atribuída ao cinema, e não a negando, devemos reconhecer outras formas culturais que exercem poder e alimentam narrativas, principalmente com a cada vez mais fragmentada experiência visual, que vem deslocando continuamente o *status* da sétima arte a partir do *streaming* e da nova pujança de séries televisivas. Não aprofundando a questão, que é complexa e abarca muitas outras possibilidades, percebe-se uma nova valorização documentada de artistas da música afro-americana voltando-se para o videoclipe mesmo numa era pós-MTV.

Há os exemplos mais populares, de *This Is America*, de Childish Gambino, e os últimos álbuns visuais de artistas como Beyoncé e Frank Ocean, celebrados tanto pela crítica quanto pelo público. Em matéria do Washington Post,¹⁸ a jornalista Sonia Rao destaca que a temática política não é novidade na esfera do videoclipe, porém a liberdade de como é hoje representada seria impossível no esquema da MTV. Algumas mudanças paradigmáticas são elencadas para tentar explicar o fenômeno: a plataforma *on-demand* do YouTube, que além de permitir mais liberdade à criação artística¹⁹, permite que se foque num público mais específico; as últimas polarizações políticas em torno de temas como identidade e gênero em mídias sociais, combinadas

¹⁸ RAO, Sonia. A New Era of Political Music Videos Is Born. Disponível em: <https://medium.com/thewashingtonpost/a-new-era-of-political-music-videos-is-born-e5530928d308>. Último acesso em: 24/02/20.

¹⁹ Lembremos que a negociação com a TV aberta envolvia um escopo muito maior de censura e os orçamentos milionários das gravadoras para a produção de vídeos também significavam um freio para não se arriscar a perder dinheiro.

com movimentos com forte apoio nas redes como o Black Lives Matter e o #MeToo; o barateamento e a maior facilidade de manipulação das tecnologias de vídeo e exposição agora a um alcance maior de pessoas; e uma mudança na maneira de contar histórias desses artistas que também está diretamente ligada a um acesso mais amplo a uma cultura cinematográfica.

Em matéria da *Vice*,²⁰ Amanda Cavalcanti coloca que, exatamente por ter existido essa ruptura descrita com o modelo anterior, agora artistas negros teriam um leque maior de possibilidades para representarem suas subjetividades e que isso estaria fazendo a diferença nessa nova forma de fazer clipes. A jornalista destaca uma fala de um dos mais aclamados diretores de vídeos e curtas da atualidade, Khalil Joseph, que pontua: “Mas o talento negro tem uma especificidade cultural. Temos um gênio particular para a improvisação, de pregadores no púlpito a pianistas.”.

Apesar da fala, que pode cair para um essencialismo e não concordando com a hipótese de uma especificidade cultural ou gênio particular, nesta tese se advoga que realmente há características compartilhadas que nascem dentro uma cultura negra expressiva da diáspora. Isso é defendido por Gilroy (2001) ao comentar como o improvisado é uma dessas formas, mas que não são mais propriedades exclusivas dos negros. A qualidade da criatividade, inspirada pelos sermões dos pastores e pelos músicos negros, também é reivindicado por Cornel West para servir de exemplo para a escrita de intelectuais negros, como veremos mais adiante. Podemos ficar com Stuart Hall e dizer que, apesar de estarem dialogando com a estrutura capitalista, essas formas culturais negras são diferentes.

Partindo de uma temática de uma cultura expressiva negra e mais especificamente da música que ela gera e dos produtos audiovisuais também daí resultantes, voltei nossa atenção para uma tese dentro do âmbito da Comunicação. Tendo pontuado a centralidade de uma epistemologia negra e de um olhar opositor que direciona a análise do *corpus*, o mesmo já inserido num campo já consolidado dentro da interface mídia e música, ainda é importante responder como eu estaria interligando os autores com o campo.

²⁰ CAVALCANTI, Amanda. Artistas negros fizeram as mais relevantes obras audiovisuais da década. Disponível em: <<https://www.vice.com/pt/article/mbkw3q/clipes>>. Último acesso em: 24/02/20.

Partindo do pressuposto de Grada Kilomba (2010) de que o universo acadêmico ainda é um lugar também de violência para os corpos e ideias negras, o campo da Comunicação no Brasil não deixa de confirmar essa regra. De forma geral, o assunto raça e suas variáveis é ignorado pelo *mainstream* das pesquisas acadêmicas na área de Comunicação, como coloca a nota editorial do Dossiê da revista *Animus* intitulado “Comunicação, Identidades Raciais e Racismo”, de Liv Sovik e Thiago Ansel:

A atenção às identidades raciais e ao racismo tradicionalmente não fazem parte do leque de perspectivas analíticas sobre a comunicação no Brasil. Os motivos podem ser históricos. A partir do momento fundador, marcado pelo boom da indústria cultural brasileira e a globalização – ou americanização, como se dizia nos anos 60 e 70 – da produção cultural, os estudos da Comunicação têm sido mais “universalistas” do que particularistas ou nacionalistas. Nesse sentido, a área é diferente da Antropologia e das Letras, onde se pensa mais sobre a identidade nacional. Há exceções: afinal um dos principais teóricos brasileiros da Comunicação hoje, Muniz Sodré, fez impacto sobre a comunidade intelectual mais ampla com seus livros sobre as formas de pensar da cultura negra, mas o tema ainda não chegou ao *mainstream*. (2015, p. 1)

Como a exceção não confirma a regra, Muniz Sodré ainda é um dos poucos a tentar enegrecer os estudos da Comunicação no Brasil, tema que também ganhou mais destaque através da própria Sovik. E é importante frisar que discordo dos autores na tentativa de explicação para esse abismo que estamos reportando, pois acredito ser o racismo e a falta de negros e negras nos cursos de comunicação, geralmente elitizados, a principal causa para os temas, a cultura negra e o racismo, estarem às margens, e não qualquer outra explicação de ordem histórica ou de como se constituíram os estudos de comunicação no país. Ainda de acordo com o texto, essa quantidade pequena foi confirmada através de uma pesquisa sobre o número de teses e dissertações que abarcaram a temática num período de vinte e quatro anos:

Thiago Ansel e Eryl Guedes, doutorando e mestranda do grupo de pesquisa sobre Comunicação, Cultura e Política da ECOUFRJ, fizeram um levantamento de teses e dissertações defendidas entre 1990 e 2014 nos programas de pós-graduação em Comunicação filiados a Compós, que focalizaram identidades e relações raciais. Esse levantamento mostrou que dos 35 programas que disponibilizaram seus trabalhos online, cinco apresentaram um percentual de teses e dissertações sobre a questão racial superior a 10% (considerando a totalidade da produção discente de cada programa). Três desses programas se encontram na região sudeste

(UFRJ, UFF e UFJF), um no centro-oeste (UFG) e um no norte (UFPA). (SOVIK e ANSEL, 2015, p. 2)

Sem contar que os maiores congressos da área como Intercom e Compós não possuem nenhum GT (Grupo de Trabalho) sobre raça e racismo, o que me leva a crer que estou numa área de pesquisa branca e que ignora minha existência. Contudo, essa situação tende a ficar insustentável graças às cotas para pretos e pardos que têm garantido ao nosso povo acesso à universidade e que, aos poucos, vêm sendo instituída também nos programas de pós-graduação. Algo já começou a ser feito, a ser provocado, seguindo passos de Muniz Sodré, Joel Zito Araújo, Rosane Borges e muitos outros comunicadorxs negrxs que vêm deslocando a hegemonia e disputando outras narrativas.

Mas ainda caminhamos a passos lentos. As dificuldades que exponho nos colocam, negrxs que escrevem/pesquisam sobre raça e racismo, em uma posição de marginalidade dentro do centro. Esse centro, os espaços acadêmicos, não facilitam o trabalho do pesquisador negro, pois, desde que lá chegamos não conseguimos ver nada que nos represente, o que é o caso do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE.

Em primeiro lugar, quase não há estudantes negros em meu programa, pois junto a mim, na minha entrada em 2016, só tive contato com, no máximo, seis estudantes negros, numa média anual de oitenta estudantes que adentram o programa. Essa falta de representação também está no corpo docente, que não tem nenhum professor negro e, entre os presentes, nenhum estuda diretamente a temática racial, o que nos deixa muito distantes de condições propícias para desenvolver uma pesquisa sobre nós.

Na casa-grande do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE (PPGCOM), um professor do programa lamentou quando a PEC das domésticas foi aprovada, o mesmo que havia afirmado, em outra ocasião, que a bolsa da pós-graduação deveria ser só para comprar livros, e não garantir a subsistência do pesquisador. Enquanto outro, ao comentar o trabalho de uma colega que também pesquisava utilizando a negritude como ferramenta epistemológica, afirmou que o trabalho dela não era ciência, era militância e “só representação”. É difícil dar conta de tantos absurdos, tanto racismo em apenas um único comentário. Estou construindo uma tese que advoga importância incomensurável às subjetividades subalternizadas,

esta que vai ensejar a própria mudança na atual episteme e nos processos racistas do conhecimento.

A importância da Comunicação nesse processo e como ferramenta possível para o combate dos racismos deve ser cada vez mais trazida para os debates, já que vivemos “num mundo em que a midiatização recobre todas as esferas de nossa existência” (BORGES, 2020, p. 17). Dialogando com Sodré e outros autores, Rosane Borges (2020) vai tentar nos lembrar que “a comunicação é uma prática do comum cujo objetivo é a criação e manutenção de vínculos”:

Na esteira de Sodré, a reivindicação não é pelo abandono da troca transferencial, mas pela admissão de que essa troca deve ser feita a partir da noção radical de vínculo, pois é a partir dela que se realiza a mediação, que se realiza a comunicação de um polo a outro desse processo. Para se vincular, considera o autor, é preciso que cada um perca a si mesmo, pois ser é *ser com*; o vínculo não tem substância física ou institucional, é pura abertura na linguagem. A vinculação, completa Sodré, é condição originária do ser. (ibid., p. 26)

E vai postular que, entre outras coisas, para a produção de vínculos, perspectivas plurais são necessárias. Dessa forma, pergunta: “se as relações raciais dão visibilidade a subjetividades emergentes, como fazer dessas subjetividades um tópico incontornável para a reconfiguração do campo da comunicação?” (ibid., p. 18). Ela vai partir “do entendimento que raça e racismo são categorias que renovam as práticas midiáticas e questionam a comunicação em suas múltiplas faces” (id.).

Porque, para além das mídias comumente reproduzirem e reforçarem o racismo estrutural do nosso país, tem-se observado a escalada do discurso de ódio ao Outro, em especial o racismo antinegro, e em diversas formas de comunicação, em especial as redes sociais. Principalmente a partir da ascensão do bolsonarismo, como parte local de um movimento global de conservadorismo e extrema direita, amparados pela versão mais violenta do capital. Isso sempre existiu, mas a partir do aspecto viral das mídias sociais, em um mundo cada vez mais conectado e a facilidade tecnológica para manipulação de imagens e informação, parece que estamos diante de outras dimensões observáveis do discurso de ódio.

A liberação, pela palavra e imagem, das formas de destituição adentrou o mundo da política, destituindo-a, nos instalando em ambiências de negação e morte do Outro. As práticas discriminatórias, com os racismos à frente, passaram a ser um dos escudos dos indivíduos para exercício da comunicação entre supostamente iguais, alimentando as bolhas que são alérgicas *ao vínculo, à produção e*

distribuição do comum, finalidade última da comunicação. (ibid., p. 29, grifos da autora)

Para além de suas materialidades, convergências, tecnologias e transmissão de informação, “é preciso, [...] reiterar que a comunicação requer disposição para o acolhimento.” (ibid., p. 28). Essa disposição, em algum nível, pode ser uma das ferramentas rumo a uma restauração de civilidade, de um projeto coletivo de humanidade, porque é quando há a reflexão entre o Eu e o Outro, se pensando mutuamente, que se poderia abrir espaço para emancipação humana.

Falar de racismos e outras formas de discriminação no âmbito da comunicação supõe, portanto, redefinir o campo de investigação da área de tal maneira que todas as prioridades dessa esfera de pesquisa sejam reescaladas a partir da não realização do vínculo questão/problema que vem fraturando o mundo contemporâneo e solicitando a emergência de uma nova política das mídias — ou de uma política das novas mídias. (ibid., p. 34)

Dessa forma, quando eu me proponho a analisar mídias de artistas negros que querem provocar o deslocamento da comunicação em suas formas de representação e mensagem, a partir de um olhar opositor, reconheço a urgência do processo de emergência de novas políticas para o campo. Esses objetos abordam os temas de raça e racismo, que são lidos por ferramentas de interpretação advindas de epistemologias negras. Isso implica dizer também que a forma como a escrita da tese se dá, centrando a subjetividade enquanto teoria e parte fundante da episteme negra, é algo importante para além dos objetos em si. E, como parte de uma formação enquanto um pesquisador negro, escolhi escrever de forma mais livre, optando por análises culturológicas e não no âmbito já consolidado na área da análise formal do videoclipe, do filme ou da música. Além da liberdade de escrita, isso amplia o escopo tanto da transversalidade do conhecimento quanto da possibilidade de exercer um olhar opositor, centrando o desejo de me firmar enquanto um pesquisador negro do campo da comunicação que centra seus esforços em torno de temas como raça e racismo.

2 EPISTEMOLOGIAS NEGRAS

Amplificando um debate já levantado por Claudia Pons Cardoso (2017), Renato Nogueira (2011, 2012a, 2012b), Tanya Saunders (2017), Eduardo Oliveira (2009), Aline Nascimento (2017) e demais autores, deseja-se retomar a discussão em torno do que constituiria uma Epistemologia Negra e se a mesma se torna possível enquanto unidade teórica. Isto é, compartilhando de características comuns, formando um pensamento enegrecido e capaz de transformar os currículos acadêmicos, trazendo novas possibilidades que tentem abarcar as experiências negras no enfrentamento de saberes eurocêntricos, numa ação antirracista.

Dessa forma, a partir de uma experiência pessoal em que tento me encontrar enquanto pesquisador negro, passo a refletir e a tentar classificar o que seriam epistemologias negras e como elas alimentariam essa tese. Essa busca é instigada tanto pela afirmação política de usar mais autores(as) negros(as) dentro de um ambiente branco e eurocêntrico da academia, quanto pela possibilidade de encontrar teorias que reflitam a condição do povo negro, assim como busquem a insurgência (WEST, 1999). Assim, nesse capítulo, vou mapear o que seriam essas epistemes negras, nomeando tanto suas características, quanto seus necessários compromissos. Esse conjunto de pensamentos vão ser utilizados posteriormente para analisar obras de artistas da música negra, em diferentes materiais midiáticos. Com essa movimentação, espera-se que a contribuição que o conhecimento enegrecido pode agregar ao campo da Comunicação seja cada vez mais desenvolvido e reconhecido.

É importante colocar que, nesse momento, a palavra epistemologia está sendo considerada num sentido amplo de produção de saberes e conhecimentos, em acordo com o que Eduardo Oliveira (2009, p. 2) propõe em sua Epistemologia da Ancestralidade:

Não compreendo [...] epistême como conhecimento racional cravejado pela dinâmica civilizatória grega. Tampouco concebo epistemologia como um ramo da filosofia ocidental que se ocupa da questão do conhecimento (uma Teoria do Conhecimento). Não me interessa aqui a briga entre a tradição britânica e francesa em torno do termo. Concebo epistemologia, neste ínterim, como a fonte de produção de signos e significados concernentes ao jogo de sedução que a cultura é capaz de promover.

Debruçar-se sob uma tentativa de mapear o que se enquadraria como uma Epistemologia Negra presume que isso é um trabalho em construção, como qualquer esfera do saber, onde não se objetivou seu fechamento por diversos motivos. Um deles seria a necessidade de uma contribuição coletiva, num sentido afrocentrado de valorização da comunidade (NASCIMENTO, 2017, p. 48), e não no individualismo. Como afirmou Rosane Borges (2020), urge uma redefinição do campo da Comunicação através de perspectivas plurais que abarquem a emergência de subjetividades subalternas, em que temáticas de raça e racismo, já debatidas desde sempre por epistemologias negras, devem ser vinculadas a todos os campos de conhecimento.

A ubiquidade da questão parece ser representada por um *Zeitgeist* que enxerga uma via, através de epistemologias negras, como possibilidade de combate ao racismo antinegro e todas as formas de violência, ódio e opressão. Explico: na mesma época em que desenvolvi a disciplina Epistemologias Negras para o estágio de docência, a União dos Coletivos Pan-Africanistas (UPCA) de São Paulo lançou uma coletânea em dois volumes de textos antirracistas de autores negros africanos e afrodiaspóricos chamada *Pensamento Preto – Epistemologia do Renascimento Africano*; O II Congresso de Pesquisadores/as Negros/as do Nordeste – II COPENE Nordeste, que ocorreu em maio de 2019 no campus da UFPB (João Pessoa), tinha o tema Epistemologias Negras e Lutas Antirracistas; e o Núcleo de Estudos Afro-brasileiros (NEAB) da UFPE inaugurou seu grupo de pesquisas também chamado Epistemologias Negras. A quantidade de livros sobre a temática de autore(a)s negro(a)s que vêm sendo lançados por editoras em um volume nunca visto no Brasil também ilustra a necessidade do combate ao crescente obscurantismo na política e nas relações sociais.

Por outro lado, mas também correlacionado, tem-se que ter o cuidado e respeito àqueles que vieram antes, num sentido de ancestralidade que nos liga para a formação de um sentido/forma de viver/interpretar o mundo. Isso pressupõe que epistemologias negras já andam pelo mundo desde nosso primeiro ancestral, o que implica num esforço coletivo e trabalho árduo e contínuo, talvez infinito, com o intuito pedagógico e de construção de uma ferramenta antirracista através de um vislumbre de classificação de uma Epistemologia Negra.

Esse termo amplo não nasce para ser objetivo ou único, mas um termo guarda-chuva que possa abarcar uma miríade de experiências, corpos, relatos, teorias, conhecimentos, interpretações que tenham o objetivo comum, pan-africanista, de solidariedade entre as populações negras e sua autodeterminação.

2.1 POR QUE UMA EPISTEMOLOGIA NEGRA?

O que se entende hoje por epistemologia, no âmbito acadêmico, não pode e não quer abarcar a experiência e os saberes negros do mundo, tendo seu sentido construído através da prática de toda sorte de violências, nos planos físico e simbólico. Isso quer dizer que o projeto de Colonialidade do ser, saber e poder (Maldonado-Torres, 2018, p. 43) foi um projeto epistemológico (SAUNDERS, 2017) que traz em seu bojo epistemicídios, desumanização, escravidão, genocídio. Tanya Saunders (2017, p. 104) explica o que a epistemologia ocidental hegemônica significa:

Ou seja, a maneira pela qual o Homem passou a ser definido e, por extensão, o "ser humano", está enraizada em um projeto epistemológico colonial no qual o Homem veio a ser construído em torno da experiência e imagem do homem heterossexual branco, burguês, cristão, enquanto que o não-humano se definia, em primeiro lugar, em relação à indignidade, para depois ser redefinido como africano, negro. Esse projeto está enraizado em um processo de criação do mundo novo que resultou do colonialismo da Europa Ocidental nas Américas. Esse momento se entrelaçou com movimentos políticos maiores na Europa que derrubaram as monarquias estabelecidas e as elites eclesiásticas, tendo apenas seu sistema de organização social (cristão/hereje, anjo/demônio, limpo/sujo, etc.) redefinido à luz do encontro colonial, no qual os homens europeus tentaram dar sentido a si próprios e ao seu lugar na ordem colonial emergente, e o resultado disso foi a rearticulação do conceito de Homem ao longo do que agora consideramos como termos racializados. Ou seja, as justificativas para a inclusão e exclusão nos estados cristãos pré-coloniais se tornariam as justificativas naturalizadas para diferentes tipos de humanos/não-humanos durante o período colonial.

Dessa forma, precisaríamos recorrer a saberes e práticas enegrecidas que se recusem a aceitar o pensamento eurocêntrico/ocidental como verdade única e que pressuponham práticas de resistência, tal como de resignificação e revalorização das vidas negras. Unificar em um termo guarda-chuva, que seja Epistemologia Negra, necessariamente não deverá se inclinar para uma homogeneização do pensamento,

mas valorizar a diversidade e o dinamismo do mesmo. Unidade que visa o fortalecimento e a proteção ao povo preto e que pode remeter a alguns princípios, trazendo algumas características para o que viríamos a qualificar como uma episteme negra.

O primeiro despertar vem do âmbito pessoal no enfrentamento da questão e vivência do que é ser um pesquisador negro dentro da universidade. Sendo um espaço também de violência (KILOMBA, 2010) para afrodescendentes e de silenciamento, epistemicídio, não acolhimento, um pensamento negro que pudesse me situar nesse espaço, explicar o mundo de outra maneira e que me fornecesse ferramentas de contra argumentação se fazia necessário.

Em segundo lugar, começando a ter mais contatos com teorias já legitimadas na academia, como o Pós-Colonial e o Decolonial, percebe-se que epistemologias negras são vitais para a formação das mesmas. Afinal, não podemos pensar as duas disciplinas sem a influência de Césaire e Fanon ou, mais a fundo, quando teóricos decoloniais atribuem o nascimento de suas ideias à 1) obra de Ottobah Cugoana, ex-escravizado ganês que escreve um “tratado político” contra o tráfico negreiro (1787), segundo Mignolo (2006); e 2) a Maldonado-Torres (2016), colocando que o decolonial começa com a independência do Haiti (1791-1804). Essa ligação também é explicitada, especificamente com o decolonial, pelos autores Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016, p. 17):

Sem utilizar precisamente o termo “colonialidade”, já era possível encontrarmos a ideia que gira em torno desse conceito em toda a tradição do pensamento negro. A título de exemplo, podemos encontrar contemporaneamente essa ideia em autores e autoras tais como W. E. B. Du Bois, Oliver Cox, Frantz Fanon, Cedric Robinson, Aimé Césaire, Eric Williams, Angela Davis, Zora Neale Huston, bell hooks etc.

Ou seja, estamos falando de uma tradição negra de pensamento que é muito antiga, porém que não recebe a devida atenção e importância no Brasil, um país que tem a segunda maior população negra do mundo. Isso ocorre por conta de o racismo brasileiro ser de tecnologia avançada, permitindo que o mesmo se desenvolvesse de maneira assombrosa por conseguir se escamotear graças à ajuda do lusotropicalismo freyreano e sua “democracia racial”.

Esse processo ajudou na tentativa de mascaramento das dinâmicas raciais que também se refletiu nos círculos acadêmicos, que incentivaram e incentivam que a questão racial, ou uma “racialização da ciência”, deva permanecer no campo do não-dito. Outro processo passou pela folclorização e exotização de saberes outros que não branco-europeus, que os inferiorizou e os tratou como representações estereotipadas, negando aos seus detentores a possibilidade de produzir o significado sobre seus próprios signos, coisa que a epistemologia pode devolver (OLIVEIRA, 2009). Assim, pretende-se tentar descrever algumas qualidades ou compromissos que um pensamento colocado dentro do termo Epistemologia Negra deva apresentar.

Como uma das características suleadoras, devemos retornar ao que Cornel West (1999) cunhou de “modelo insurgente” em seu ensaio *O dilema do intelectual negro*.²¹ Tal ensaio sofreu severas críticas, porém contundentes e necessárias, feitas por bell hooks em *Intelectuais negras* (1995), principalmente pela ausência total de menções ao trabalho intelectual de mulheres negras que já possuíam uma produção relevante em qualidade e quantidade. Entretanto, há pontos levantados pelo autor que são válidos para a presente discussão, quando ele lista algumas características que formariam esse modelo insurgente, onde, resumidamente, cito algumas:

- a) Pensamento crítico e questionador aos “regimes de verdade” dos modelos euro-americanos.
- b) Uma escrita não-hermética, assim como não susceptível aos últimos modismos que venham a surgir entre a intelectualidade negra motivadas pelo *establishment* branco, intelectual e burguês.
- c) Estímulo a novas formas culturais, percepções e práticas alternativas que desloquem discursos e poderes.
- d) Trabalho intelectual coletivo, em constante contato com outras instâncias negras, voltada para a possibilidade de “resistência efetiva e transformação social significativa”.
- e) Inspiração necessária nas formas culturais e religiosas negras pela inovação crítica constante e por serem estes também modelos de

²¹ A versão acessada do ensaio consta como uma tradução de uma edição de 1999 do livro *Cornel West Reader* por Braulino Pereira de Santana, Guacira Cavalcante e Marcos Aurélio Souza.

insurgência. Aqui o autor dá um destaque à música negra e ao sermão e à prece negras, ressaltando outro ponto fundamental, que seria a criatividade e a escrita criativa.

- f) Por fim, a atividade-fim a que todos os pontos se referem: a insurgência ou revolta negra.

Esses pontos me parecem bem sugestivos do que eu entenderia como inclinações de um pensamento negro que objetiva se colocar contra “o perigo da história única” (ADICHIE, 2009) que o pensamento ocidental tenta impor ao mundo. No entanto, vale dizer que estes não deveriam ser entendidos como um dogma, o que afastaria a potência da mutabilidade e hibridismos das criações negras tal qual notado por Gilroy (2001). Significa pensar a importância do trabalho intelectual negro ao mesmo tempo que se pensa sua transcendência para outras instâncias, pensando solidariedade, comunidade e, sobretudo, vida:

Quando o trabalho intelectual surge de uma preocupação com a mudança social e política radical, quando esse trabalho é dirigido para as necessidades das pessoas, nos põe numa solidariedade e comunidade maiores. Enaltece fundamentalmente a vida. (HOOKS, 1995, pp. 478)

O que West, hooks e muitos outros intelectuais negros estão tentando nos dizer, ligando os pontos, é algo que está descrito na definição do intelectual negro brasileiro por Nilma Lino Gomes (2009) ampliando o que fora desenvolvido por Sales Santos (2008, apud Gomes 2009).

Sendo assim, o intelectual negro aqui discutido refere-se àquele profissional que constrói sua trajetória de produção, reflexão e intervenção na interatividade entre o ethos político da discussão da temática racial e o ethos acadêmico-científico adquirido no mundo da ciência moderna. No entanto, há um diferencial na definição que apresento. O intelectual negro é também aquele que indaga a ciência por dentro e problematiza conceitos, categorias, teorias e metodologias clássicas que, na sua produção, esvaziam a riqueza e a problemática racial ou transformam raça em mera categoria analítica retirando-lhe o seu caráter de construção social, cultural e política. E ainda, é aquele que coloca em diálogo com a ciência moderna os conhecimentos produzidos na vivência étnico-racial da comunidade negra (GOMES, 2009, p. 426)

Dessa forma, como coloca a autora, a interação entre a ética antirracista dos Movimentos Negros e a ética de um posicionamento acadêmico que busque a igualdade racial e sua promoção seria um traço da intelectualidade negra, acrescida da indagação de todo o fazer científico no que tange às questões de raça. Assim, conectando-se à insurgência *westiana*, vai se entender como um princípio irrevogável a necessidade de um pensamento anticolonial e antirracista, sendo assim um pensamento anti-hegemônico, para poder ser pensando enquanto uma Epistemologia Negra. Nesse sentido, devemos observar outras coisas importantes, já que a episteme/projeto colonial também desenvolveu outras formas de violência para além do racismo antinegro, como coloca Tanya Saunders ao pensar como nos tornamos não-humanos a partir de uma ideia de humano atribuída ao homem branco, heterossexual, cis, burguês, cristão:

Ao considerar o racismo, o sexismo e a homofobia como "legados coloniais", somos capazes de abordar as formas em que o racismo foi corporalizado e institucionalizado à nível do Estado, e no nível psíquico, no nível do erótico, ao mesmo tempo em que interroga as formas como a cultura e a desigualdade material são racializadas. (SAUNDERS, 2017, p. 112)

Observando o racismo, o sexismo e a homofobia como legados coloniais, o pensamento enegrecido poderia operar com a derrubada dos resquícios da colonialidade, visto que em muitos momentos estes vão atuar de maneira inter cruzada como forma de subalternização e subjugação de corpos negros.

O corpo também deve ser um *locus* de apropriação da episteme negra, assim como sugeriu Fanon (2008, p. 191) com sua prece que encerra *Pele Negra, Máscaras Brancas*: "Ô, meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!". Dentre outras coisas, essa reza fanoniana vai superar o *cogito* cartesiano que, com seu pensamento binário, separava corpo e alma, certo e errado, céu e inferno. Como também vai colocar o corpo em evidência como produtor de sentido e saberes ou como uma maneira de negar a zona do não-ser ao qual fomos relegados pelo projeto de poder eurocêntrico. O autor Bernardino-Costa (2016, p. 504) apresenta um artigo pensando essa prece e atesta:

Baseado nas contribuições de Frantz Fanon, este artigo demonstra que o colonialismo, mediante o racismo, produz uma divisão maniqueísta do mundo entre a zona do ser e a zona do não-ser. Argumenta que os sujeitos coloniais, em geral, e os negros, em particular, habitam a zona do não-ser e, por isso, são invisibilizados

pelo olhar imperial. Diante disto, restará ao negro tornar visível sua existência por meio da afirmação de sua identidade e de seu corpo. Concluímos que a afirmação do corpo permite a elaboração do conhecimento a partir de uma localização particular, assim como permite reinventar um projeto político humanista.

Contra essa divisão maniqueísta também vai se colocar a dimensão espiritual, sendo estranho para um pensamento negro a divisão entre razão e emoção ou materialidade e espiritualidade, como coloca Aline Nascimento (2017, p. 48) ao comentar a obra de Marimba Ani: “a dimensão espiritual na concepção africanocentrada é a fonte de toda a energia, movimento, causa e efeito”. Isso quer dizer que o conhecimento é gerado em outros planos que não só o material e visível, como ensinam várias cosmovisões de culturas africanas.

O orikí de Exu afirma que “Ele matou um pássaro ontem com uma pedra que só hoje atirou”, nos ensinando muito tempo antes do que se convencionou chamar de modernidade que o tempo não é linear, como hoje se sabe através da física quântica, como compara Santos (2018). Segundo o autor, a consulta ao oráculo de Ifá, que se desenvolveu bastante no Brasil (através do jogo de búzios), se apresenta como um “sistema divinatório e epistêmico” (p.170) e propõe que seja levada em conta mais a física quântica do que a adivinhação:

Os itans nos ensinam que Oxum recebeu os búzios e com ele a plataforma divinatória do merindilogun diretamente das mãos de Obatalá. Os búzios, desta forma, carregam em si a potência da previsibilidade de todos os tempos (presente, passado e futuro) e o Brasil talvez seja o lugar da diáspora africana em que mais se desenvolveram sistemas de letramento nesta plataforma. Os búzios que foram no passado moeda comercial, os cawries, tornaram-se óbolo para travessia no tempo-espaço Aqueronte afora como se um Caronte barqueiro guiasse os rios da vida do consulente ante os olhos da sacerdote ou do sacerdote que lê um após outro os signos, apontando perigos e caminhos. Mais que esoterismos, o que a produção de um saber Eurocentrado e Americanizado dentro e fora da universidade nos impede de perceber é que no ato do rito sério que envolve a equação dos búzios na divinação do merindilogun talvez estejamos lidando mais com a Física Quântica do que com adivinhações, mas do outro lado não temos Einstein, Rosen, Hawking e sim todo um campo desenvolvido através da oralitura e da práxis cotidiana intensa das e dos que se letraram para ler polissemicamente, me permitam, além da matéria. (SANTOS, 2018, p.169).

Assim, este se torna também um outro compromisso da Epistemologia Negra, o entendimento da não-linearidade temporal, do conhecimento como encruzilhada de saberes que não permitiria a narrativa única da história.

Dessa maneira, entenderíamos também o conhecimento em seu sentido amplo, quer seja ele construído através da escrita, quer seja através da oralidade e do corpo. Então conhecimentos passados através da dança, da música, da contação de histórias, dos mitos, da espiritualidade, como, no caso afro-brasileiro, o que a capoeira, o samba, o rap e o candomblé nos ensinam, têm validade assegurada tanto quanto uma tese de doutorado. Com esse compromisso, estaríamos também respeitando a forma que a ancestralidade nos passou conhecimento (Nascimento, 2017, p. 49), reconhecendo seu lugar primordial para uma epistemologia negra.

Como Nascimento (idem, p. 48) também vai colocar como pressuposto para um pensamento afrocêntrico, seria a dimensão da conexão afetiva e simbólica, já que “afetos e símbolos são expressões importantes para a libertação humana” (Ibidem, p. 48-49), explicando que a emoção também deve ser tratada como fonte de conhecimento, e não como algo proveniente de instinto. Fica claro que a afirmação da autora vai sempre de encontro com o dualismo do pensamento europeu e que desafia as concepções oficiais de ciência. Considerando o afeto e a emoção como algo relevante, isso vai nos remeter para outra dimensão importante para uma Epistemologia Negra, que seria a de conhecimento localizado e de experiências pessoais ou subjetivas como imprescindíveis para o pensamento negro.

Cursando a disciplina Feminismo Negro, também pude entrar em contato com autoras que escreviam de forma totalmente diversa do que eu conhecia no âmbito acadêmico. Lá, eram elas falando diretamente para os leitores e colocando suas vivências como algo além de válido dentro de um sistema branco e eurocêntrico de supostas objetividade e neutralidade: como necessário para uma virada epistêmica que pudesse confrontar o lugar também de violência para os condenados que é a universidade. Fazendo uso da teoria do ponto de vista através de textos de bell hooks, Patricia Hill Collins, Lélia Gonzalez, entre outras, um novo horizonte epistemológico se abriu, assim como uma reinvenção na forma de escrever e se posicionar.

No discurso colonial, o corpo colonizado foi visto como corpo destituído de vontade, subjetividade, pronto para servir e destituído de voz (Hooks, 1995). Corpos destituídos de alma, em que o homem colonizado foi reduzido a mão de obra, enquanto a mulher colonizada tornou-se objeto de uma economia de prazer e do desejo. Mediante a razão colonial, o corpo do sujeito colonizado foi fixado em certas identidades. Como resposta, em diálogo com as feministas que defendiam que o conhecimento é sempre situado (Haraway, 1991), as feministas negras argumentaram que a epistemologia dominante, embora travestida de neutra e universal, é masculina e branca. Diante

disso, a trajetória individual e coletiva dos sujeitos subalternos (especialmente das mulheres negras) é vista como um privilégio epistemológico de onde se elabora também um pensamento de fronteira a partir de uma perspectiva subalterna. (BERNARDINO-COSTA e GROSGUÉL, 2016, p. 20)

Mais tarde ficou evidente que transformar nossa trajetória coletiva e individual enquanto negros em relatos escritos e teorias se apresenta como uma tradição negra das letras, mas não somente, se constituindo de uma necessidade de sobrevivência e urgência para denunciar as violências física e simbólica pelas quais o povo negro vem sendo submetido desde a fundação da modernidade/colonialidade. Nos remetemos aos relatos de ex-escravizados, como o livro abolicionista do ganês Otabbah Cugoano, *Thoughts and Sentiments on the Evil and Wicked Traffic of the Slavery and Commerce of the Human Species* (1787), como comentado acima, e a autobiografia do nigeriano Olaudah Equiano, *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano* (1789). Ambos moravam em Londres como homens livres e faziam parte do grupo abolicionista *Sons of Africa*.

Paul Gilroy (2001), debruçando-se sobre as autobiografias de Frederick Douglass e da contação de histórias, como a narrativa sobre Margaret Garner, coloca os relatos pessoais dos negros, agora na esfera pública, junto à música negra, como “um componente essencial das contraculturas raciais insubordinadas” (GILROY, 2001, p. 374). O autor vai aprofundar ainda mais a questão:

Eles expressam da maneira mais poderosa uma tradição de escrita na qual a autobiografia se torna um ato ou processo de simultânea autocriação e auto-emancipação. A apresentação de uma persona pública torna-se assim um motivo fundador dentro da cultura expressiva da diáspora africana. [...] É importante notar aqui que uma nova economia discursiva emerge com a recusa em subordinar a particularidade da experiência escrava ao poder totalizante da razão universal detida exclusivamente por mãos, canetas ou editoras brancas. Autoria e autonomia emergem diretamente do deliberado tom pessoal desta história. [...] O caráter autobiográfico de muitas declarações como esta é portanto absolutamente crucial. Ele apela de modo especial a opinião pública do movimento abolicionista contra o poder arbitrário intrínseco a um sistema de escravidão que é, a um só tempo, irracional e anticristão. Aquilo que mais tarde Richard Wright identificaria como a estética do personalismo flui dessas narrativas e mostra que nas mãos dos escravos o particular pode vestir o manto da verdade e da razão, tão prontamente quanto o universal. (idem, ibidem, p. 152)

Essa tradição vai ser continuada em diversos outros autores, em tempos e lugares diferentes. Em *As Almas da Gente Preta* (1903), uma das obras mais importantes e influentes da afrodiáspora, W.E.B. Du Bois funda um conceito que permanece atual até hoje, o da dupla consciência, que já aparece no primeiro capítulo. Como parte da discussão teórica, usa um exemplo pessoal, o de quando se descobre não um menino, mas um menino negro ao sofrer racismo por parte de outra criança.

Todos sentem alguma vez sua dualidade — um lado americano, um lado negro; duas almas, dois pensamentos, dois esforços inconciliáveis; dois ideais em guerra em um só corpo escuro, cuja força tenaz é apenas o que a impede de se dilacerar. (DU BOIS, Apud GILROY, 2001, p. 248)

Ele está elaborando sobre a dificuldade que a população negra tem em se identificar com uma ideia de pátria ou nacionalismo no pós-escravidão. Afinal, como somos cidadãos de segunda classe até hoje, onde direitos são negados e não se tem nem o mínimo necessário para uma vida digna, como poderíamos ter certeza a que pertencimento poderíamos nos apegar? Isso pode se aplicar em diversos contextos diferentes onde a vida negra ainda é massacrada atualmente. Além de avançada, sua escrita também é sofisticada e apresenta ideias de pan-africanismo — lutas políticas interligadas, apoio e solidariedade negra transnacionais — e adianta que o grande problema do século XX é a linha de cor, entre outras coisas.

Não poderíamos deixar de falar de outra obra de valor equivalente, a já citada *Pele Negra, Máscaras Brancas*, do martinicano Frantz Fanon. Escrita num misto de ciência, poesia e autobiografia, inicialmente como tese de doutorado em psiquiatria, foi rejeitada e posteriormente publicada em livro no ano de 1952. Utilizando de suas vivências diante do racismo, observação sociológica, teorias da psicanálise e o pensamento anticolonial de Aimée Césaire e o Movimento da Negritude, Fanon, como Du Bois, escreve uma obra influente e avançada, atual até os dias presentes. Essa obra, junto à posterior *Os Condenados da Terra* (1961), vai influenciar as lutas pela independência em diversos países africanos, o pensamento de figuras importantes como Steve Biko e Paulo Freire, e será pioneiro ao tratar do problema das psicopatologias dos negros causadas pelo colonialismo, sendo importante ressaltar que até hoje o racismo é um tabu na psicologia/psicanálise, pouco presente nos debates desses cursos e que à congruência entre psique e negritude é algo que, vergonhosamente, ainda é dada pouca atenção. Pude constatar isso no segundo

semestre de 2018. Ministrando a disciplina no curso de Rádio, TV e Internet da UFPE, tive cinco alunas inscritas provenientes do curso de Psicologia e, quando indagadas sobre terem lido Fanon ou Neusa Souza em algum momento de sua graduação, todas responderam que não. Ou uma velha amiga, psicóloga, que me falava sobre a importância de estar numa terapia durante esse período complicado para a saúde mental que é o doutorado. Quando a pedi para indicar algum(a) profissional negro(a), ela me perguntou: “Isso é importante?”.

Tão importante que quase todos(as) os(as) autores(as) que citei até o momento sempre se referiram como processo imprescindível para a emancipação e autodeterminação do povo negro: a descolonização das mentes. Dificilmente se poderia traçar uma genealogia do uso do termo, mas sua presença maciça é observável, seja nas letras ou nos discursos, em uma miríade de lugares e posicionamentos, quer de intelectuais, acadêmicos, líderes políticos ou artistas, em um fluxo contínuo de retroalimentação. Um exemplo clássico seriam as palavras de Marcus Garvey em um discurso de 1937, *The work has been done*, posteriormente parafraseadas e que ficariam mundialmente conhecidas através da música *Redemption Song* (1980), de Bob Marley: “Vamos nos emancipar da escravidão mental porque, enquanto outros podem libertar o corpo, ninguém além de nós mesmos pode libertar a mente [. . .]”.²² Aqui ele não usa o termo “descolonizar mentes”, mas usa “escravidão mental” e “libertar a mente”, o que pode ser interpretado como ações correlatas. Como um grande inspirador de movimentos pan-africanistas e referência para vários líderes políticos que estiveram à frente nas lutas para a descolonização de seus países, também podemos notar o uso do termo por Kwame N’Krumah²³ (Gana) e Amílcar Cabral²⁴ (Guiné-Bissau).

²² No original: “We are going to emancipate ourselves from mental slavery because whilst others might free the body, none but ourselves can free the mind”. Tradução minha. Para mais informações sobre a relação do discurso de Garvey e a música de Marley ver HILL, Robert A. 2010, *Redemption Works: From “African Redemption” to “Redemption Song”*, *Review: Literature and Arts of the Americas*, 43:2, 200-207. Também é importante notar que o título da música faz referência a um termo muito usado por Garvey, a causa da ‘African Redemption’ (Redenção Africana).

²³ Referência de acordo com o professor, escritor e intelectual queniano Ngũgĩ wa Thiong’o, famoso por seu livro “Decolonizing the mind” (1986), numa palestra em Johannesburg, África do Sul, em 2017. Transcrição disponível aqui: <https://www.iol.co.za/news/opinion/decolonise-the-mind-secure-the-base-8051134>. Acesso em: 06/01/2019.

²⁴ Ver MENDES, Danúbia. Descolonizar as mentes e os corações: Amílcar Cabral e a ruptura com a razão colonial. Disponível em:

Fanon (2008) também havia percebido a importância de uma desconstrução de mentes e pensamentos do povo negro que, por imposição da colonialidade, estariam agindo, pensando, falando e comportando-se como brancos e desejando isso ardorosamente como única resposta possível para se livrar do sofrimento, a tal “máscara branca”. Não foi por acaso que Biko (1990, p.87) em *Escrevo o que quero* (1978), afirmou que “[...] a mente do oprimido é a arma mais poderosa nas mãos do opressor”, ou seja, da mesma forma, ele também tinha entendido a importância do processo da descolonização mental como essencial para as populações negras subjugadas e que este seria o principal obstáculo, o processo mais difícil a se transpor, para atingir o objetivo da Consciência Negra. Maldonado-Torres (2018) coloca que uma das características da colonialidade é agir sobre a visão de mundo através de três elementos básicos, os quais, “o saber (sujeito, objeto, método), o ser (tempo, espaço, subjetividade) e o poder (estrutura, cultura, sujeito)” (p. 42), não bastando a ocupação por meio de poderio militar e o genocídio e escravidão dos subalternizados para garantir a continuidade do empreendimento colonial. O autor também coloca que processos identitários e subjetivos vão formar-se dentro dessa articulação de elementos e vai destacar que o comum entre todas essas dimensões é a subjetividade.

O que quer que um sujeito seja, ele é constituído e sustentado pela sua localização no tempo e no espaço, sua posição na estrutura de poder e na cultura, e nos modos como se posiciona em relação à produção do saber. [...] O sujeito, portanto, é um campo de luta e um espaço que deve ser controlado e dominado para que a coerência de uma dada ordem e visão de mundo continue estável. (MALDONADO-TORRES, 2018, p. 43)

O autor ainda acrescenta que “A Colonialidade do saber, ser e poder é informada, se não constituída, pela catástrofe metafísica, pela naturalização da guerra e pelas várias modalidades da diferença humana [...]” (ibid., p.42). Pela profundidade e complexidade da questão, os autores(as) negros(as) notaram o tamanho do desafio e se debruçaram para tentar resolver a questão, transformando-a em outra característica presente nos escritos negros.

Apesar de em muitos escritos/autorxs não termos várias dessas formalidades, podemos identificar um compromisso constante com a insurgência através da luta antirracista em todos(as), objetivando o desmantelamento da estrutura branca de poder. São trabalhos que estão engajados na luta política, porque, sim, tudo é político — apesar da já comentada falácia da imparcialidade acadêmica eurocêntrica —, e não haveria outra forma de costurar esse levante sem passar pela subjetividade, pelos locais que habitamos, pelos regimes de constrição que nossos corpos são submetidos, pelo que, enfim, somos atravessados, nossas vivências. Escrivivências de Conceição Evaristo (2017), “um jogo com o vocabulário e as ideias de escrever, viver, se ver”, que abre possibilidades para um novo existir de novas e velhas vozes, insurgentes e subalternas, que a colonialidade se empenhou em silenciar, mas que encontram novas formas de driblar a opressão, afinal, “a nossa escrivivência não é para adormecer os da Casa Grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”.²⁵

O que alimentou e alimenta essa busca, o compromisso político do qual falara, foi tomar conhecimento de teorias que propõem um novo modelo para o *locus* acadêmico, questionando suas pretensas universalidade, imparcialidade, objetividade, enfim, a ciência e o modo de fazê-la em seus aspectos mais amplos, exigindo que essas sejam finalmente localizadas como instâncias de poder e para o poder. Estas também propõem um deslocamento desses lugares hegemônicos para outras geografias e povos, de forma a valorizar e dar voz aos subalternos e seus conhecimentos dantes apagados, silenciados, destruídos e desvalorizados pela colonialidade/modernidade ocidental.

Notei entre estas que tomei conhecimento que autores negros com a escrita anti-hegemônica eram sempre colocados como referenciais importantes, junto de outros. Isso foi encontrado no Pós-Colonial, nas Epistemologias do Sul, no Decolonial ou no Sul Global, onde existe uma unanimidade em relação a Fanon e também

²⁵ As palavras da autora foram retiradas de uma entrevista concedida ao Nexo Jornal. Ver: LIMA, Juliana Domingues. Conceição Evaristo: ‘minha escrita é contaminada pela condição de mulher negra. 2017. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/05/26/Concei%C3%A7%C3%A3o-Evaristo-%E2%80%98minha-escrita-%C3%A9-contaminada-pela-condi%C3%A7%C3%A3o-de-mulher-negra%E2%80%99>> Acesso em: 07/01/19.

menções a Césaire. Enquanto isso, outras formas de pensar negras já eram gestadas antes das consolidações dessas disciplinas, como as já faladas autobiografias, relatos, histórias, discursos e livros em geral; e muitas formulações contemporâneas e posteriores, como a categoria político-cultural da Amefricanidade e o conceito de Pretuguês de Lélia Gonzalez; o Quilombismo de Abdias do Nascimento; o Afroperspectivismo de Renato Noguera; a ginga, o corpo, o candomblé no trabalho de Muniz Sodré; o Feminismo Negro de bell hooks, Angela Davis, Patricia H. Collins, Luiza Bairros, Lélia Gonzalez; a Afrocentricidade de Molefi Kete Asante; a dupla consciência de Du Bois; os estudos da Diáspora negra; os escritos revolucionários dos pan-africanistas; o Africana Studies de Lewis Gordon; o Movimento da Negritude de Césaire, Senghor e Damas; os estudos históricos de Cheikh Anta Diop e C.L.R. James e tantos outros importantes.

Claro que pensar esse corpo de ideias negras como de certa maneira interligadas traria alguns problemas, pois, nesta rede de pensamentos, poderíamos encontrar teorias difíceis de conversarem entre si, como a insistência da categoria raça em primeiro lugar da Afrocentricidade e a ideia de Interseccionalidade do Feminismo Negro. Porém, como já comentado, o compromisso com a insurgência, a formação política, o contra-hegemônico, a solidariedade, as cosmovisões negras, entre outros, estariam formando a base de Epistemologias Negras, um compêndio atuando contra o racismo epistêmico e o epistemicídio preto, mas também considerando outros marcadores de diferença e desumanização como posições de classe, gênero e orientação sexual. A filósofa Sueli Carneiro (2005, p. 97), amplia o conceito de Boaventura Sousa Santos e assim define o epistemicídio:

Para nós, porém, o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra, mutila a capacidade de aprender etc.

Por isso, necessariamente, esse pensamento negro também precisa ser interdisciplinar ou, como prefere Maldonado-Torres (2016), transdisciplinar, que se opõe à disciplina e ao método, “rígidos”, de toda formação do pensamento científico dentro da visão de mundo da modernidade/colonialidade. Ele apresenta a transdisciplinaridade decolonial superior à disciplina ocidental — disciplina no sentido da disciplina/estudo das universidades, apesar de o autor também notar que parte da inferiorização dos chamados Estudos Étnicos tem a ver com a classificação do Outro, do não-europeu, desde a “descoberta”, como povos sem disciplina, sem capacidade racional e dotados de uma emoção incapaz de ser controlada, da paixão à raiva — por apresentar uma “primazia epistemológica, ética e política”, pela amplitude que ela poderia atingir, em termos de uma riqueza interdisciplinar, mas também considerando outras áreas “não acadêmicas” como a militância política e as artes libertárias. O decolonial seria uma consciência, uma atitude e um compromisso contra a desumanização que a *episteme* europeia causou no mundo, por isso ética.

A convivência entre a linha secular e a linha ontológica na Modernidade faz com que a consciência e a atitude do sujeito moderno não só sejam em grande medida liberal, tolerante e hiper-racionalista, mas também, para dizer de uma maneira direta, racista. O problema fundamental do humanismo, das artes liberais e das ciências europeias é que esses se constroem sobre e procuram fortalecer o desfecho secular e a linha divisória entre o secular e o religioso, porém não assumem sua participação na produção da linha ontológica entre moderno-colonial ou na forma em que se enriqueceram ou se enriquecem com ela. Por isso mesmo, as disciplinas da universidade europeia moderna podiam e podem conviver com e ajudar a produzir a invisibilidade, a marginalização e a patologia de comunidades racializadas e colonizadas, de suas obras e produtos. (MALDONADO-TORRES, 2016, p. 83)

Essas disciplinas e métodos são coautores do racismo, em certo tempo e espaço, ajudando não só a criar o racismo, como o justifica e o defende, como o exemplo clássico do racismo científico do século XIX, mas entendendo que a forma como o conhecemos hoje começou a ser gestada na “descoberta”. Por isso e pela forma que esse conhecimento foi estruturado, devemos entender que ele opera dentro de muitos limites, impostos pelas suas próprias ideias de “disciplina forte” e “método científico”, assim como não admitir esse fator de colonialidade que está nele embutido, por operarem no binarismo secular/religião ou mente/corpo e por criarem a linha de cor que Du Bois já falava e o “problema do negro” em que Fanon (2008) se debruçou:

Essa aversão sistemática do pensamento europeu à pergunta sobre o significado do negro não parece inofensiva a Fanon, como se fora um pequeno descuido de um liberal decente ou de um sujeito chamado crítico, senão o contrário: isto pode ser tomado como o calcanhar de Aquiles do pensamento moderno. Aquilo que as ciências europeias resistem a tematizar com tanta ousadia e consistência, porém também com tanta naturalidade, incluindo discursos conservadores, liberais e de esquerda, apelos à lealdade nacional, à liberdade, e à crítica radical pode ser justamente aquilo que revela seus limites insuperáveis e as ansiedades constitutivas. (MALDONADO-TORRES, 2016, p. 91).

Tanto que na mesma obra, *Pele Negra, Máscaras Brancas*, Fanon (2008, p. 29) vai anunciar: “É de bom tom preceder uma obra de psicologia por uma tomada de posição metodológica. Fugiremos à regra. Deixaremos os métodos para os botânicos e os matemáticos. Existe um ponto em que os métodos se dissolvem.”. Os métodos, tal qual estão postos e exigidos, não dão conta de uma realidade extra branca, são limitados e limitantes, e não reconhecem aquilo que habita a zona do não ser que eles inventaram. É usando a mesma citação de Fanon (2008) que Maldonado-Torres (2016, p. 93) vai defender uma “atitude decolonial que suspende os métodos e propõe um manejo de um método sem métodos” em favor de uma transdisciplinaridade que abarque sentidos e lógicas mais amplas que podem vir a se transmutar constantemente.

A ciência, os métodos e as disciplinas, e seu lugar maior de aplicação, divulgação e legitimação, a universidade, se constituem como um local também de violência, como coloca Grada Kilomba (2010, p. 28, tradução minha): “[...] a academia não é nem um espaço neutro nem simplesmente um espaço de conhecimento e sabedoria, de ciência e erudição, mas também um espaço de v-i-o-l-ê-n-c-i-a.”²⁶, pois “Aqui fomos descritos, classificados, desumanizados, primitivizados, brutalizados, mortos ” (ibidem, p. 27, tradução minha)²⁷.

A autora está colocando o lugar histórico das universidades como violento por sempre terem nos silenciado e terem nos construído e classificado como Outros inferiores e irracionais, um lugar em que sempre fomos o objeto e nunca o sujeito da teoria, algo que Gilroy (2001) e Hountondji (2009) também reivindicaram, sobre

²⁶ No original: “ [...] academia is neither a neutral space nor simply a space of knowledge and wisdom, of science and scholarship, but also a space of v – i – o – l – e – n – c – e .”

²⁷ No original: “Here we have been described, classified, dehumanized, primitivized, brutalized, killed.”

sermos não mais objeto de pesquisa dos brancos, mas falarmos por nós mesmos. Então, como colocou Gonzalez (1984), “agora o lixo vai falar”. Isso demanda uma completa mudança de paradigma que necessariamente vai enfrentar os posicionamentos estabelecidos do que é válido ou não, do que tem valor ou não, do que é ciência ou não. Se toda a vida fomos obrigados a ler, pesquisar, escrever e falar como os brancos mandaram, quando nos tornamos agentes devemos fazer isso de modo diferente, desconstruindo esse lugar de poder.

Quando a ciência oficial reivindica supostas características de neutralidade, objetividade, universalidade, imparcialidade e racionalidade enquanto acusa nosso trabalho de ser pessoal, subjetivo, específico, parcial ou emotivo (KILOMBA, 2010), esconde o fato de esse discurso estar também falando de um lugar específico, um lugar de poder:

Como uma intelectual, por exemplo, me é normalmente dito que meu trabalho sobre o racismo cotidiano é muito interessante, mas não realmente científico, uma observação que ilustra a ordem colonial em que os estudiosos negros residem: “Você tem uma perspectiva muito subjetiva”, “muito pessoal”, “muito emocional”; “muito específica”; “Esses fatos são objetivos?”. Tais comentários funcionam como uma máscara, que silencia nossas vozes assim que falamos. Eles permitem que o sujeito branco coloque nossos discursos de volta nas margens, como conhecimento divergente, enquanto seus discursos permanecem no centro, como a norma. Quando eles falam é científico, quando falamos não é científico; universal / específico; objetivo / subjetivo; neutro / pessoal; racional / emocional; imparcial / parcial; eles têm fatos, nós temos opiniões; eles têm conhecimento, nós temos experiências. Estas não são simples categorizações semânticas; eles possuem uma dimensão de poder que mantém posições hierárquicas e defende a supremacia branca. Não estamos lidando aqui com uma “coexistência pacífica de palavras”, como enfatiza Jacques Derrida (1981: 41), mas sim uma hierarquia violenta que define quem pode falar”. (KILOMBA, 2010, p. 28, tradução minha)²⁸

²⁸ "As a scholar, for instance, I am commonly told that my work on everyday racism is very interesting, but not really scientific, a remark that illustrates the colonial order in which Black scholars reside: “You have a very subjective perspective;” “very personal;” “very emotional;” “very specific;” “Are these objective facts?”. Such comments function like a mask, that silences our voices as soon as we speak. They allow the white subject to place our discourses back at the margins, as deviating knowledge, while their discourses remain at the centre, as the norm. When they speak it is scientific, when we speak it is unscientific; universal / specific; objective / subjective; neutral / personal; rational / emotional; impartial / partial; they have facts, we have opinions; they have knowledge, we have experiences. These are not simple semantic categorizations; they possess a dimension of power that maintains hierarchical positions and upholds white supremacy. We are not dealing here with a “peaceful coexistence of words,” as Jacques Derrida (1981: 41) emphasizes, but rather a violent hierarchy that defines who can speak."

De forma bastante recorrente, nosso trabalho dentro da academia, de pesquisadores negros que versem sobre a temática racial, é acusado de militância. Bem, primeiramente, não posso achar que chamar um trabalho científico de militância seja uma desvalorização, apesar de ser essa a intenção, pois essa relação de academia com a militância nunca pôde ser cortada, e foi a própria luta política que influenciou teorias, disciplinas e programas em escala mundial. Como quando Patricia Hill Collins elabora o conceito de *outsider within* (“forasteira de fora”) e coloca como primordial a contribuição de toda comunidade de mulheres afro-americanas, especialmente as empregadas domésticas, por terem um olhar privilegiado sobre a branquitude ao trabalharem diariamente em suas casas e terem, assim, ajudado diretamente no desenvolvimento das epistemologias feministas negras. Ou como a teoria decolonial faz reverência direta às lutas por libertação negras como a gênese dessa disciplina, no caso estamos falando de Maldonado-Torres (2016) colocando que o decolonial começa com a independência do Haiti (1791-1804), uma revolução feita por negros livres e escravizados que, diante de um inimigo gigantesco, os franceses, os derrotaram e se tornaram a primeira república independente governada por negros. Vale dizer que diante da Declaração “Universal” dos Direitos Humanos, pós-Revolução Francesa, pós-Independência dos EUA, a única Constituição a punir o racismo e a escravidão foi a do Haiti, ao mesmo tempo que se declarava uma nação negra, em 1804:

Art. 12. Nenhuma pessoa branca, qualquer que for sua nacionalidade, poderá ingressar neste território na qualidade de amo ou proprietário, nem poderá no futuro adquirir aqui propriedade alguma; [...]

Art. 14. Tendo desaparecido forçosamente toda distinção de cor entre os filhos de uma mesma família, de quem o pai é o Chefe de Estado, os haitianos serão conhecidos adiante pela denominação genérica de negros.²⁹

Essa importância também é localizada por Aimé Césaire, o responsável por cunhar a expressão Negritude, que localiza a origem do termo não em seus escritos, mas também na Revolta de São Domingos (MOORE, 2010). Também tem o trabalho

²⁹ Redação parcial da Constituição haitiana consultada em QUEIROZ, Marcos Vinícius Lustosa. Constitucionalismo brasileiro e o Atlântico Negro: A experiência constitucional de 1823 diante da Revolução Haitiana. 2017, p. 73 (nota de rodapé).

de Fabio Rojas (1972/2007), que mostra como o movimento radical Black Power influenciou e ajudou a criar a disciplina que veio a se chamar de *Black Studies* — num nível institucional, pois os “Estudos Negros”, em tradução literal, já existiam há muito tempo; ou como a já mencionada categoria de *Escrevivências* de Conceição Evaristo está sendo amplamente usada em diversos trabalhos acadêmicos. Assim, tanto a militância negra quanto as artes negras são primordiais para a construção do pensamento acadêmico, que juntas seriam aquilo que poderia causar o deslocamento de poder.

Qualquer saber que não transmita a ordem eurocêntrica de conhecimento tem sido continuamente rejeitado pelo fato de não se constituir como ciência credível. A ciência é, nesse sentido, não um simples estudo apolítico da verdade, mas a reprodução das relações raciais de poder que definem o que conta como verdadeiro e em quem acreditar. Os temas, paradigmas e metodologias da erudição tradicional — a chamada epistemologia — refletem não um espaço diverso para a teorização, mas sim os interesses políticos específicos da sociedade branca (Collins 2000, Nkweto Simmonds 1997). A epistemologia, como derivada das palavras gregas *episteme*, que significa conhecimento e *logos*, significando ciência, é a ciência da aquisição do conhecimento. Ela determina quais questões merecem ser questionadas (temas), como analisar e explicar um fenômeno (paradigmas), e como conduzir a pesquisa para produzir conhecimento (métodos), e neste sentido define não apenas o que é a erudição verdadeira, mas também em quem acreditar e em quem confiar. (KILOMBA, 2010, p. 29, tradução minha)³⁰.

Por isso Grada Kilomba (2010) clama por uma epistemologia que inclua o subjetivo e o pessoal (p. 31), porque o discurso da neutralidade está sendo usado apenas como um manto para esconder o racismo. Todos aqueles que escrevem de outra maneira, que não a eurocêntrica, são postos de lado e só são aceitos caso

³⁰ Any scholarship that does not convey the eurocentric order of knowledge has been continuously rejected on the grounds that it does not constitute credible science. Science is, in this sense, not a simple apolitical study of truth, but the reproduction of racial power relations that define what counts as true and in whom to believe. The themes, paradigms and methodologies of traditional scholarship – the so-called epistemology – reflect not a diverse space for theorization, but rather the specific political interests of white society (Collins 2000, Nkweto Simmonds 1997). Epistemology, as derived from the Greek words *episteme*, meaning knowledge and *logos*, meaning science, is the science of the acquisition of knowledge. It determines which questions merit to be questioned (themes), how to analyze and explain a phenomenon (paradigms), and how to conduct research to produce knowledge (methods), and in this sense defines not only what true scholarship is, but also whom to believe and whom to trust."

escrevam o que se é exigido e de uma forma confortável para os dominantes. Isso vai influenciar diretamente na maneira como atuamos dentro do trabalho acadêmico, gerando toda sorte de sofrimento mental e medo, como ela coloca: “Às vezes, a escrita se transforma em medo. Temo escrever, pois mal sei se as palavras que estou usando são minha salvação ou minha desonra. Parece que tudo ao meu redor era, e ainda é, colonialismo” (ibid., p. 36). Acredito que essa angústia deva ser muito comum ao(a)s autore(a)s negro(a)s, mas são obras como essa de Kilomba e Fanon que nos ajudam a atravessar essa experiência e a nos reinventar nesse espaço de opressão. De toda forma, preferimos ficar com as palavras³¹ de Audre Lorde:

E quando falamos, tememos que nossas palavras não sejam ouvidas nem bem-vindas, mas quando estamos em silêncio, ainda temos medo. Portanto, é melhor falar lembrando que nunca fomos destinados a sobreviver (LORDE apud KILOMBA, 2010, p. 31, tradução minha)³²

O processo racista da pós-graduação já começou, declaradamente, quando uma professora que fez minha entrevista dentro do exame de admissão perguntou se eu achava que o tema escolhido daria para sustentar uma pesquisa de doutorado. Como se não fosse importante, como se não houvesse coisas suficientes para se abordar, “será que não seria no máximo para um mestrado?”, foi o que entendi nas entrelinhas.

Voltando às palavras de Audre Lorde, percebo como dialogam com as de Conceição Evaristo, no caso, “Eles combinaram de nos matar, mas nós combinamos de não morrer”. A frase já comentada de Evaristo que deu origem às escrituras também ecoam Lorde quando usou como título de uma conferência que denunciava a falta de mulheres negras e terceiro-mundistas num congresso feminista nos EUA: “As ferramentas do senhor nunca irão dismantelar a casa-grande. Elas podem nos permitir a temporariamente vencê-lo no seu próprio jogo, mas elas nunca nos permitirão trazer à tona mudança genuína.”³³.

³¹ Parte do poema *A litany for survival* contido no livro *Black Unicorn* (1993).

³² “And when we speak we are afraid our words will not be heard nor welcomed but when we are silent we are still afraid. So it is better to speak remembering we were never meant to survive.”

³³ Tradução de Tatiana Nascimento, do artigo *The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House*, in: Lorde, Audre. *Sister outsider: essays and speeches*. New York: The Crossing Press

Isso entra em outro ponto de inflexão, outro gerador de ansiedades para negro(a)s, que seria a impossibilidade de mudar o sistema por dentro, algo que Steve Biko (1990) também defendia.

Esta questão suscita a desconfiança que parte da militância negra teria em relação aos acadêmicos, mesmo que negros, mantendo deles uma distância. West (1999) comenta em seu texto sobre o dilema do intelectual negro que há uma anti-intelectualidade latente dentro da comunidade negra estadunidense, algo com que bell hooks (1995) também concorda. Porém, acho que, no caso brasileiro, não que não exista essa anti-intelectualidade em certa instância, mas acredito ser mais uma desvalorização da academia no sentido de não acreditar na força política desse trabalho. Num espaço de militância tradicional, antigos líderes uma vez me trataram com uma certa ironia quando foi mencionado de que eu vinha do espaço acadêmico; em outra situação, um conhecido me convidou para frequentar o espaço de militância dele, mas me recomendou que eu omitisse que era da universidade. Outros de uma ala mais radical que eu acompanhava pelas redes sociais anunciavam que o diploma da universidade seria um “atestado da casa-grande”. Em que situação me meti? Estaria eu, no processo de tornar-me negro, sendo embranquecido pelo sistema de pensamento eurocêntrico da universidade? Por que estar aqui nesse lugar de violência e talvez ajudando a propagar essas violências pelas titulações obtidas?

Sou atingido por todos os lados. A confusão toma conta de mim. Sinto o machado sobre minha cabeça cindindo-a em dupla consciência. Seria eu um preto da casa-grande? Mas, aos poucos, a angústia vai passando, pois não há como negar a força do meu inimigo, o eurocentrismo/branquitude das engrenagens acadêmicas, além de um lugar também de violência é um lugar em que não somos bem-vindos, somos peixes fora d'água. Porém, também não há como negar a importância e força do trabalho de tantos que nos abriram as portas e fizeram e ainda fazem a diferença para alcançarmos uma mudança social e que é um trabalho tão político quanto as marchas nas ruas, cada um com sua devida contribuição.

Vivendo numa sociedade fundamentalmente anti-intelectual, é difícil para os intelectuais comprometidos e preocupados com mudanças sociais radicais afirmar sempre que o trabalho que fazemos tem impacto significativo. Nos círculos políticos progressistas, o trabalho dos intelectuais raramente é reconhecido como uma forma de ativismo, na verdade, expressões mais visíveis de ativismo concreto (como fazer piquetes nas ruas ou viajar para um país do Terceiro Mundo e outros atos de contestação e resistência) são consideradas mais importantes para a luta revolucionária que o trabalho mental. É essa desvalorização do trabalho intelectual que, muitas vezes, torna difícil para indivíduos que vêm de grupos marginalizados considerarem importante o trabalho intelectual, isto é, uma atividade útil. (HOOKS, 1995, pp. 464-465).

Maldonado-Torres (2018) sugere que, para existir o pensamento decolonial e a atitude decolonial de forma politicamente eficaz, estes obrigatoriamente deveriam agir/serem influenciados/influenciar várias instâncias: a do pensamento, intelectual ou acadêmica; a artística/estética; e a da militância/ativismo. Onde todas possam agir concomitantemente e tomando o cuidado de não serem cooptadas pela modernidade/colonialidade, que podem se dar quando em algum momento um agente se perde no devir decolonial procurando o reconhecimento, como nas áreas acadêmicas ou artísticas, não escapando o ativismo:

O ativismo tradicional também pode cair em tais formas de cooptação e decadência. Isso acontece quando ativistas se consideram mais radicais que os teóricos e artistas, por exemplo, como se o verdadeiro ativismo não procurasse juntar essas áreas e mobilizá-las contra os muros de separação criados pela modernidade/colonialidade. O ativismo não é, portanto, algo que existe fora do pensamento ou da criação. O ativismo ocorre através deles, assim como na discussão de estratégias para mudar instituições específicas na sociedade. Mas, para que o giro decolonial se torne um projeto, nenhuma dessas áreas de atividades pode existir isoladamente. A agência do condenado é definida pelo pensamento, pela criação e pela ação, de um modo que busque trazer juntas as várias expressões do condenado para mudar o mundo. (MALDONADO-TORRES, 2018, p. 49).

Não acreditamos que essas áreas poderiam estar separadas ou avaliadas em diferentes escalas valorativas. Dessa forma, tendo mencionado a esfera do pensamento e rapidamente a do ativismo, faltou mencionar a parte estética, que, para a presente tese, será a música negra.

De forma geral, a estética é algo que não deve ser separado de outras esferas, assim como o eurocentrismo separou mente e corpo e também separou os domínios do “belo, bom e verdadeiro” como se fosse uma só disciplina a ser estudada. Além

disso, a estética, que é política, que é vital, se apresenta como uma das maneiras mais contundentes de tentar driblar o regime de desumanização imposto às populações negras desde sua escravização. O estilo, a moda, a dança, a performance e os diferentes usos do corpo, assim como a já mencionada música, estão no cerne dessa luta política.

A estética foi imprescindível para nossa sobrevivência, já que os africanos se recusariam a aceitar o papel de animais que lhes foi dado ao se diferenciarem através de seus diversos usos. Esse domínio estético-político se liga diretamente a questões identitárias e que fazem parte desse *continuum* relacional entre África e sua diáspora, e um dos principais elos desta ligação é a música negra. Segundo Paul Gilroy (2001), esta deve ser considerada como um dos elementos mais importantes na comunicação, política, filosofia e sociabilidade do povo negro, um meio de sobrevivência, de disputas e alianças, assim como um fator importante no desenvolvimento das identidades e solidariedade negras.

2.2 DIÁSPORA

Como amplamente divulgado, o termo diáspora, hoje, bastante utilizado em diversos campos teóricos que abarcam a situação política, cultural, social e econômica de africanos e afrodescendentes, foi retirado a partir do pensamento judaico e, mais precisamente, da narrativa presente no Velho Testamento da Bíblia. Aqui não se deseja fazer uma genealogia do uso do termo nem tratar de todas as teorias que já surgiram e disputaram seus significados, sendo apenas uma breve apresentação de uma ferramenta de análise importante para a tese.

Neste momento vou apresentar o texto *Os Usos da Diáspora* de Brent Hayes Edwards (2017), onde o mesmo faz uma discussão sobre o uso do termo e depois apresenta sua própria forma de interpretá-lo e aplicá-lo. Segundo o autor, já existia um conjunto de intelectuais negros que se debruçava sobre questões do internacionalismo negro desde o século XIX, como Edward Blyden e Martin Delany, passando pelo começo do século XX, como W.E.B. Du Bois e Marcus Garvey. Porém, o termo diáspora só vem aparecer nos últimos quarenta anos, como hoje o utilizamos, ou seja, para descrever ligações e semelhanças entre populações espalhadas pelo mundo e reunidas pela sinonímia do prefixo *afro*. Dessa forma, o uso do termo

começou a ser desenvolvido pelo grande interesse da academia em políticas como o internacionalismo negro e o pan-africanismo, que se originaram em articulações negras para atuarem em nível de política internacional e foram influenciadas por correntes populares que pregavam o “retorno”:

Se as populações negras do Novo Mundo tiveram sua origem na fragmentação, na opressão racializada e na desapropriação sistemática do comércio escravagista, então o impulso panafricanista origina-se da necessidade de confrontar ou curar esse legado por meio de uma organização ela mesma racial: por meio de ideologias de um retorno real ou simbólico à África. (EDWARDS, 2017, p. 43)

A ideologia de retorno foi tão forte que chegou a influenciar movimentos diversos, como o garveísmo, discursos de etiopianismo, a Negritude, assim como pensadores que atuaram de forma pioneira na História e Ciências Sociais e, posteriormente, na antropologia dos EUA (ibid, p. 44).

Edwards vai identificar como um importante marco o trabalho de George Shepperson ao tentar classificar a *diáspora* enquanto epistemologia — apesar do próprio Shepperson afirmar que o termo já era bastante usado anteriormente — a partir de uma diferenciação necessária pelo uso indiscriminado e extremamente variado do pan-africanismo a partir do texto *Pan-Africanism and ‘pan-Africanism’: Some Historical Notes* (1962) em que “Shepperson faz uma releitura do termo precisamente para dar espaço à diferença ideológica e à disjunção ao considerar políticas culturais negras numa esfera internacional” (ibid, p. 49). Além disso, ele também vai destacar o peso da diferença linguística entre os pan-africanistas e explorar uma “dinâmica da diferença” (ibid., p. 50) para afastar um certo universalismo na aplicação do termo *pan-africanista* e um excepcionalismo de sua aplicação em relação aos EUA e Caribe.

Posteriormente, em outro ensaio de 1965, *The African Abroad or The African Diaspora*, Shepperson vai oficializar o uso do termo no que Edwards destaca seu pioneirismo e as qualidades do conceito, que seriam flexibilidade, descentralização e o uso da diferença como atributos epistemológicos.

Como um quadro para a produção do conhecimento, a “diáspora africana”, da mesma forma, inaugura uma análise radicalmente descentralizada e ambiciosa de circuitos transnacionais de cultura e política que resistem aos padrões de nações e continentes ou os extrapolam. A guinada rumo à diáspora surge, não em termos de culturas negras no Novo Mundo, mas no contexto de revisar o que

Shepperson chama de tendências “isolacionistas” (D³⁴, 173) e restritivas na historiografia africana – daí o aposto enunciado pelo título do ensaio (“O africano no exterior ou a diáspora africana”). Além disso, a “diáspora africana” é formulada expressamente no intuito de dar conta das diversas e interinfluenciadas tradições negras de resistência e anticolonialismo. Num plano teórico, essa intervenção se concentra especialmente nas relações de diferença e disjunção nas variadas interações dos discursos do internacionalismo negro, tanto em termos ideológicos quanto em termos das próprias diferenças linguísticas (ibid, p. 52).

Além disso, outro fator importante seria o fato de a diáspora enquanto epistemologia ainda não estar no meio de acirradas disputas políticas pelos usos e sentidos do termo, como o pan-africanismo.

Dessa forma, observa-se como a ênfase na diferença se torna uma virada conceitual importante e a própria constituição da ideia de diáspora. Essa maneira de enxergar os processos políticos e culturais da vida negra no mundo vai ser expandida e solidificada a partir de Stuart Hall:

A experiência da diáspora como pretendo aqui é definida, não pela essência ou pureza, mas pelo reconhecimento de uma heterogeneidade e diversidade necessárias; por uma concepção de 'identidade' que vive com e pela, não obstante, diferença; pelo hibridismo. Identidades da diáspora são aquelas que estão constantemente se produzindo e se reproduzindo de novo, através de transformação e diferença. (HALL, 1990, p. 235)

Então, a partir desta perspectiva, essa noção de diáspora vai contestar e subverter modelos culturais de “tradição”, tão fortes nas noções de nacionalismo e Estado Nação e seus ideais de pureza, seus mitos de origem e discursos ufanistas e essencialistas, assim como provocar desterritorializações e abarcar diferentes experiências espaço-temporais. Isso traz para o debate o caráter necessariamente impuro, híbrido e mutante das culturas afrodiáspóricas, como elas passam por processos de contínuas trocas, reapropriações e readaptações. Podemos pensar como processos de desenvolvimento de uma consciência negra em escala mundial, no sentido de um pensamento político insurgente, apresentam a tendência de serem transnacionais, passando pelo processo de tradução e adaptação às diferentes,

³⁴ Referência do autor para o texto *The African Abroad or The African Diaspora*.

porém semelhantes, realidades de populações negras subalternizadas e precarizadas pela égide do capital global.

Assim, podemos pensar na ideia de “diferença dentro da unidade” que Edwards vai trazer a partir do uso que Stuart Hall faz do conceito de *articulação* de Marx: “[...] retorno à noção de Stuart Hall de diáspora como *articulada*, como uma combinação estruturada de elementos “tanto por meio de suas diferenças quanto por meio de suas semelhanças”³⁵” (EDWARDS, 2017, p. 68, itálicos do autor). A partir dessa estruturação ele vai apresentar seu conceito de *décalage*, palavra em francês que pode significar defasagem, discrepância ou divergência (ibid, p.40):

Se um discurso da diáspora articula a diferença, então é preciso considerar o status dessa diferença — não só a diferença linguística, mas, de modo mais amplo, o vestígio ou o resíduo, talvez, daquilo que resiste à tradução ou que às vezes não tem como evitar a recusa da tradução entre as fronteiras da língua, da classe, do gênero, da sexualidade, da religião, do Estado-nação. Sempre que a diáspora africana se articula (assim como quando os projetos negros transnacionais são adiados, abortados ou recusados), essas forças sociais deixam efeitos sutis, mas indelévels. Essa desigualdade ou diferenciação marca um *décalage* constitutivo no próprio tecido da cultura, um *décalage* que não pode ser nem descartado nem arrancado. (ibid, p. 69)

Para concluir, ele vai retornar à interpretação de Hall de articulação quando a usa enquanto metáfora do corpo humano, explicando que a junta ou articulação vai ser tanto um lugar de ligação quanto uma separação, como braço e antebraço, e o que vai permitir a movimentação:

Minha tese, finalmente, é a de que as articulações da diáspora têm que ser abordadas desse modo, por meio de seu *décalage*. Porque, paradoxalmente, é essa lacuna ou discrepância obsedante que permite exatamente à diáspora africana “dar passos” e “mover-se” em várias articulações. A articulação é sempre um gesto estranho e ambivalente porque, afinal, no corpo, é somente a diferença — a separação entre ossos ou membros — que permite o movimento. (ibid, p. 70)

³⁵ Stuart Hall, “Race, Articulation, and Societies Structured in Dominance”, em *Sociological Theories: Race and Colonialism* (UNESCO, 1980), reimpresso em *Black British Cultural Studies: A Reader*, ed. Houston A. Baker, Manthia Diawara e Ruth H. Lindborg (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 16-60.

Afinal, o movimento está no cerne da ideia de diáspora e vai propor uma inclinação mais voltada para o desenraizamento e o hibridismo do que para fixidez e sentidos de pureza e autenticidade:

A ideia de diáspora oferece uma alternativa imediata à disciplina severa do parentesco primordial e do pertencimento enraizado. Ela rejeita a noção popular de nações naturais espontaneamente dotadas de uma consciência de si próprias, compostas meticulosamente por famílias uniformes; ou seja, aqueles conjuntos intercambiáveis de corpos ordenados que expressam e reproduzem culturas distintas em absoluto, assim como pares heterossexuais formados com perfeição. Como uma alternativa à metafísica da “raça”, da nação e da cultura delimitada e codificada no corpo, a diáspora é um conceito que problematiza a mecânica cultural e histórica do pertencimento. Ela perturba o poder fundamental do território na definição da identidade ao quebrar a sequência simples de elos explanatórios entre lugar, localização e consciência. Deste modo, ela destrói a invocação ingênua da memória comum como a base da particularidade, ao chamar a atenção para a dinâmica política contingente da comemoração. (GILROY, 2007, p.151)

Seria uma forma de ver não mais a diáspora como ligada a um sentido de deslocamento de um local de origem comum, uma terra natal, mas como *processo*, “um processo que gera sujeitos através de negociações decorrentes de condições estruturais e históricas específicas que mudam ao longo do tempo.” (CLARKE e THOMAS, 2006, pp. 12-13). Reivindicar essa fluidez como antídoto aos nacionalismos, absolutismos étnicos, essencialismos, assim como ao colonialismo e ao racismo, é um ato político e nos força a olhar de maneira diferente e questionadora para as fronteiras espaço-temporais hierarquizadas e geradoras de conflitos e a deslocar a experiência diaspórica “[d]o cronótopo da estrada para o cronótopo da encruzilhada” (GILROY, 2001, p. 371), fazendo emergir uma nova forma de analisar o processo de trocas culturais e geração de conhecimentos que a epistemologia da diáspora permite. Algo que Rufino (2014) vai ilustrar de forma criativa ao invocar Exu como episteme e metáfora de diáspora por ser o senhor das encruzilhadas e “por se caracterizar como o dinamizador dos fluxos, da comunicação, dos atravessamentos, da recriação e da ambivalência.” (ibid, p. 60).

Assim, como defendem autores como Gilroy (2001) e Jaji (2014), a música negra será uma das formas mais significativas e um *locus* privilegiado para se analisar a diáspora e suas redes de trocas e afiliações, assim como suas rupturas e diferenças,

de tal forma que uma interlocução específica com a temática não poderia passar despercebida.

2.3 ENCRUZILHADAS DA AFRODIÁSPORA INTERLIGADAS PELA MÚSICA, MÍDIAS E POLÍTICAS DE IDENTIDADE: O ATLÂNTICO NEGRO E O ESTEREOMODERNISMO

2.3.1 Que Música Negra é essa na Cultura Negra? O Atlântico Negro e suas contradições

A(s) identidade(s) negra(s) representada(s) através da música popular, de algum modo, sempre foi(foram) negada(s), defendida(s) e negociada(s). Esses movimentos de renegociação e transformação constantes articulam novos estilos e gêneros musicais, assim como novas práticas sociais que vão reivindicar lugares de pertença e senso de comunidade em torno de formações identitárias derivadas da conexão do mundo Atlântico negro, que é definido pelas

[...] formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais originadas pelos — mas não mais propriedade exclusiva dos — negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória, a que tenho chamado heurísticamente mundo atlântico negro. (GILROY, 2001, p. 35).

Sendo a música um importante significante e uma das grandes articuladoras da cultura expressiva negra, moldando-a e fornecendo as bases de valores morais aos seus mais profundos aspectos políticos e filosóficos, torna-se imprescindível dar o devido peso que constitui a pesquisa em música negra para explicar a cultura afrodiáspórica e assim explicar a cultura contemporânea. Segundo Gilroy (2001), a música negra ganha esse protagonismo nas relações sociais (ibid, p. 161), comunicacionais e políticas (ibid, p. 129) por ter se sobreposto ao poder da língua e literatura — que são colocadas como marcos modernizadores e constituidores da própria ideia de humanidade no Ocidente:

O *topos* de indizibilidade produzido a partir das experiências dos escravos com o terror racial e reiteradamente representado em avaliações feitas no século XIX sobre a música escrava tem outras importantes implicações. Ele pode ser utilizado para contestar as concepções privilegiadas tanto da língua como da literatura enquanto formas dominantes de consciência humana. O poder e significado da música no âmbito do Atlântico negro têm crescido em proporção

inversa ao limitado poder expressivo da língua. É importante lembrar que o acesso dos escravos à alfabetização era frequentemente negado sob pena de morte e apenas poucas oportunidades culturais eram oferecidas como sucedâneo para outras formas de autonomia individual negadas pela vida nas fazendas e nas senzalas. A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surgem em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos. Esse conflito decididamente moderno foi resultado de circunstâncias em que a língua perdeu parte de seu referencial e de sua relação privilegiada com os conceitos. (GILROY, 2001, p. 160).

Algo que Hall (2003) também vai reiterar colocando que essa ênfase, principalmente na música, se deu por estarmos “excluídos da corrente cultural dominante” (p. 343) e de sua estrutura logocêntrica e por isso essa profundidade no estilo, música e corpo na tradição negra diaspórica:

Primeiro, peço que observem como, dentro do repertório negro, o *estilo* – que os críticos culturais da corrente dominante muitas vezes acreditam ser uma simples casca, uma embalagem, o revestimento de açúcar na pílula – se tornou *em si* a matéria do acontecimento. Segundo, percebam como, deslocado de um mundo logocêntrico — onde o domínio direto das modalidades culturais significou o domínio da escrita e, daí, a crítica da escrita (crítica logocêntrica) e a desconstrução da escrita —, o povo da diáspora negra tem, em oposição a tudo isso, encontrado a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música. Terceiro, pensem em como essas culturas têm usado o corpo como se ele fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos. Temos trabalhado em nós mesmos como telas de representação. (HALL, 2003, p. 342, *itálicos do autor*).

Dentro dessa tradição afrodiaspórica vamos observar algumas características mais amplas que vão reiterar a ligação desses povos sendo costurada também pela sua música. Segundo Gilroy (2001), uma característica formal compartilhada entre esses diversos estilos musicais da diáspora negra é o uso de antifonias, que depois abriu espaço para outros marcadores estéticos como o improvisado, melismas, performatividade e assim por diante. Essas qualidades compartilhadas são forjadas dentro da lógica do Atlântico negro, definido por sua rede de trocas culturais transnacionais, seus constantes fluxos e deslocamentos, que permitem que a música negra possa ser disseminada, reterritorializada e reapropriada — trocas ampliadas com o processo de globalização e do uso de tecnologia — mesmo em lugares com realidades diferentes:

Como foi possível a apropriação dessas formas, estilos e histórias de luta em tão grande distância física e social é, por si só, uma questão interessante [...]. Ela foi facilitada por um fundo comum de experiências urbanas, pelo efeito de formas similares — mas de modo algum idênticas — de segregação racial, bem como pela memória da escravidão, um legado de africanismos e um estoque de experiências religiosas definidas por ambos. Deslocadas de suas condições originais de existência, as trilhas sonoras dessa irradiação cultural africano-americana alimentaram uma nova metafísica da negritude elaborada e instituída na Europa e em outros lugares dentro dos espaços clandestinos, alternativos e públicos constituídos em torno de uma cultura expressiva que era dominada pela música. (GILROY, 2001, p. 175)

Ao observarmos exemplos de práticas musicais contemporâneas no âmbito do Atlântico negro, a genealogia dos gêneros nos fornece pistas para as hipóteses até aqui levantadas como: o soul e funk afro-americanos vão influenciar na formação do reggae jamaicano e como sua contraparte local, o dub, vai fornecer posteriormente as bases tecno-estéticas para o surgimento do rap. Ou como o samba vai ser apropriado e ressignificado pelo tratamento blues e rock, e depois soul, do violão de Jorge Ben, que vai dar as bases para a posterior consolidação do soul brasileiro moldado por Tim Maia (MCCANN, 2002).

Esses exemplos são inseridos dentro do que se convencionou a chamar de *black music*. Longe de ser uma classificação livre de ambiguidades e inconsistências, que, vale enfatizar, envolve qualquer tipo de categorização, esse termo amplo, que conecta diferentes estilos provenientes da diáspora negra — como rap, soul, funk, R&B, reggae etc. — pode ser reconhecido por um público dentro e fora dos EUA. As práticas socioculturais junto com a indústria fonográfica, os artistas, os críticos musicais, os DJs, a mídia e o público endereçam ao reconhecimento da música popular negra como um gênero musical que é associado com características estéticas e discursivas compartilhadas (BRACKETT, 2005).

De toda forma, é um termo muito recorrente quando estamos tentando endereçar, agrupar ou descrever vários gêneros da afrodiáspora, e para esta tese será usado como sinônimo de música negra ou música afrodiaspórica. Porém, é importante salientar que identificamos um certo anglocentrismo no uso do termo, já que outros gêneros musicais negros muito influentes provenientes da América do Sul ou Caribe não são usualmente colocados nessa árvore genealógica, como o samba, a salsa, a conga, o zouk ou a cúmbia, para ficar em poucos exemplos.

Além de serem ignorados pelos pesquisadores anglófilos, muitos desses estilos musicais foram engolidos pela narrativa da mestiçagem, comum em ex-colônias ibéricas, que fazem questão de apagar o constitutivo negro dessas formas culturais para enfatizar a formação nacional através do evento da “descoberta” e do mito das três raças.

Faz-se importante também estender essa crítica ao próprio conceito de diáspora *per se* usado em alguns autores, como observado por Jaji (2014) quando coloca que o continente africano é usualmente esquecido nesse processo de troca contínua, sendo referido somente como um estoque ancestral de velhas tradições ou um provedor mítico de simbologias e espiritualidade. A autora, ao contrário, defende África em sua inteireza como partícipe ativa desses processos de reterritorialização, reapropriação, ressignificação e mútua fertilização, que está no cerne do conceito de diáspora, um processo que, além de nunca ter cessado, apresenta a hibridização ou criouliização desde sua gênese e mutabilidade constante. Gilroy não enfatiza tanto o continente africano e também “esquece” de citar o Brasil³⁶, o país com maior número de negros fora de África, o segundo com a maior população negra do mundo depois da Nigéria. O país também foi o que mais recebeu cativos na história da escravidão africana, tendo formado uma população afrodescendente numericamente mais expressiva que os EUA e o Reino Unido, principal foco de Gilroy. Essa ausência levou Jacquelyn Johnson (2009) a botar em cheque a própria ideia de Atlântico negro.

A autora considera como principal entrave à aplicação e validade do conceito de Atlântico negro, além do tamanho expressivo da população afro-brasileira, a forma como esta se relaciona com a questão racial, de maneira bem diferente dos EUA — lugar central para o livro de Paul Gilroy. De fato, o pensamento pode sugerir um perigo de uma homogeneização de uma cultura negra atlântica, um problema ao espelhar um pensamento negro baseado praticamente em teóricos afro-americanos, e uma problemática assunção que a relação com a tragédia da escravidão apresenta-se de forma semelhante em todas as populações negras diaspóricas, dentre outras críticas apontadas pela autora.

³⁶ Somente na edição brasileira do livro há uma introdução falando sobre a negritude dos afro-brasileiros.

Porém, o ponto central de seu argumento para tecer a análise é a relação do conceito de mestiçagem brasileira para determinar a fragilidade de uma consciência/pensamento negro transnacional no Brasil, que, ao meu ver, não é problematizado como deveria. Fazendo uso de outras pesquisas sobre a questão racial nacional, o texto me deixou a impressão de, não diretamente, concordar que temos uma situação melhor neste quesito que nos EUA. Sugere várias diferenças entre a colonização anglo-saxã e ibérica e sugere uma integração do negro muito maior nesta última, esquecendo toda a brutalidade do processo. Há o comentário de que índios e negros ocupavam a base da pirâmide social, mas não existe um reforço na precariedade ainda atual a qual estamos submetidos e como essa falta de “consciência racial” foi parte de uma estratégia empregada pela tecnologia racista ibérica.

Segundo Lélia Gonzalez (1988b), essas sociedades já tinham ampla experiência em controle social de grupos racializados, árabes e judeus, através de uma forte tradição em uma rígida hierarquização social. Isso permitia que esses grupos fossem subalternizados e explorados sem a necessidade de impor uma segregação, o famoso “saber o seu lugar”, sempre baseado na ideologia do branqueamento, o que impediu a formação de uma consciência política unificada em torno da questão racial. Essa ideologia é bastante influente e decide os destinos da população pela raça e outros marcadores, mas por nunca ser nomeada em termos mais evidentes que a segregação oficial, provocou essa fragmentação a qual nos referimos. Mas é apenas nominal, bastando olharmos para os números que compõem a maioria da população carcerária ou das favelas para demonstrar a segregação, ou a porcentagem na taxa de assassinatos e crescimento do índice de violência com recortes raciais, para notarmos que há um genocídio do negro brasileiro em curso.

Johnson (2009) critica a posição de Gilroy de tomar como correto um pensamento afro-americano birracial, apesar das críticas que o autor faz aos absolutismos étnicos e ao problema do pan-africanismo de considerar a unificação de todos os povos negros, mas não demonstra tamanha veemência em analisar mais profundamente em quão precária se tornou a situação negra brasileira por uma “ausência” desta identificação racial transnacional. A autora também esqueceu de mencionar grupos como os terreiros de candomblé e umbanda, os movimentos negros, os enormes grupos culturais como afoxés, blocos afro, maracatus, balés afros

etc. como lugares importantíssimos de difusão de um pensamento politicamente engajado em torno da negritude e que, mesmo sendo diferente, apresenta semelhanças com o pensamento enegrecido que Gilroy (2001) relata. Outro importante fato não mencionado seria a dificuldade de formação de um grupo étnico mais homogêneo num país com tamanho continental e que a população negra representa mais de 54%. Por fim, não considerar que mídias alternativas vêm desempenhando um papel de mudança na autoestima e consciência racial, ajudando na divulgação de textos e autores que trabalham a questão racial, oferecendo produtos como séries, documentários e filmes abordando a cultura negra, assim como proporcionando uma rede de ciberativismo e organização em grupos virtuais que ultrapassam as fronteiras nacionais. Todos esses processos potencializados pela internet são de uma ausência considerável.

Obviamente não poderíamos aplicar um pensamento homogêneo em toda afrodiáspora, além de tudo mencionado ainda se esbarra em um fator muito importante, as línguas e culturas nacionais, porém a intenção é perceber — apesar de diverso, de ser uma cultura negra sincrética por natureza, sendo aí que reside sua força — que esse processo de ligação ainda existe, ainda é possível e já foi exemplificado aqui dentro da música negra. Afastaríamos necessariamente a rigidez e fixidez (GILROY, 2001) em prol de um pensamento mutante que, ainda assim, é definido como “unidade dentro da diferença” (EDWARDS, 2017). Não podemos ignorar mensagens potentes que articularam e continuam engendrando solidariedade e/ou uma tomada de consciência racial através de músicas como *Dia de Graça* (1970) de Candeia, *Rodésia* (1976) de Tim Maia, *Tributo a Martin Luther King* (1967) de Wilson Simonal, *Periferia* (2000) de Negritude Jr., *Olhos de Tigre* (2017) de Djonga, *Negro Drama* (2002) de Racionais MCs ou *Não foi Cabral* (2016) da MC Carol, entre tantos outros. Encararíamos a diáspora enquanto processo, como sugeriram Clarke e Thomas (2006), e sua cultura como uma eterna produção, um sempre vir a ser, e em como estamos retrabalhando África atualmente não em termos de tradições imutáveis, como pontua Hall (2003, pp. 39-43).

É, como o mesmo autor sugere, ao comentar sobre o rastafarianismo jamaicano que, ao pregar a volta à África, ele “produziu a África novamente” no contexto caribenho, formando jovens politizados, racialmente conscientes e orgulhosos, descolonizando mentes (HALL, 2003, p. 42). Recriar África, como ainda

fazemos e sempre vamos fazer, torna-se uma potência em si, uma “contracultura da modernidade” (GILROY, 2001), um ato subversivo e questionador de ordens estabelecidas.

Retrabalhar a África na trama caribenha tem sido o elemento mais poderoso e subversivo de nossa política cultural no século vinte. E sua capacidade de estorvar o “acordo” nacionalista pós-independência ainda não terminou. Porém, isso não se deve principalmente ao fato de estarmos ligados ao nosso passado e herança africanos por uma cadeia inquebrantável, ao longo da qual uma cultura africana singular fluiu imutável por gerações, mas pela forma como nos propusemos a produzir de novo a “África”, dentro da narrativa caribenha. Em cada conjuntura — seja no garveyismo, Hibbert, rastafarianismo ou a nova cultura popular urbana — tem sido uma questão de interpretar a “África”, reler a “África”, do que a “África” poderia significar para nós hoje, depois da diáspora. (HALL, 2003, p. 39)

E o autor continuará citando exemplos de Áfricas no Caribe, um contexto muito próximo ao Brasil, pois África está nas nossas músicas e danças, mas também enriquecendo nosso vocabulário e subvertendo a língua do colonizador; no que comemos; está em nossos sistemas de fé e em como interpretamos o mundo; está em nossa maneira de andar e no nosso corpo; tudo isso de forma reinterpretada.

Também não podemos esquecer que, nas muitas vezes que reinventamos África, também criamos ambiguidades, essencialismos e até mesmo injustiças. É pensar como correntes políticas, mesmo que revolucionárias em princípio, puderam reproduzir a cultura do patriarcado branco, reformulando seus machismos e homofobias, por exemplo. Isso está bem presente em alguns posicionamentos dentro de expressões políticas, culturais e epistêmicas desenvolvidas num âmbito enegrecido. Ou como tentaram enquadrar o que era ser um negro verdadeiro, autêntico, tentando assim aprisionar uma essência enraizada. Aqui não estamos tentando fazer esse caminho ao propor uma ligação de solidariedade, orgulho e conexão afro-atlântica, porém também não nos enquadraremos em uma posição anti-essencialista, que seria apenas o outro lado da mesma moeda, já que essa procura reificar o vernáculo negro, através de uma retórica populista pós-moderna, e esvaziar de significado e protagonismo o componente racialmente relevante presente na música negra da diáspora.

Devido ao fato de que a auto-identidade, a cultura política e a estética fundamentadas que distinguem as comunidades negras, foram frequentemente construídas por meio de sua música e pelos significados culturais e filosóficos mais amplos que fluem de sua produção, circulação e consumo, a música é particularmente importante na ruptura da inércia que surge na infeliz oposição polar entre um essencialismo enjoativo e um pluralismo cético e saturnal que torna literalmente impensável o mundo impuro da política. A preeminência da música no interior das comunidades negras diversificadas da diáspora do Atlântico é em si mesma um elemento importante na conexão essencial entre elas. Mas as histórias de empréstimo, deslocamento, transformação e reinscrição contínua, abarcadas pela cultura musical, são uma herança viva que não deve ser reificada no símbolo primário da diáspora e em seguida empregada como alternativa ao apelo recorrente de fixidez e enraizamento (GILROY, 2001, p. 208-209).

Neste momento, porém, seria importante recordar que, de certa maneira, o uso de algum essencialismo foi reconhecidamente importante para afirmação política de grupos subalternizados no campo intelectual. Algo que se liga ao que Hall (2003, p. 326) comentou ao citar bell hooks perguntando onde estaríamos se não fosse um pouco de essencialismo e Spivak falando sobre essencialismo estratégico, quando nossa negritude desafiou os sistemas hegemônicos de cultura e poder. Mas, como nos lembra Fanon (2008, p.123), “[...] a experiência negra é ambígua, pois não há um preto, há pretos.”. Ao criarmos uma identidade reativa, uma resposta positiva a nossa anterior racialização para justificar as violências que sofremos, estávamos nos inventando enquanto sujeitos de ação e vontade, de resistência e recusando-se a aceitar o papel que nos foi reservado. Por isso que Fanon (2008) colocou que o negro só existe por causa do branco e assim construímos nossa autoimagem que nos conecta — apesar das diferenças, por sermos múltiplos, além de negros — por uma política de resistência antirracista.

Também nos interessa captar as contradições que podem surgir quando encaramos de frente os nossos objetos, pois vamos tentar não cair em romantizações, quase irresistíveis, como em algum momento podemos escorregar.

Esta relação recíproca [artista e multidão] pode servir como uma situação comunicativa ideal mesmo quando os compositores originais da música e seus eventuais consumidores estão separados no tempo e no espaço ou divididos pelas tecnologias de reprodução sonora e pela forma mercadoria a que sua arte tem procurado resistir. Em outro trabalho investiguei como a luta contra a forma mercadoria tem sido empreendida nas próprias configurações assumidas pela criação cultural negra de massa. [...] O termo "consumo" possui associações

particularmente problemáticas e precisa ser cuidadosamente analisado. Ele acentua a passividade de seus agentes e reduz o valor de sua criatividade, bem como do significado micropolítico de suas ações no entendimento das formas de antidisciplina e resistência conduzidas na vida cotidiana. (GILROY, 2001, p. 210).

Essa argumentação nos parece romantizar a relação entre a cultura negra de massa e o capital, tentando diferenciar e talvez até restituir de aura, como Benjamin (1987) colocava, dos produtos (ou obras de arte) em meio a sua reprodutibilidade técnica. Uma inclinação nesse sentido também pode ser percebida quando Gilroy (1987) coloca que a prática dos DJs de *soundsystem* dos anos 1960 e 1970 de remover os rótulos dos discos de vinil deveria ser entendida como uma crítica à comercialização:

A remoção de rótulos subvertia a ênfase na aquisição e posse individual que os criadores de culturas da música negra identificavam como um traço inaceitável da cultura pop. Esse simples ato sugeria modos alternativos de consumo coletivo em que a informação essencial para a compra estava separada do prazer que a música criava. (GILROY, 1987, p. 167, tradução minha)

No entanto, isso era uma estratégia para que outros DJs não descobrissem qual seria aquela faixa e não “roubassem” a música do *setlist* rival. Isso era comum no mundo das discotecagens e, ao meu ver, deveria ser mais entendido como uma consciência capitalista de individualismo e concorrência de mercado.

Retornando à prece fanoniana, espero que meu corpo me faça questionar (FANON, 2008, p. 191) e que consiga perceber e trabalhar as profundas contradições que envolvem cultura negra e capitalismo, principalmente no quesito mídia. Essa relação foi comentada também por Douglas Kellner (2001) ao dedicar um capítulo para estudar materiais produzidos por artistas populares negros. Destacando os filmes de Spike Lee e alguns grupos de rap dos anos 1990, o autor identifica um discurso que contém ação política, crítica social, formas de resistência, “[...] ao mesmo tempo que fornece material para a formação de identidades e dá sentido ao mundo” (KELLNER, 2001, p. 203). Especificamente no filme *Faça a Coisa Certa* (1989), de Lee, Kellner aponta para toda a construção de identidades raciais — dos negros, latinos, asiáticos e descendentes de italianos que habitam o bairro de Bed-Stuy — por meio dos personagens e das gírias que eles falam, das músicas que ouvem ou das roupas que usam.

O filme consegue retratar o racismo, a opressão policial, a vida difícil dos guetos em vários aspectos, porém “[...] Lee não vê o capitalismo como um sistema de opressão que explora e oprime suas classes baixas e em especial os negros.” (KELLNER, 2001, p. 213). Isso é importante colocar pois, ao mesmo tempo, o diretor é empresário no ramo da moda, que comercializa roupas transformadas em *cool* pelos seus personagens, e garoto-propaganda da Nike. Nesses termos, podemos pensar em toda tensão que o rap já criou desde que atingiu o *mainstream* com a celebração do crime, das drogas, do estilo de vida hiperconsumista e mensagens misóginas e homofóbicas presentes no discurso de alguns artistas do *gangsta rap* dos anos 1990.

Essa relação, nunca resolvida de fato, é melhor situada por Stuart Hall (2003) ao localizá-la como eternamente problemática em seu texto *Que negro é esse na cultura negra?*, pois a cultura negra, como qualquer outra cultura, é impura e contraditória e, mesmo assim, diferente.

Entretanto, como a cultura popular tem se tornado historicamente a forma dominante da cultura global, ela é então, simultaneamente, a cena, por excelência, da mercantilização, das indústrias onde a cultura penetra diretamente nos circuitos de uma tecnologia dominante — os circuitos do poder e do capital. Ela é o espaço de homogeneização em que os estereótipos e as fórmulas processam sem compaixão o material e as experiências que ela traz para dentro da sua rede, espaço em que o controle sobre narrativas e representações passa para as mãos das burocracias culturais estabelecidas as vezes até sem resistência. Ela está enraizada na experiência popular e, ao mesmo tempo, disponível para expropriação. Quero defender a ideia de que isso é necessário e inevitável e vale também para a cultura popular negra, que, como todas as culturas populares no mundo moderno, está destinada a ser contraditória, o que ocorre não porque não tenhamos travado a batalha cultural suficientemente bem. Por definição, a cultura popular negra é um espaço contraditório. E um local de contestação estratégica. Mas ela nunca pode ser simplificada ou explicada nos termos das simples oposições binárias habitualmente usadas para mapeá-la: alto ou baixo, resistência versus cooptação, autêntico versus inautêntico, experiencial versus formal, oposição versus homogeneização. Sempre existem posições a serem conquistadas na cultura popular, mas nenhuma luta consegue capturar a própria cultura popular para o nosso lado ou o deles. Não importa o quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à

tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular *mainstream*, elementos de um discurso que é diferente — outras formas de vida, outras tradições de representação. (HALL, 2003, pp. 323-324).

Essa cultura popular negra, diaspórica, enquanto conceituada como mundo atlântico negro por Gilroy (2001), vai apresentar as formas culturais negras enquanto “contracultura da modernidade” e defender que as mesmas seriam modernas antes mesmo da modernidade, fazendo um jogo crítico contra o conceito iluminista europeu. Já Maldonado-Torres coloca que devemos abordar a ideia de Modernidade como um problema:

[...] a Modernidade aparece associada a uma fobia antinegra e à colonialidade. Da mesma forma, a atitude moderna aparece como uma atitude moderno-colonial ou uma atitude colonial antinegra que cria e sustenta a colonialidade e que encobre a discussão da Modernidade como problema. (MALDONADO-TORRES, 2016, p. 89).

Porém, sem discordar desse posicionamento, acredito que pensar *outras modernidades* que questionem e provoquem rupturas nesse conceito anterior me parece produtivo.

2.3.2 Stereomodernism

Tsitsi Ella Jaji, autora do Zimbábue, vai propor não só formas diferentes de se pensar modernidades outras para analisar a música negra e sua importância no contexto de ligação solidária entre África e sua diáspora em estrutura de sentimentos. Retomando o conceito de Atlântico Negro de Paul Gilroy, ela vai demonstrar em seu livro *Africa In Stereo – Modernism, Music and Pan-African Solidarity* (2014), através de estudos de caso, como operou e opera essa ligação cultural e política, tanto em suas afiliações, quanto em seus estranhamentos, nos países de Gana, Senegal e África do Sul, sempre em relação com a música afro-americana. Retomando a sugestão da obra de Gilroy que coloca a música negra da diáspora no papel central dessa articulação, a autora vai aprofundar a questão em torno de três eixos de análise que ela veio a chamar de *Stereomodernism*, a saber: a solidariedade, a modernidade e a mídia.

Afirmando a solidariedade como principal dos três eixos, ela vai recuperar de forma crítica e tentar atualizar o pan-africanismo como algo ainda vivo e necessário

no combate ao racismo e a articulações novíssimas e perigosas, pois falsas, de uma possível fase pós-racial na contemporaneidade. Revisitando o texto de Shepperson (1962) que dividiu o pan-africanismo com “P” maiúsculo e “p” minúsculo, a autora afirma que vai tentar fazer um uso “prudente” do termo. Shepperson utilizou o “P” para as movimentações mais formais em torno da ideia, representado pelos famosos congressos que aconteceram de 1900 a 1945 na Europa e posteriormente em alguns países africanos. Já a categoria “p” seriam correntes culturais e políticas mais marcadas pela efemeridade e ecletismo, podendo vir de movimentos de elite ou de origem popular, configurando uma certa informalidade. Porém, Jaji vai comentar como a fronteira entre as duas categorias sempre foi muito tênue e que sempre sofreram mútuas influências, apontando para uma possibilidade mais fluida do uso do pan-africanismo e captando a potência muitas vezes não reconhecida de suas manifestações menos formais, lembrando que a ideia e a intenção de solidariedade funcionaria como liga entre as categorias, entre África e suas diásporas, assim como *leitmotiv* de levantes, lutas e reivindicações anticoloniais e antirracistas.

Tentando trazer uma ideia menos fantasmática, por isso mais concreta, de solidariedade, ao mesmo tempo que tenta desconstruir uma leitura muitas vezes ingênua, outras vezes essencialista, ambígua e/ou como fachada para projetos políticos de violência e corrupção, Jaji vai tentar pensar como seria um projeto de solidariedade para um futuro das vidas negras. Primeiramente, ela vai propor um modelo de escuta plural desenvolvido por Coursil no lugar de uma coletividade única de escuta: “Coursil astutamente assinala que as cenas de escuta permitem uma pluralidade de recepção e um conjunto de respostas, que são gratuitas e inumeráveis.” (ibid, p. 10). Aqui, a possibilidade de diferentes formas de escutar e interpretar, individualmente, devem ser consideradas para propor as diferenças como parte da vida em sociedade e trabalharem para construção de uma unidade política em prol de todos.

Buscando articular a noção de direitos humanos e solidariedade, Jaji vai questionar tanto a falta de aplicação dessas políticas em muitos casos na África pós-colonial, quanto a crítica que a Europa faz ao não cumprimento dos mesmos em países em desenvolvimento sem fazer uma autoavaliação do papel que sua política internacional teve nesses casos. Dessa forma, ela vai introduzir o pensamento de

Raoul Vaneigem, que propõe um modelo “ambicioso e poético de direitos humanos” (ibid, p. 10) calcado no deleite e criatividade individuais:

Os laços de solidariedade são um obstáculo, a menos que sejam voluntariamente delimitados por afinidades que inspiram um desejo comum de prazer, independência e criatividade individual. Onde quer que a vontade de viver extingue a vontade de poder, aqueles que se juntam salvam-se mais seguramente das maneiras de pensar que se tornaram agrupamentos, associações, coletividades e outras irmandades em focos de ressentimento, ódio e falsa ligação. (VANEIGEM apud JAJI, ibid, p. 11)

Na procura por novas maneiras de se pensar a solidariedade como fator importante para a ideia de diáspora, a autora apresenta um *insight* que vai nomear a sua teoria, revelando a ligação direta com a música, a partir de uma metáfora com o funcionamento do sistema estéreo dos aparelhos de som. Primeiramente, ela vai traçar uma genealogia do uso da palavra estéreo que significa sólido, porém no sentido de um corpo com volume e não no sentido de dureza. Depois, analisando os usos do prefixo estéreo nas tecnologias do som, em estereoscópio e em estereotipia, afirma que esses aparelhos seriam basicamente dispositivos de ilusão. Veja, por exemplo, a definição do dicionário para o estereoscópio: “Instrumento de óptica no qual duas imagens planas, superpostas pela visão binocular, dão a impressão de uma única imagem em relevo”³⁷. Assim, trabalhar *en bloc*, em bloco, em conjunto, dando a ideia de “bloco” como solidez, como um corpo volumoso, revelando uma busca de uma unidade sólida, porém não rígida, abarcando diferença.

Em cada um desses três casos, a profundidade não é real, mas sim um efeito ou impressão produzida. “Estéreo” nessas tecnologias refere-se a ferramentas para experimentar o fenômeno da solidez. E o estéreo como metáfora indica um meio de experimentar a solidariedade, a opção de trabalhar em bloco. (Ibid, p. 12)

Por exemplo, para criar o efeito do som estéreo, ou seja, uma “ilusão” de uma terceira dimensão sonora com apenas dois canais (duas caixas acústicas), na gravação os sons de cada canal devem ser executados com pequenas diferenças temporais sendo recebidos com um certo “atraso” na relação de um ouvido para o outro: “[...] imitando a maneira como, em um espaço acústico, um som de qualquer

³⁷ ESTEREOSCÓPIO, In: Dicio, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/estereoscopio/>>. Acesso em: 20/02/20.

direção dada chega a um lado de nossas cabeças milissegundos antes de chegar ao outro lado, e com amplitudes ligeiramente diferentes.” (ibid, p.12).

Nesse momento, Jaji vai trazer a noção de *décalage* de Brent Edwards (2017) para a explicar a diáspora e suas conexões e semelhanças, assim como os atritos e as dessemelhanças, entre os povos negros do mundo:

A metáfora de um efeito estéreo alcançado através de pequenas diferenças refrata a interpretação de Brent Edwards sobre a *décalage* como uma ilustração de como a "diáspora" articula o corpo da presença negra global, conectando (assim como as juntas são as conexões entre os ossos) e dando expressão a (em um senso de articulação mais familiar) "diferença dentro da unidade". (JAJI, 2014, p. 12)

Ela ainda vai trazer a definição de composição de Jacques Attali para definir a escuta estéreomoderna como prática criativa, colaborativa e não solitária, ativa e não passiva, relacional, que produz orientação espacial própria, e que encontra prazer na criação de diferenças.

Após a minha discussão sobre "estéreo" e solidariedade, *Africa in Stereo* oferece um novo termo, estereomodernismo, como uma heurística útil para analisar textos e práticas culturais que são tanto políticas quanto expressivas, ativadas pela música negra e operativas dentro da lógica da solidariedade pan-africana. (ibid, p. 14)

O segundo importante eixo de análise do *stereomodernism* é o jogo que Jaji faz entre os conceitos de modernidade e modernismo, trazendo uma diferente interpretação ao que normalmente se liga aos valores iluministas europeus. A autora não vai considerar a semântica do que se convencionou a chamar moderno a partir de uma experiência ocidental eurocentrada e, usando um conceito largo do termo, vai atribuir esse movimento, momento ou qualidade ao que os africanos definiriam como moderno por suas próprias experiências pessoais com o fenômeno e a partir das lutas pela descolonização do continente.

O que significa ser "moderno" é uma questão problemática na África, mas em vez de revisar as oposições banais entre categorias supostamente estáveis do moderno (implicando ocidentalizado, colonizado, urbano, alfabetizado etc.) e o tradicional (implicando local, vernacular, rural, oral), eu estou interessada como essas categorias desde sempre são obscurecidas por movimentos de corpos, ideias, textos e roteiros culturais. Como numerosos estudiosos demonstraram, as noções esquemáticas polarizadas de tradição e modernidade não são apenas desatualizadas e redutivas, mas também muitas vezes imprecisas. (ibid, p. 14)

Trazendo África como tendo um lugar no Atlântico negro e observando as formas de como a música negra diaspórica se relacionou com o continente e ajudou a moldar outra modernidade, não alternativa ou periférica, como enfatiza, foi um ponto chave para desmistificar a *ur*-modernidade ocidental. Pois, a música importava enquanto sua qualidade *negra*, inspirando articulações através da experiência compartilhada pela dor da escravidão e do racismo, assim como engendrando discursos de orgulho racial e em prol dos direitos civis e humanos, “mas também como música moderna, uma expressão da experiência nascida do capitalismo industrial e financeiro, da rápida urbanização e de novos sistemas pós-coloniais de governança.” (ibid, p. 14). Havia um sentido colaborativo entre diaspóricos e africanos no sentido de combater a alteridade imposta a nós através do abandono e exploração do capital aos subalternos e através das muitas teorias racistas nascidas com a tal modernidade branca e ocidental. Porém, Jaji coloca que “as especificidades dessa colaboração em particular estão longe de ser simples e a solidariedade estereomoderna certamente não é fácil, suave e nem uniformemente comemorativa.” (ibid, p.16). Ou seja, havia críticas, ruídos, assim como decisões estratégicas de trabalhar em bloco.

Outro ponto importante seria diferenciar esse modernismo negro enquanto participante da modernidade branca, porém não fazendo o mesmo caminho que esta, a partir de Simon Gikandi:

O relato de Gikandi da função problemática da raça no modernismo euro-americano traz à vista as maneiras pelas quais as produções culturais negras diferentemente localizadas eram essenciais, mas de modo algum componentes fungíveis na autoconstrução do modernismo ocidental, e, ao fazê-lo, lança as bases para traçar a interrelações entre essas culturas negras do modernismo. Assim, o estereomodernismo que eu apelo não deve ser tomado como uma alternativa simples, essencialista ou ontologicamente negra, mas como resultado do trabalho político e cultural necessário exatamente pelos problemas que ele destaca. (ibid, p. 16)

Finalmente a autora vai demarcar a proeminência das mídias em sua teoria. Para ela, a forma como as mídias musicais com seus formatos, seja em vídeo, revistas, partituras, performances gravadas ou ao vivo, em discos ou digitais, circulando através das formas estereofônicas nas encruzilhadas da diáspora negra, são tão importantes quanto os livros para mapear a história desses laços, pretendendo um enfoque na “teoria histórica da mediação (e midiatização)” (ibid, p.18):

Essas formas de mídia são tanto tecnologias de solidariedade, quanto a própria música. Por meio delas, o trabalho essencial de ouvir conduz afiliação, afinidade e resolução negociada para dentro da vivacidade acústica, totalmente ressonante (ou, igualmente importante, abafada) por meio de fissuras geográficas, étnicas, linguísticas e técnicas. Meu interesse no papel das formas da mídia surge mais organicamente do fato de que, durante o período coberto por *Africa in Stereo*, os meios de acesso cultural muitas vezes determinaram os significados criados, o público atingido e a música final. (ibid, p. 18)

No contexto das mediações tecnológicas produzem cada vez mais sentido e impactos na experiência sensorial moderna, Jaji vai recorrer ao modelo de Steve Connors para o sentido auditivo como fundamental — já que o autor nota como as epistemologias europeias desde o Renascimento colocam a primazia do visual como definidora — por permitir que possamos captar e interpretar diferentes sons simultaneamente, algo que não é possível no campo de visão. Esse fato levaria diretamente a escuta como representativa de uma experiência sinestésica, mais plural, ressoando no estereomodernismo na qualidade que a música teria de ativar outras formas de expressão cultural, como o cinema e a literatura.

Teorizar a solidariedade negra transnacional em termos de estéreo, mantendo a raiz grega de ressonância "sólida", permite análises de colaboração intencional e improvisação coletiva, mas também ruído e estática, reverberação e eco, feedback e interferência - essas dificuldades tão obduradas quanto a rocha sólida. O reconhecimento de que praticar a solidariedade é um trabalho árduo nos oferece a oportunidade de considerar o pan-africanismo não apenas como um movimento que teve ou não teve sucesso, mas como um continuum de realizações e aparentes fracassos que só podem ser entendidos no todo. [...] E se a própria solidariedade é um trabalho árduo, devemos permanecer alertas aos difíceis movimentos formais e políticos nas expressões culturais de tal solidariedade. O que pode parecer essencialismo fácil ou retórica nacionalista cansada pode ser valiosamente lida através e contra distinções modernistas entre alta cultura (ou difícil) e cultura popular (ou sem arte). Em outras palavras, ao revisar nossas expectativas em relação a esses textos para permitir que a solidariedade gere uma estética difícil e complexa, talvez seja necessário adotar práticas de leitura (estéreo)modernistas, um rigor que muitas vezes foi reservado ao "alto" modernismo. (ibid, p. 18)

Proporcionando outros modos de ler objetos e abrindo espaço para interpretá-los por diferentes perspectivas, assim como interferindo na escala valorativa dos mesmos, Jaji propõe uma ferramenta de análise original que se conecta com a presente tese. Poder ler as relações, conexões e diferenças dentro da cultura negra,

formada dentro do Atlântico negro, tendo a música e suas mídias como protagonistas dessas relações político-estéticas, será de grande valia para o trabalho que se segue.

2.4 MAIS DOIS CONCEITOS IMPORTANTES PARA UMA TESE NEGRA EM COMUNICAÇÃO: OLHAR Opositor DE BELL HOOKS (2019) E IMAGENS DE CONTROLE DE PATRICIA HILL COLLINS (2019)

Reconhecendo o papel e o poder da mídia hegemônica para articular a ideologia racista e massificá-la, devemos ter em conta a importância central na luta antirracista de combater os estereótipos degradantes que são veiculados pelos meios de comunicação. Essas representações humilhantes da negritude visam justificar e naturalizar opressões e impedir a autonomia e agência negras, desarticulando a politização do povo negro em torno de questões raciais.

Para a pesquisadora e feminista negra Patricia Hill Collins, o conceito de estereótipo deve ser complexificado para dar conta das imagens que circulam no imaginário social e na mídia sobre pessoas negras. Inventadas, mantidas e reprogramadas de acordo com as mudanças nos tempos, por aqueles que formam a hegemonia, essas imagens se consolidam de maneira devastadora e ultrajante, articulando poder e assim servindo como controle social. A autora vai se debruçar no que isso tange, principalmente, às mulheres negras e como a interseccionalidade entre raça, gênero, classe, sexualidade, entre outros marcadores, vai estimular sua retroalimentação e movimentar a opressão das mulheres negras.

Como parte de uma ideologia generalizada de dominação, as imagens estereotipadas da condição de mulher negra assumem um significado especial. Dado que a autoridade para definir valores sociais é um importante instrumento de poder, grupos de elite no exercício do poder manipulam ideias sobre a condição de mulher negra. Para tal, exploram símbolos já existentes, ou criam novos. Hazel Carby sugere que o objetivo dos estereótipos não é “refletir ou representar uma realidade, mas funcionar como um disfarce ou mistificação de relações sociais objetivas”.³⁸ Essas imagens de controle são traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana. (COLLINS, 2019, pp. 135-136)

³⁸ Referência em Collins, 2019, p. 136, nota de rodapé nº 2: Hazel Carby, *Reconstructing Womanhood: The Emergence of the Afro-American Woman Novelist* (Nova York, Oxford University Press, 1987), p. 22.

A pesquisadora e ativista Winnie Bueno (2019), ao estudar a obra de Collins em sua dissertação, vai colocar uma miríade de objetivos que as imagens de controle visam atingir. Já que as imagens de controle pairam sobre toda a população negra, não diminuindo o diferente lugar da mulher negra, gostaria de ampliá-las e considerá-las como correspondentes à situação que se encontra todo o povo negro, no que elas objetivam:

- 1) Justificar a posição de subalternidade.
- 2) Amenizar a brutalidade da escravidão e suas consequências, que se estendem até hoje.
- 3) Naturalizar toda sorte de opressões, como o racismo e o sexismo.
- 4) Impedir o desencadear de processos de autonomia e de subjetivação e o consequente empoderamento político.
- 5) Criar barreiras estruturais que consolidam “o status de pobreza e precariedade” (BUENO, 2019, p. 81) que impedem “a possibilidade de acesso à justiça social, às instituições, ao poder de nomear suas próprias experiências e à cidadania”. (Id.)

O pensamento binário ocidental, de acordo com Collins (2019, p. 137), será fator central para articular e perpetuar as imagens de controle. Ao categorizar pessoas, ideias e coisas em termos cartesianos, dividindo mente/corpo, razão/emoção, cultura/natureza ou preto/branco, só serão atribuídos significados em relação ao seu total “oposto”. Só poderemos enxergar essa relação em termos de diferença um do outro. Neste processo, a objetificação do Outro será um importante sucedâneo: “A objetificação é fundamental para esse processo de diferenças formadas por oposição. No pensamento binário, um elemento é objetificado como Outro e visto como um objeto a ser manipulado e controlado” (id.).

A ideia de cultura como oposta à ideia de natureza, que vai constituir a própria noção de história, é utilizada como exemplo, “onde os seres humanos objetificam constantemente o mundo natural para controlá-lo e explorá-lo” (id.). Assim, “Se não for domesticada, essa natureza selvagem e primitiva pode destruir uma cultura mais civilizada” (id.). Ora, vejam se esse pensamento não é tão similar, aparecendo repetidamente, quando estudamos a história pelo viés ocidental. Negros e negras foram considerados selvagens e incivilizados, desumanos, animais, e toda a

violência da escravidão e do colonialismo foi justificada também a partir desse pensamento.

Para pensar em imagens de controle, outro conceito importante da autora deve ser destacado, o de matriz de dominação. A interseccionalidade é a forma como diferentes formas de opressão são cruzadas para atingir o subalterno, como classe, raça, sexualidade, gênero, nação, geração, etc. e como elas sempre agem juntas produzindo injustiças. A matriz de dominação, por seu lado, refere-se a como essas opressões são organizadas (ibid., p. 57) e se divide em quatro domínios de poder, inter-relacionados: o estrutural, o disciplinar, o hegemônico e o interpessoal (ibid., p. 437). E

Cada domínio cumpre um propósito específico. O domínio estrutural organiza a opressão, enquanto o disciplinar a administra. O domínio hegemônico justifica a opressão, e o interpessoal influencia a experiência cotidiana e a consciência individual dela decorrente. (Id.)

Collins vai descrever cada domínio e relacioná-los a estruturas de poder que postulam hierarquias nas relações sociais. Apesar de tratar especificamente de mulheres afro-americanas, ela vai defender que o conceito de matriz de dominação pode ser estendido e refletido em diferentes realidades sociais. Ira Kerner (2012) também identifica essa potencialidade na aplicação de matriz de dominação em outros contextos e o apresenta com grande poder de síntese:

Collins lista quatro esferas diferentes de poder: primeiro a esfera estrutural, relacionada a arenas tais como ocupação profissional, governo, educação, direito, economia e moradia, na qual o poder é exercido por meio de leis e políticas públicas; em segundo lugar vem a esfera disciplinar, em que o exercício do poder se dá por meio de hierarquias burocráticas e de técnicas de controle e vigilância; em terceiro, a esfera hegemônica, em que ideias e ideologias atuam no sentido de despolitizar opiniões discrepantes, ou também em que grupos sociais se controlam mutuamente e acabam por produzir o mesmo efeito; e, por fim, em quarto lugar, a esfera interpessoal que abarca o racismo cotidiano, as experiências cotidianas de discriminação e as reações de oposição e de resistência a esses atos. (KERNER, 2012, pp. 56-57)

Reconhecendo o poder e a necessidade de combater essas imagens de controle, bell hooks (2019) vai desenvolver o conceito de “olhar opositor”, que seria uma das formas de politizar as relações do olhar negro sobre sua subalternização e servir como ato de resistência. A teórica, ao lembrar de como era punida na infância por olhar, quando lançava aquele olhar rebelde, insolente, para aquele(a) que a

castigava, ou descobrindo depois que o povo negro escravizado era proibido de olhar diretamente para pessoas brancas, começa a pensar em como reprimir o ato de olhar produziu em nós negros “um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olhar opositor” (ibid., p. 216). Dialogando com Foucault ao pensar que em todas as relações de poder há espaço para a resistência, chega à conclusão que o autor nos instigaria a “procurar essas margens, brechas e lugares no e através do corpo em que a agência pode ser encontrada” (ibid, p. 216):

Existem espaços de agência para pessoas negras, onde podemos ao mesmo tempo interrogar o olhar do outro, dando nome ao que vemos. O “olhar” tem sido e permanece, globalmente, um lugar de resistência para o povo negro colonizado. Subordinados nas relações de poder aprendem pela experiência que existe um lugar crítico, aquele que “olha” para registrar, aquele que é opositor. Na luta pela resistência, o poder do dominado de afirmar uma agência ao reivindicar e cultivar “consciência” politiza as relações de “olhar” — a pessoa aprende a olhar de certo modo como forma de resistência. (HOOKS, 2019, p. 217)

Postulando sobre a relação, à princípio, ambígua, de comunidades negras com as imagens produzidas pelas mídias de massa, a televisão e o cinema, hooks afirma que os indivíduos estavam cientes de que aqueles produtos estavam ali para reproduzir o poder da supremacia branca e manter as imagens de controle sobre as representações da negritude. Mas que a partir desse exercício conflituoso, em que havia, muitas vezes o prazer visual, mesmo com os estereótipos e racismos que transbordavam das telas, o olhar crítico, “associado à contestação e à confrontação” (ibid, p. 218) também estava dentro do contexto.

Na época, divertir-se com um filme em que representações de negritude eram estereotipadas de forma degradante e desumanizante coexistia com uma prática crítica que restaurava a presença onde ela era negada. A discussão crítica do filme enquanto ele passava ou depois que terminava mantinha a distância entre o espectador e a imagem. Filmes negros também estavam sujeitos a questionamentos críticos. Uma vez que surgiram, em parte, como resposta ao fracasso do cinema dominado pelos brancos em representar a negritude de modo que não reforçasse a supremacia branca, também foram criticados para examinar se as imagens podiam ser vistas como cúmplices das práticas cinematográficas dominantes. (Ibid., p. 219)

Em uma dura crítica aos homens negros, hooks vai nos alertar que muitos espectadores estariam articuladamente críticos a essas imagens dominantes no quesito racial, onde denunciariam de forma contundente a ausência de negros nas

telas ou os racismos em suas representações, porém nunca levantariam a questão de gênero, no tocante às mulheres negras, sendo cúmplices de tais narrativas. Há a recordação do olhar reprimido, onde homens negros eram assassinados/linchados somente por olhar para mulheres brancas, em que seus olhares constituíam uma violação daquelas, lembrando o famoso e entristecedor caso de Emmett Till, e que, a partir disso, muitos iriam responder com o prazer de olhar para as mulheres brancas como objeto de desejo, aproveitando a ausência de uma vigilância e a segurança das salas escuras. Lembrando da sua primeira crítica de cinema, sobre o filme *Ela Quer Tudo* (1986), de Spike Lee, hooks coloca outro ponto crucial na relação de homens negros com as imagens, relatando que Lee apenas colocou uma mulher negra no lugar da branca, como objeto de desejo do olhar masculino, falocêntrico, se constituindo em “transferência e não transformação” (ibid, p. 233).

Durante todo o texto, hooks vai nos mostrar como a representação comum do feminino em produções *mainstream* está calcada a partir de uma visão do sistema capitalista da supremacia branca, patriarcal e heterossexual, porém com muitas diferenças para a imagem da mulher negra. Esta vai ser caracterizada primordialmente por sua ausência total, mas, quando é, de certa maneira, retratada, vai ser de forma agressiva e humilhante, tornando a experiência cinematográfica uma coisa muitas vezes dolorosa para a expectadora negra. Ao desenvolver essa análise em torno de diferentes feminilidades, hooks vai questionar bastante a ausência do componente racial em muitas críticas de cinema feita por feministas brancas, até perguntando se elas não estariam, em algum momento, se *superidentificando* com a estrutura.

Constituindo-se, então, como replicação do cânone hollywoodiano, chega-se à conclusão de que o cinema ou a crítica cultural — e até a forma de se assistir — feito por negrxs ou mulheres brancas não necessariamente será realizado a partir de um olhar opositor. Apesar de todos nós negros vivenciarmos o racismo cotidianamente, isso não significa dizer que nossos pontos de vistas sejam necessariamente de uma mente descolonizada.

A habilidade crítica da espectadora negra surge de um lugar de resistência apenas quando as mulheres negras individualmente resistem de modo ativo à imposição de formas dominantes de ver e de saber. Ainda que todas as mulheres negras com quem falei estivessem conscientes do racismo, essa consciência não correspondia automaticamente à politização, ao desenvolvimento de

um olhar opositor. Quando correspondia, mulheres negras individualmente nomeavam o processo de forma consciente. A “experiência do espectador resistente” cunhada por Manthia Diawara é um termo que não descreve adequadamente o terreno da experiência da espectadora negra. Fazemos mais do que resistir. Criamos textos alternativos que não são apenas reações. Como espectadoras críticas, mulheres negras participam de um amplo espectro de relações de olhar, contestação, resistência, revisão, questionamento e invenção em múltiplos níveis. (Ibid., p. 236)

Dessa forma, o olhar opositor se configura como um olhar multinível para a crítica da imagem, em que, diante das ausências de representatividade ou das violências de reprodução do racismo, devemos atuar nas brechas ou no embate direto, reconhecendo a influência das mídias e da produção cultural, como um local importante para a desconstrução do pensamento dominante e “para a construção de uma subjetividade negra radical”:

Pensadoras críticas negras preocupadas com a criação de um espaço para a construção de uma subjetividade negra radical, e a forma como a produção cultural influencia essa possibilidade, reconhecem totalmente a importância da mídia de massa, em especial os filmes, como uma instância poderosa para a intervenção crítica. (Ibid, p. 236)

No âmbito de uma tese antirracista, de um pesquisador negro, construída a partir de epistemologias negras que articulam interpretações de obras audiovisuais de artistas negrxs, questionar e desconstruir imagens de controle, através de um olhar opositor, se torna um ímpeto necessário. Em recentes configurações mundiais de avanços do conservadorismo de direitas, o fortalecimento de políticas de austeridade do grande capital, a perda de direitos de minorias sociais e a consequente retomada de antigos racismos, assim como a transmutação desses em novas opressões, fortalecendo e universalizando o *devoir negro no mundo*, politizar a pesquisa em comunicação a partir de um ponto de vista enegrecido é um trabalho que não se pode mais esperar.

Assim, se debruçar sobre obras de artistas negros enquanto autores de suas narrativas também significa um passo importante para reconhecer processos de subjetividade negras que articulam autonomia e agência. Isso, por si, é um trabalho de olhar opositor constituído pelas obras analisadas ao serem construídas como 1) performances de situações precarizadas que populações negras se encontram; 2) questionadoras do racismo e da colonialidade; 3) revalorização de processos de enegrecimentos culturais, estéticos, históricos, espirituais e epistemológicos: a

reivindicação de maneiras de um ser e estar negro(a) no mundo. Dessa forma, ao escolher obras e narrativas específicas que contêm elementos como os explicitados acima, a tese mostra que as mesmas são construídas a partir do princípio de um olhar opositor. Além disso, as discussões que emergem a partir das análises dos objetos ensejam o exercício do olhar opositor do pesquisador negro de maneira holística em relação ao mundo racializado, numa atitude de pesquisa antirracista e quilombista, não sendo exercido em relação aos objetos de análise, por já serem esses “olhares opostos”.

3 EXÍLIO, VIAGENS E CONTATOS: O ENEGRECER MUSICAL DE MARKU RIBAS PELAS ENCRUZILHADAS AFROSSÔNICAS DA DIÁSPORA

Marku Ribas, cantor, compositor, multi-instrumentista e ator, nasce em Pirapora, Minas Gerais, em 1947. Começa sua carreira na década de 1960 e chega a gravar 10 álbuns de estúdio, em carreira solo, de 1973 a 2013, ano de sua morte, vítima de um câncer. Seu último disco + *Samba* foi lançado postumamente em 2015, em que ele tinha entrado em estúdio, três meses antes de sua morte. Ainda gravou um álbum em dupla com Deo, *Deo & Marco* (1967), e um disco com o grupo Batuki, na França — que só veio a ser lançado em 2013 —, todos antes de sua carreira solo. Ainda teve coletâneas próprias, músicas lançadas em álbuns do tipo “vários artistas” e participações em discos de bandas e outros cantores, assim como em trilhas sonoras.

Neste texto, pretendo fazer uma espécie de mapeamento de uma transmutação inicial de sua música: a hipótese aqui é de que a música de Marku Ribas foi enegrecendo estética e politicamente, pelas experiências de exílio, viagens e contatos entre 1968 e 1976, mais especificamente. Encaro o exílio na França a partir de 1968 e seu contato com os membros do Batuki, em especial, Mario Clington, artista e ativista anticolonial angolano, como um dado sensível e importante para a posterior materialização de um enegrecimento musical.

Outro dado levado em conta foi sua experiência de viver no Caribe por aproximadamente quatro anos, ocasião em que interagiu e reprocessou a cultura afrocaribenha em sua música. Lá, morou na Martinica e em Santa Lúcia. A primeira, a terra de Césaire e Fanon, parece ter influenciado nesse processo que abordo aqui. Em conversa informal com o diretor do documentário *Atavu* (2013) sobre Marku Ribas, Carlos França, ele me confirma que o cantor tinha grande influência da poesia e pensamento de Aimé Césaire. No som, nas letras, no cantar e no falar — através das diversas línguas em que grava — está contido o Caribe negro.

Nesse período também, Marku tem contato com Bob Marley e abre dois shows de influentes artistas afro-americanos, o jazzista Ron Carter e o padrinho do soul, James Brown. O primeiro viria a se tornar um dos músicos mais populares e influentes no mundo, ajudando a tornar o reggae jamaicano conhecido e admirado no globo. O segundo foi o baixista de jazz mais gravado da história, sendo durante muito tempo o baixista de estúdio da importante gravadora Blue Note e participando da segunda

grande formação clássica do Miles Davis Quintet, ao lado de Herbie Hancock e Wayne Shorter. Já James Brown foi um dos artistas mais influentes da música na história, inclusive sendo um dos que ajudaram a definir o próprio conceito de música negra na contemporaneidade. Cantor, compositor e grande *performer*, ele foi um dos responsáveis pela passagem do R&B para o soul e, posteriormente, do soul para o funk, tendo ajudado a criar as bases do que viria a ser o definidor desses gêneros. Extremamente popular e carismático, sua música causou impacto e influenciou o afrobeat de Fela Kuti e o soul brasileiro, para ficar em poucos exemplos, pois sua música foi globalmente escutada, executada e imitada.

Aqui existe a possibilidade que Paul Gilroy (2001, p. 63) levanta sobre viagens e trânsitos de músicos negros, através dessas experiências estrangeiras, causarem impacto significativo que influenciam sobremaneira em seus fazeres musicais. Assim, defende-se que Marku estaria inserido nesse mesmo contexto: no seu caso, quando do contato com outros artistas e culturas da afrodíaspóra, suas composições, sua rítmica, seu canto, tornam-se cada vez mais enegrecidos.

Atribui-se valores pan-africanos e de negritude ao denegrir sônico de Ribas. O pan-africanismo, com “p” minúsculo (SHEPPERSON, 1962), como já apresentado anteriormente nesta tese, que se referia a movimentos mais efêmeros ou não institucionais, vai ser considerado. Porém, ainda ligado ao que Jaji (2014) defende como uma barreira muito tênue entre Pan-africanismo e pan-africanismo, ficando evidente suas mútuas influências e a também importância do último.

Por outro lado, utilizo as palavras Negritude e negritude com diferentes significados: a primeira com N maiúsculo se refere ao movimento da *Négritude* de Césaire, Senghor e Damas, movimento político-literário da década de 1930 desenvolvido pelos autores em Paris, França; já a grafia com “n” minúsculo se refere a um conceito multifacetado, como explica Domingues (2005, pp. 25-26):

[...] negritude passou a ser um conceito dinâmico, o qual tem um caráter político, ideológico e cultural. No terreno político, negritude serve de subsídio para a ação do movimento negro organizado. No campo ideológico, negritude pode ser entendida como processo de aquisição de uma consciência racial. Já na esfera cultural, negritude é a tendência de valorização de toda manifestação cultural de matriz africana. Portanto, negritude é um conceito multifacetado, que precisa ser compreendido à luz dos diversos contextos históricos.

Dessa maneira, a música de Marku Ribas se apresenta situada numa “estrutura rizomórfica e fractal da formação transcultural a que chamo o Atlântico negro” (GILROY, 2001, p. 38), assim como de reafirmação de uma identidade negra.

Figura 1 - Marku Ribas chegando à França.



Fonte: Acervo pessoal do músico.

Foram entre os anos de 1960 e 1970, em plena ditadura militar brasileira, depois de seu regime ter endurecido, o que causou muitas prisões e mortes arbitrárias, além da suspensão de direitos políticos e da liberdade de expressão, que o soul brasileiro, cresceu e atingiu popularidade junto ao grande público. Já havia Jorge Ben e Wilson Simonal que, de forma pioneira, pavimentariam o caminho para o surgimento de muitos outros artistas, como Tim Maia, Cassiano, Hyldon, Toni Tornado, Dom Salvador, Gerson King Combo, Banda Black Rio, entre tanto outros. Esses mais ligados exclusivamente ao gênero, porém, com a força dessa nova black music na época, uma infinidade de artistas, mesmo os já consolidados, desenvolveram flertes

e afiliações com a música afro-americana (PALOMBINI, 2009). Vivendo no período pós-luta pelos direitos civis e a atual radicalização do discurso antirracista do movimento Black Power, nos Estados Unidos, assim como as lutas anticoloniais para as independências dos países africanos e o enrijecimento do Apartheid sul-africano, a diáspora negra se interconectava politicamente, com um sentimento solidário pan-africanista, que proporcionou, também, uma comunicação estética transnacional. Espalhando-se na forma de soul e funk, vários discursos políticos, assim como formas de reafirmação da identidade negra, através do cabelo, das roupas ou das danças, tornaram mais evidente uma rota que ligava os povos negros da diáspora.

Bebendo nessa fonte afro-americana, assim como afro-caribenha e, claro, afro-brasileira, estava Marku Ribas. Tido tardiamente como um dos músicos mais prolíficos de sua geração, assim como um cantor com muitos recursos, foi um dos que melhor utilizou e expandiu, no Brasil, a técnica vocal *scat*, batizada de “canto onomatopaico” pelo próprio, assim como da percussão corporal, que recebeu a alcunha de “polirritimia”. Não se afiliou imediatamente ao soul brasileiro, por estar em trânsito, autoexilado, depois de passar mais de um mês na prisão por causa de uma letra, censurada, crítica ao regime militar.

Ainda na infância, ele entra em contato com a cultura afro-indígena de sua região, seja através de danças e músicas como o cateretê e o carneiro, seja vivenciando as religiões de matriz africana, como o candomblé e a umbanda. Estreia sua carreira de músico com o grupo Flamingo em 1962, como cantor e baterista (MARKU..., 2018), e grava um compacto em 1965, ocasião em que o grupo foi rebatizado de Fellows (MARKU..., 2002), no Rio de Janeiro. Neste período, ainda adolescente, também veio a acompanhar a cantora Clara Nunes em início de carreira como baterista, mais precisamente em 1964 (id.). Em 1967, muda-se para São Paulo e participa de uma audição para novos talentos da gravadora Continental, conseguindo agradar aos diretores. Porém, em busca de lançar uma dupla, e ao questionarem Ribas sobre essa possibilidade, ele confirma que tem um parceiro e então chama o amigo e conterrâneo, Déo, para dividir os vocais, lançando o LP *Déo & Marco* (SILK, 2010).

Segundo algumas fontes e o próprio Ribas em diversas entrevistas, ainda em 1967, participa do II Festival Internacional da Canção (FIC), no Rio de Janeiro, como compositor, com a música *Canto Certo* (MARKU..., 2018). Porém, durante a pesquisa,

foi encontrado o nome da canção numa lista de classificação do III FIC publicada no Jornal do Brasil, numa edição de 1968, indicando um erro de informação (FESTIVAL..., 1968). Apesar de ter acabado de gravar um disco de iê-iê-iê, a música inscrita no festival era um samba de alto teor político.

*Canto Certo*³⁹ expunha uma crítica explícita à censura na ditadura militar e, não por acaso, foi censurada. Na primeira estrofe, isso já fica muito claro quando menciona a impossibilidade de ficar calado diante de tudo que está acontecendo, e que até a atividade de cantar se torna algo dificultoso, afirmando já nesse momento o compromisso que o artista deve ter em alertar o povo da situação política e social, produzindo algo que seja reflexo de seu tempo. Essa função social da música é confirmada na segunda estrofe, quando comunica que vai “alertar ao povo inteiro”, colocando também, a censura (“Falta samba”) e quando aborda a situação econômica desfavorável da maioria da população (“E o dinheiro nunca dá”). Na última estrofe, reforça ainda mais o ofício do músico como ator direto numa mudança política radical, anunciando uma “revolução”. Anos mais tarde, em 1978, a canção foi gravada na voz de Alcione com o nome de *Alerta Geral* que virou nome de disco e até programa de televisão na Rede Globo (MARKU..., 2018).

Na narrativa de Ribas, como colocou em entrevistas, informação presente também em matérias jornalísticas, ele teria inscrito *Canto Certo* em 1967 e *Nunca Vi* no ano subsequente, no mesmo festival. Esta que também teria sido censurada e supostamente provocado a prisão do autor durante trinta dias. Porém, como mencionado acima, *Canto Certo* concorreu em 1968, demonstrando que talvez essa tenha sido a canção que o levou à cadeia. No entanto, *Nunca Vi*, também uma canção de protesto, bem aos moldes de uma esquerda mais nacionalista, em que critica, entre outras coisas, as novelas e a invasão de estrangeirismos na cultura brasileira, realmente foi censurada, só que em 1980.

Nessa letra, feita em conjunto com o escritor Paulo Coelho, há várias críticas à cultura nacional como um todo, onde os autores tentam apontar diversas contradições do país. A canção começa a criticar uma “democracia” — em claro tom de ironia —

³⁹ Essa canção aparece pela primeira vez gravada pela cantora Alcione no disco *Alerta Geral* (Philips, 1978). Marku Ribas só veio a gravar a música no DVD *Toca Brasil* (Tratore), gravado ao vivo no Itaú Cultural, em 19 de maio de 2007.

que venera títulos da monarquia, que servem para ofuscar o pensamento crítico e a ação política, como deixam claros os versos que se referem a uma enrolação do Rei da Juventude — o fato não está explícito, mas sugere uma referência ao cantor Roberto Carlos. Nos versos que seguem, há uma crítica aberta à homofobia e ao machismo, assim como às novelas televisivas como o mais popular produto cultural do país e ao uso e consumo da cultura norte-americana: como na gastronomia (comer x-burguer), na moda da música Disco e na utilização de estrangeirismos na linguagem. A última estrofe questiona a hipocrisia da intolerância religiosa, que apesar de se declarar um país católico, encontramos vários tipos de fé, sendo as religiões de matriz africana muito procuradas pelas pessoas sem serem, no entanto, professadas pela maioria.⁴⁰

Nota-se a contradição do autor ao criticar influências estrangeiras na cultura brasileira, já que foi uma das marcas mais fortes de sua sonoridade, destacada pelo hibridismo de línguas e diferentes ritmos da afrodíspora que enriqueceram e deram destaque ao seu legado. Essas características, por outro lado, talvez tenham afastado sua música de outras mais convencionais e, assim, o relegando para um plano dos “malditos” da MPB, como demonstra a matéria de Sérgio Cabral que será comentada mais à frente.

No site do Arquivo Nacional podemos encontrar essa versão de *Nunca Vi* analisada, de 1980, em que há uma censura prévia do governo. Os censores inicialmente optaram pelo veto parcial por causa da sigla “PQP”, um palavrão, que aparece circulada na penúltima estrofe da música. Na versão posteriormente corrigida pelos artistas e autorizada pelos censores, a penúltima estrofe mudou de “Filho Disso, Vá Praquilo, *PQP*” para “Filho Disso, Vá Praquilo, *É Você*” (itálicos meus).⁴¹

Assim, como exposto, acredita-se que a canção censurada tenha sido *Canto Certo*, que foi encontrada em uma lista de canções defendidas em 1968 do FIC e, em

⁴⁰ Apesar de o próprio autor declarar que essa letra foi de 1968, os pesquisadores só tiveram acesso à sua versão de 1980, que foi reescrita para poder ser lançada no disco *Mente e Coração* (Philips, 1980), devido aos censores da ditadura militar.

⁴¹ *Nunca Vi* foi consultada no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN). (<http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>). O código de referência desta música no site é BR DFANBSBNS.CPR.MUI, LMU.3

outubro do mesmo ano, Ribas é preso pelos militares.⁴² Não se pode esquecer que estamos no mesmo ano em que se decretará o AI-5, o nebuloso ato que deu ao governo poderes de censura e de suspensão total de liberdades individuais e políticas, inaugurando um período turbulento de terror institucionalizado. No “ano que nunca acabou”, Ribas passa mais de trinta dias na prisão e, depois de solto, resolve se auto exilar na França.

A partir dessa experiência, ficará mais explícita a virada estético-política no fazer musical de Marku Ribas, ao entrar em contato com outros músicos também exilados que formarão seu grupo, Batuki. De cantor de jovem guarda a quase um compositor profissional na categoria de música de protesto da era dos festivais, Marku tornar-se-á um dos músicos mais prolíficos de sua geração, apesar de pouco reconhecido, apresentando um pioneirismo na fusão de ritmos da afro-diáspora, como samba, salsa, funk, soul, mazouk, beguine, bèle e reggae.

Desta maneira, o mapeamento se situa temporalmente entre os anos de 1968 a 1976, cobrindo com maiores detalhes seu período na França de 1968 a 1970, em que forma e grava com o grupo Batuki e seu período posterior vivido no Caribe, entre 1971 e 1975, em que veio pontualmente ao Brasil para gravar seus dois primeiros discos solo. O primeiro disco foi gravado em 1972 e lançado em 1973, enquanto o segundo foi gravado em 1975 e lançado em 1976. Para tentar reconstruir essa trajetória do músico, encontrei muita dificuldade na reunião de fontes mais aprofundadas, o que sugere que, apesar de sua importância ser celebrada hoje, nunca fora reconhecida devidamente na academia ou na crítica cultural especializada, assim como também não logrou sucesso de público e vendagens.

Esse reconhecimento veio a partir dos anos 2000, por uma conjunção de fatores: a partir da divulgação de seus trabalhos da década de 1970, ainda hoje LPs raríssimos no mercado, a partir de sua digitalização e compartilhamento de mp3 na internet; um revival em grandes metrópoles brasileiras do samba-rock, através de festas e bailes que “redescobriram” o gênero e elegem *Zamba Ben* como um de seus hinos; o sampler da mesma música na famosa canção *A Maldição do Samba* (2003) de Marcelo D2; a formação de bandas do gênero como Farofa Carioca, Clube do

⁴² MARKU, ENCICLOPÉDIA.

Balanço, entre outras, que prestam homenagem a Ribas; e a legitimação do mesmo por músicos como Ed Motta, que chegou a fazer a curadoria de uma coletânea lançada pelo selo Dubas em 2007, tendo ele próprio admitido, apesar de um grande conhecedor e ávido colecionador de discos, que só veio a conhecer a música de Marku em 1992, quando viajou para se apresentar em Londres — lá, seu contratante perguntara se ele conhecia Marku e ele terminou escutando a música *Zi Zambi* num café (MARKU, 2013).

Isso explica, em parte, o tipo de fontes que a pesquisa utilizou e sua temporalidade, anos depois do período coberto pelo texto. Os materiais on-line de jornais e revistas, entrevistas em programas de rádio e vídeo, e informações contidas em encartes de discos, passam a existir a partir dos anos 2000. Assim como muitas informações sobre Marku são encontradas apenas em matérias póstumas, datadas do ano de 2013. Para além de serem fontes convencionais de uma pesquisa dentro do âmbito da Comunicação, ilustra o quase que total apagamento da trajetória desse músico antes de sua “redescoberta”.

Dessa forma, muitas dessas fontes foram as próprias narrativas de Marku Ribas tentando reconstruir aquela fase de sua vida através da própria memória, já que sendo quase um pária da MPB até a sua então revalorização, sua história não fora devidamente documentada “oficialmente”. Mesmo com o uso de outros recursos, o presente ensaio é reconhecido como dependente da memória, como coloca Abrahão (2003, p. 80) exemplificando com a pesquisa autobiográfica:

A pesquisa autobiográfica — Histórias de Vida, Biografias, Autobiografias, Memoriais — não obstante se utilize de diversas fontes, tais como narrativas, história oral, fotos, vídeos, filmes, diários, documentos em geral, reconhece-se dependente da memória. Esta, é o componente essencial na característica do (a) narrador (a) com que o pesquisador trabalha para poder (re) construir elementos de análise que possam auxiliá-lo na compreensão de determinado objeto de estudo.

Então, é uma abordagem se utilizando da oralidade, recorrente nos estudos de memória. Assim, contradições apareceram, de forma esperada, mas que não invalidam o estudo, pois

[...] sabe-se, desde o início, trabalhando antes com emoções e intuições do que com dados exatos e acabados; com subjetividades, portanto, antes do que com o objetivo. Nesta tradição de pesquisa, o pesquisador não pretende estabelecer generalizações estatísticas,

mas, sim, compreender o fenômeno em estudo, o que lhe pode até permitir uma generalização analítica. (Id.)

Uma pesquisa on-line no *Jornal do Brasil*, um dos principais meios de comunicação e um dos mais antigos da história nacional — que hoje encontramos seu acervo digitalizado no site da Hemeroteca do Museu Nacional —, foi consultado no período do ensaio em questão e quase nada foi achado sobre Marku Ribas — apenas algumas notas de aviso de alguma apresentação ou outra, sem muito destaque. Também foram consultados os acervos dos jornais *Folha de S. Paulo* e *O Globo*, sendo nesse último apenas duas matérias encontradas nos anos que o ensaio trata, sendo uma de 1976 e outra de 1977, ambas tratando do segundo álbum do artista, *Marku* (1976). Pessoas próximas e da família do músico também foram procuradas através do Facebook, porém ou não responderam ao contato inicial ou às perguntas enviadas depois desse contato ou não souberam responder aos questionamentos levantados.

Para corroborar o fato do apagamento, o não reconhecimento em época ou ostracismo do músico, nenhuma pesquisa acadêmica que ao menos sugerisse sua importância foi encontrada, apenas menções breves e pouco contextualizadas em alguns trabalhos. Por isso, traçar uma narrativa que o interligue a outros artistas da época ou a afiliações mais diretas como ao soul brasileiro, por exemplo, torna-se, até o momento um trabalho difícil e obscurecido. No trabalho de monografia da pesquisadora Luciana de Oliveira (2004, p. 16) sobre samba-rock, há uma menção na fala do músico Luis Vagner “Guitarreiro”, um dos expoentes do gênero, que sugere uma ligação desses músicos, mas sem muitos detalhes.

O trabalho não comenta mais possíveis ligações de Marku Ribas, mas volta a citá-lo brevemente em mais duas passagens: a primeira para comentar que a música *Zamba Ben* foi um dos clássicos dos bailes nos anos de 1970 (ibid., p. 20). Essa informação também é reforçada no texto de apresentação do encarte do CD *72/75* (Aorta Música, 2003) — coletânea que tem os dois primeiros discos do músico — que comenta o enorme sucesso da música em questão na época de seu lançamento. Porém, nenhuma das informações tem fonte referendada e a pesquisa em jornais da época não obteve resultados, inferindo que sua música ficou mais restrita a um circuito fora do eixo da grande mídia, mais voltado aos bailes blacks. Na segunda passagem da monografia, a autora cita Marku entre os inovadores do gênero: “O mineiro Marku Ribas, compositor de “Zamba Ben”, foi um dos inovadores, ao experimentar mesclar

outras sonoridades negras com o samba-rock, como o reggae, ritmos regionais de sua terra e sons exóticos” (ibid., p. 26)⁴³.

Para o presente texto também não há o interesse de levantar questionamentos acerca do que levou e prendeu Marku no vórtice do esquecimento, porém algumas hipóteses podem ser pensadas, sem as devidas respostas. Vivendo no Caribe na época, Marku estava fora do eixo Rio-São Paulo, onde se concentrava todo o conglomerado de mídia, para gravação, produção e distribuição de sua imagem e música; apesar de trabalhar dentro do contexto da indústria fonográfica e utilizar os códigos da música popular, Marku, segundo muitos músicos e críticos de música, estava “a frente de seu tempo”, produzindo uma música *sui generis*, fazendo fusões com gêneros não tão conhecidos no Brasil, assim como cantando em outras línguas.

Essa confusão está muito bem ilustrada, por exemplo, em matéria de *O Globo*, assinada por Sérgio Cabral em 1977, em que o crítico mostra que teve dificuldades de entender a proposta de Ribas, ao resenhar o disco de 1976, inclusive intitulada “O novo som de um ano atrás”. Em tom jocoso, o crítico ironiza o sotaque do cantor: “Em certos momentos parece ser uma pessoa que não conhece o português muito bem, que chegou há pouco tempo”. Além disso, Cabral afirma que as melodias e as letras são muito “pobres”, sendo as últimas comparadas com a época da Jovem Guarda; e finaliza comentando que o disco já tinha um ano de lançado e escrevendo “Espero que Marku tenha mudado de lá pra cá”. A resenha crítica deu destaque à voz de Ribas, comparando-a a Tim Maia e aos “negros-americanos”, à participação de grandes músicos, aos arranjos de João Donato, e à ligação com a música caribenha, em que chega a dizer que era a única coisa interessante do disco. O jornalista também destaca como “curioso” o canto onomatopaico de Marku, falando que eram “musiletras”, o que é uma expressão do músico que vem no encarte do disco.

⁴³ Não há um desenvolvimento acerca do que ela quis dizer com “sons exóticos”, mas existe a possibilidade de ser uma indicação das diferentes sonoridades absorvidas na música de Marku e que não seriam tão comuns na indústria fonográfica brasileira até aquele momento. É importante, porém, atentar para o uso da palavra exótica como uma expressão racista: “exotiza” o Outro para consumi-lo e explora-lo para ter uma “experiência” diferente. Nesse quadro há um movimento de inferiorização, mesmo que velada, colocando o Outro enquanto mercadoria/experiência a ser experimentada e/ou enquanto longe do que se convencionou a classificar dentro da esfera do “bom, belo e verdadeiro” ou do que se entende como norma, o normal dentro de uma perspectiva cultural eurocêntrica/colonial.

A outra matéria encontrada no período data de 17 de agosto de 1976, na coluna do jornalista Nelson Motta, no caderno *Cultura*. Funciona mais como uma reprodutora de informações, com dados errados ou imprecisos,⁴⁴ ou não tão relevantes assim. Provavelmente oriundos da assessoria de imprensa da gravadora, sem dar muitos detalhes sobre o disco e a carreira de Marku, porém recomendando o disco: “Ideal para os que não podem parar de dançar”. Dessa maneira, essas resenhas de jornais, além de ilustrarem o pequeno número de fontes sobre o artista, também indicam que há uma subvalorização de seu trabalho. Os ouvidos da época talvez ainda não estivessem preparados para o conteúdo afrossônico desenvolvido por Marku Ribas, ligando encruzilhadas musicais da diáspora negra e produzindo uma música original e complexa.

Ao mesmo tempo, também é importante destacar a possibilidade de o músico buscar um sentido *outsider*, não se conectando ou comprando ideias que as *majors* poderiam reservar ao seu trabalho, para além de um “não entendimento” ou uma “subvalorização”. Adentrando, posteriormente, uma crise generalizada nos anos de 1980, em que a indústria fonográfica nacional, calcada em multinacionais de capital estrangeiro, passa a dar mais ênfase a um mercado sonoro internacional, muitos músicos, mesmo canônicos, sentem o impacto da nova ênfase do mercado em outros produtos.

3.1 BATUKI, FRANÇA (1968-70)

É a partir dessa experiência de exílio que Marku irá fortalecer a narrativa de elementos afrodiaspóricos no seu fazer musical e como personagem derivado dessa confluência atávica, já que, como afirma em entrevista concedida em vídeo a Ruth Miranda (2009), ele tem contato com a cultura e as religiões de matriz africana desde

⁴⁴ Nelson Motta, “Maku: é impossível parar de dançar”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 17/08/1976, p.36. Escreve-se errado o nome do filme de Robert Bresson que Marku participou. O nome do seu conjunto Batuki também é escrito de forma errada, “Batuke”. Ao passo que também se diz que ele percorreu as Antilhas, os EUA e África com o mesmo, porém a informação é que o grupo se dissolve em 1971 quando Marku vai para o Caribe, sem ter excursionado nenhuma vez fora da França. Também se afirma que ele morou muitos anos na África, o que não bate com as declarações de Marku sobre o período que o ensaio cobre. Até o nome do artista é grafado de forma errada no título “Maku: é impossível parar de dançar”.

sua infância em Pirapora. Morando em Paris, Ribas conhece os músicos Wilson Sá Brito e Mário Clington, que formavam o Duo Berimbau, um brasileiro e um angolano, respectivamente. Segundo Sá Brito, em entrevista concedida à pesquisadora Luiza Alvim (2013), o duo tocava mais música brasileira, bossa-nova especificamente, e durou de 1966 a 1970, quando da chegada de Marku Ribas e de Manuel Gomes, outro angolano. A partir daí transformaram-se num quarteto, inicialmente chamado Bra-Son e depois, Batuki (ALVIM, 2013, p. 322).

O grupo chegou a gravar oito músicas no mesmo ano de 1970, porém só foram lançadas (não todas) em formato físico em 2013, no box *Marku 50*. O nome faz referência à palavra *batuque* que é utilizada no Brasil de forma genérica para manifestações de música ou dança de descendência africana, escolhido para expressar o objetivo de produzir um som afrodiaspórico e transnacional que era reforçado pela própria formação angolano-brasileira. Segundo Nei Lopes (2011), em sua Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana traz tal definição:

BATUQUE. Designação comum a certas danças afro-brasileiras; denominação genérica dos cultos afro-gaúchos (ver PARÁ [2]). Trata-se do termo genericamente aplicado pelos portugueses aos ritmos e danças dos africanos. Do batuque dos povos bantos de Angola e Congo originaram-se os principais ritmos e danças da Diáspora Africana nas Américas, como o samba*, o jongo*, o mambo*, a rumba* etc.

Também alertando para o reducionismo e generalização do termo, Spirito Santo (2016, pp. 106-115) faz um esforço de pesquisa para trazer algumas hipóteses de sua etimologia, desde uma possível origem angolana a como é chamado um gênero musical afro-brasileiro praticado na região do Vale do Tietê, em São Paulo. Independentemente das diversas possibilidades oferecidas pela palavra, não podemos deixar de imprimir um olhar crítico ao seu uso e sentido mais comum: o racismo que está presente nesse movimento de reduzir diversas e diferentes manifestações culturais afro-brasileiras como uma coisa só. Dentro de uma perspectiva generalizante há inferiorização, invisibilização e epistemicídio dos saberes negros brasileiros, demonstrando a carga negativa que traz a semântica de “batuque”.

Ainda de acordo com Brito, foi Mario Clington que forneceu uma visão política afrocentrada para ele e o grupo: “Era um angolano negro, que já estava há dois anos estudando na Sorbonne, um cara com umas ideias muito legais sobre o mundo

afrouniversal, toda essa coisa que hoje se vê dos Black Panthers (sic), etc [...]” (id.).⁴⁵ Não se pode inferir o que ele quis dizer com “afro-universal”, já que a entrevista não aprofunda a questão; porém, em outro momento, Brito coloca Mario como também um ativista político, como a pessoa que o ensinou mais sobre música brasileira e como aquele que o despertara para uma suposta africanidade: “Naquela época, vê como a gente estava avançado e isso era coisa do Mário – eu era mais existencialista, foi aí que eu descobri a minha africanidade, o meu avô negro” (id.).

O entrevistado afirma o grande talento musical de Ribas, ao mesmo tempo em que o coloca numa posição de desconhecimento em relação ao que seria a ideia central que o grupo queria passar, quando fala sobre a canção *Musseke*:

[...] Aquele refrão cantado e depois o Marku indo embora era meio no sentido do jazz: uma base e depois vai um solista; em geral, era o Marku que sabia fazer isso. Essa música foi do Marku, mas a gente conversava. Porque o Marku não tinha ideia, a gente tinha: da história do negro, da história da África, da História do Brasil. Eu era um intelectual organizador, o Mário era o intelectual de ações públicas, o Mané era um estudante que tocava bem. (Ibid., pp. 323-324).

Essa afirmação de Sá Brito parece ser problemática por dois motivos: o primeiro por soar um tanto elitista e eurocentrado, porque parece separar Marku Ribas dos outros integrantes por não estar cursando a universidade, isso fica claro por colocar ele próprio e Clington como intelectuais e Mané como estudante, e Marku era “apenas” um músico talentoso; soa até mesmo contraditório por essa adjetivação negativa em relação aos conhecimentos formais de Marku ser em cima de sua própria composição, que se mostrava algo complexo, comparado ao jazz pelo próprio Brito. Em segundo lugar, há a entrevista já mencionada a Ruth Miranda em que o músico afirma de maneira enfática sua ligação “de berço” com a cultura negra como forma de vivência e saber decolonial:

Toda essa origem do Candomblé, da Umbanda, do canto de igreja, dos folguedos [...]: Lundu, São Gonçalo, Cateretê, Carneiro, Folia de

⁴⁵ O partido dos Panteras Negras (Black Panther Party), notável grupo revolucionário estadunidense que militou em prol da ascendência política, social e econômica dos afro-americanos, foi fundado em 1966 (mesmo ano que Brito conhece Mario Clington) e ficou ativo até 1982, não ficando claro o que ele quis dizer com a expressão “que hoje se vê”, já que a entrevista data de 2012. O que se pode extrair é que Clington apresentava uma visão de políticas negras, que não era o caso dos integrantes brasileiros.

Reis, essas coisas maravilhosas. Isso tudo eu aprendi na minha casa, na minha calçada, no meu quintal[...]. (MIRANDA, 2009)

E ele continua o depoimento afirmando também a importância de ter viajado e entrado em contato com outras pessoas e culturas: “E obviamente após viajar eu fui percebendo a maravilha da música do mundo, né? A diversidade [...]” (id.). Porém, pelos comentários de Sá Brito e pelo *background* que Mário Clington carregava de uma luta política anticolonial desde Angola, podemos inferir que ele realmente foi um mentor político, intelectual e cultural para o Batuki, sem deslegitimar as contribuições dos outros integrantes.

Pois, sua posição como um ativista político antes de se exilar na França é mencionada na pesquisa de Moorman (2008) sobre a música angolana a partir de 1945, em que o cita como um integrante do conjunto Ngola Melodias (ibid., p. 114) e como “um participante do começo da luta anticolonial” (ibid., p. 13). Em outra pesquisa que aborda o semba angolano, Kuschick (2016, p. 57), elenca Clington como fundador do grupo músico-teatral Fogo Negro, um grupo importante na formação do semba, assim como na interação que esse gênero teve em sua gênese com a valorização da cultura angolana e a ligação direta com a luta anticolonial. Ainda há menção em matéria da ANGOP (Agência Angola Press) do mesmo músico e ativista também ter participado da fundação de outros importantes grupos do país como Escola de Samba e Gongo, e do Batuki, na França (MINISTRA..., 2012).⁴⁶

Ainda na pesquisa de Alvim (2013, p. 159), há a sugestão do sentido político e estético do Batuki quando cita um folheto da época, cedido por Sá Brito, que continha a designação “grupo de música experimental afro-brasileira”; e em outro trabalho da mesma autora que descreve um cartaz do grupo: “Num dos cartazes da época [...], aparecem os mapas da América do Sul e da África e, no meio deles, dois dos integrantes do grupo como elemento de ligação.” (ALVIM, 2015, p. 112). A partir de

⁴⁶ Há também uma matéria sobre outra figura proeminente da música popular de Angola, Malé Malamba, que também era integrante do Fogo Negro, e que narra a primeira e única apresentação deles fora de Angola, em Portugal, que se configurou na oportunidade de seus membros em se auto exilarem na Europa, em que este permanece em Portugal por alguns anos e Mário Clington vai para a França. Matadi Makola, “Malé Malamba (1939-2014): A Arte na alma e na dikanza”, *Cultura*, Angola, 07/07/2014. Disponível em: <<http://jornalcultura.sapo.ao/eco-de-angola/male-malamba-1939-2014-a-arte-na-alma-e-na-dikanza>>. Acesso em: 30/12/2016.

então parece ser esse um *leitmotiv* que vai sulear a produção de Marku Ribas em diante.

Faz-se importante mencionar que essa interligação de uma música afro-atlântica, interligando continente e diáspora já era performada também por um outro grupo de destaque de Angola e segundo Kuschick (2016) o mais cosmopolita de todos, o Duo Ouro Negro, inclusive tendo um disco, *Africaníssimo* (1969), gravado em parceria com Sivuca, que tinha uma regravação de *Upa Neguinho* de Edu Lobo. Segundo o pesquisador, foram muito importantes na divulgação da música angolana pelo mundo, tendo excursionado em vários países da Europa, América do Sul, América do Norte, entre outros. A dupla Raul Indipwo e Milo MacMahon foi formada em 1957 em Benguela e fez sua primeira turnê em Portugal em 1959, fato que levou Kuschick a eleger esse ano como o da expansão da música angolana pelo mundo:

É possível perceber que o Duo Ouro Negro contribuiu na formação de uma angolanidade ainda mais global, que aliou símbolos locais (na vestimenta, nos textos cantados em diversos idiomas locais mesclados com o português, na difusão de belezas da natureza e da cultura do país) com símbolos de uma modernidade pretendida: elementos da música cubana, instrumentação da música popular portuguesa (flauta, clarinete, acordeom), arranjos sofisticados. Dessa forma, atendiam aos anseios locais de expressão do “ser angolano” e de autoidentificação, e cumpriam códigos da indústria da *world music*, ávida por exotismos em música, promovendo a música angolana por meio de um duo de violonistas cantores dançarinos sorridentes mestiços. O Duo Ouro Negro surgiu na esteira do projeto artístico e nacionalista do Ngola Ritmos, mas com seu vetor apontado para fora do país, enquanto o Ngola Ritmos teve intensa atuação interna e muito mais politizada. (Ibid., p. 92)

Essa relação com o Ngola Ritmos é descrita de forma tensiva por Moorman:

Eles foram importantes na divulgação de vários estilos de música angolana, embora Albina Assis lembrasse que os envolvidos no movimento nacionalista os desprezavam por tocar a música de Ngola Ritmos e não reconhecê-los adequadamente. Embora não fizessem parte da cena musical de Luanda, eles tocaram lá ocasionalmente e sempre procuraram o que era tocado localmente. (MOORMAN, 2008, p. 244, nota 84)

A mesma autora também vai relativizar a informação de Kuschick sobre a não politização do Duo ao comentar que uma de suas músicas foi proibida à época pelo PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), a faixa *Amanhã*, que “explicitamente advogava a independência” (ibid., p. 114). Essa música foi lançada no

disco *Blackground* (1972) que é tido como o melhor e mais experimental da dupla, que inclusive denota outro ponto de ligação com o Brasil com a faixa *Yemanjá*, que fecha o disco.

O grupo também chegou a se apresentar no Brasil, no Canecão e Maracanã, onde “em 1967 ganhou a Medalha de Ouro do II Festival da Música Popular do Rio de Janeiro” (A MÚSICA, 2019). Outro ponto de conexão com a música brasileira foi a gravação de *Trem das Onze* de Adoniram Barbosa (KUSCHICK, 2016, p. 93). Na época de formação do Batuki, o grupo já era famoso na Europa, e segundo matéria do Jornal de Notícias de Portugal, chegaram até a ser a “febre” do verão europeu de 1965, quando inventaram uma dança chamada *kwela*, inspirada numa “dança ritual africana” — seguindo passos de outros modismos da época como o twist (VITÓRIA, 2006). A trajetória da dupla mostra como ligações entre a cultura musical de brasileiros e angolanos já estavam sendo traçadas e que temas pan-africanistas eram gestados no mundo Atlântico negro lusófono.

Seja por meio de uma tentativa de buscar uma ancestralidade africana nas temáticas, ou a valorização dessa cultura negra em diáspora, o Batuki vai se tornar um bom exemplo de como esse continuum da interconexão transnacional do mundo Atlântico negro vai operar na música com seu primeiro e único disco e, posteriormente com a carreira solo de Marku Ribas. Como Paul Gilroy (2001, p. 160) coloca, se faz necessário centrar a importância histórica, social e cultural da música e do corpo para as populações negras da diáspora, já que esta se transformou em seu principal meio de comunicação e expressão, antes da língua e da literatura.

No sequestro, foram forçados a vir e habitar uma terra totalmente estranha onde, na maioria dos casos, não se falava a língua do colonizador. A alfabetização era proibida oficialmente ou indiretamente, não possibilitando os meios para se alcançá-la. Este é o “topos de indizibilidade” e o composto “indeterminação/polifonia linguística” a que Gilroy (ibid.) se refere como determinantes para a criação da cultura expressiva negra da diáspora: música e corpo/dança como forma de criar subjetividades, se comunicar, resistir e combater a escravidão. Semelhante conclusão também é levantada pelo teórico camaronês Achille Mbembe (2018, p. 30) em breve passagem de seu ensaio *Necropolítica*:

Apesar do terror e da reclusão simbólica do escravo, ele ou ela desenvolve pontos de vista diferentes sobre o tempo, o trabalho e sobre si mesmo. Esse é o segundo elemento paradoxal do mundo da

plantation como manifestação do estado de exceção. Tratado como se não existisse, exceto como mera ferramenta e instrumento de produção, o escravo, apesar disso, é capaz de extrair de quase qualquer objeto, instrumento, linguagem ou gesto uma representação, e estilizá-la. Rompendo com sua condição de expatriado e com o puro mundo das coisas, do qual ele ou ela nada mais é do que um fragmento, o escravo é capaz de demonstrar as capacidades polimorfos das relações humanas por meio da música e do próprio corpo, que supostamente pertencia a um outro.

Deste modo, fica claro o papel protagonista da música num contexto atlântico diaspórico como elemento central e fundamental na formação de uma cultura expressiva única, nas relações sociais, comunicacionais e políticas, no âmbito aqui discutido. Apesar do disco do Batuki não ter sido lançado à época, como veremos abaixo, isso não invalida sua contextualização dentro do amplo cenário aqui descrito da música negra como elemento catalizador e forjador de alianças negro-atlânticas, pois a partir das experiências de exílio e trocas entre músicos negros de Angola e um brasileiro, teceu-se uma narrativa de conexão e valorização da cultura negra em termos discursivos e estéticos e que foi apresentada ao mundo através do filme de Bresson, mesmo que de forma incompleta, e que vai influenciar diretamente a carreira posterior de Marku Ribas.

O disco do Batuki (1970), só veio a ser lançado em maio de 2013, no box *Marku 50* (Ultra Music), a partir de uma fita cassete que tinha ficado com Marku Ribas, como mencionado por Sá Brito, na tese de Luíza Alvim (2013, p. 322). O único registro que se tinha anteriormente eram três músicas que compunham parte da trilha sonora do filme *Quatro Noites de um Sonhador* (1971) de Robert Bresson, que inclusive o grupo participa em uma cena tocando em um *bateau-mouche*.⁴⁷ As músicas hoje estão disponíveis em plataformas de *streaming* e apresentam algumas diferenças ao que foi dito na entrevista referenciada acima.

Lá, ele cita as músicas *Porto Seguro*, *Jangada* e *Musseke*. No disco consultado a faixa *Porto Seguro* não existe; *Musseke* é relacionada como a segunda faixa, porém é uma repetição da primeira, *São Salvador*; no caso de *Jangada*, da forma como ele descreve a música, podemos concluir que ela foi rebatizada de *Catereté*, última faixa

⁴⁷ Esse trecho do filme disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-G-xc1kCQ4M>>. Acesso em: 26/05/2020.

do álbum. O disco possui apenas violões e instrumentos de percussão, indicando possivelmente os elementos estéticos simbólicos de Brasil e África, respectivamente. Há, por um lado, uma influência de Bossa Nova e o violão de João Gilberto e, por outro, uma continuação de uma linha mais comprometida com uma maneira africanizada de tocar o instrumento. Esta “tradição não tradicional” da sonoridade do violão afro-brasileiro é algo presente desde a chegada e popularização do instrumento em Pindorama e que são continuadas por conhecidos autores como Baden Powell, Jorge Ben Jor, Dadinho (Os Tincoãs), entre outros.

À primeira escuta, o disco pode parecer simples, mas apresenta arranjos complexos e uma percussão de forte matriz africana, uma música rica em contrametricidade (SANDRONI, 2001). Essa preocupação em criar um som negro transnacional também se estende às letras das canções, que abordam a temática do negro de forma central. Há referência ao kimbundu, uma das línguas faladas em Angola, no título da faixa *Musseke* que significa favela, segundo Sá Brito (ALVIM, 2013, p. 323), e na gravação de uma música tradicional desse país, *N'biri N'biri* (MARKU, 1973) de acordo com Ribas, sendo cantada toda nesse idioma.

Um parêntese importante deve ser feito quanto às significações dessas duas músicas que tanto a definição de Sá Brito e Marku Ribas, respectivamente, não dão conta de sua representatividade. Analisando obras importantes sobre a música angolana a partir da década de 1940 (MOORMAN, 2008; KUSCHICK, 2016; ALVES, 2015), encontramos outras pistas sobre as canções ou do que delas poderia se expandir. *Musseke*, aportuguesada para *musseque*, guarda semelhanças com a favela brasileira: em termos socioeconômicos, na construção civil a partir do improviso — aqui horizontalizada, ao invés da verticalizada — e ocupada por uma população majoritariamente preta e pobre vivendo sobre o signo do abandono de políticas públicas. Designava toda uma área periférica em torno da *baixa* de Luanda,⁴⁸ região central que começa a ser ocupada majoritariamente por brancos portugueses e que mantem agora apenas os angolanos abastados.

⁴⁸ Para mais detalhes da formação urbana, geográfica, política e social dos musseques consultar Moorman, *Intonations*, Cap. 1 – Musseques and Urban Culture.

Segundo Moorman (2018, pp. 32-33), musseque vem da palavra kimbundu *museke* que significa “lugar arenoso”, e se referia a essa área periférica em torno da região central de Luanda e que existia desde a colonização, sendo primeiramente esse lugar sem asfalto, sem urbanização. Posteriormente, a noção de musseque vai se expandir para além das noções de moradia e lugar e vai representar também noções de raça, trabalho e cultura. Sob a ascensão do ditador António Salazar, a imigração de portugueses para a colônia é estimulada e que, aliada a um *boom* da produção e exportação de café, provoca uma superpopulação dos musseques. No primeiro caso, ações políticas racistas são intensificadas e expulsam uma classe média de crioulos e mestiços que ocupavam cargos públicos, militares e no clero, para dar suas vagas aos brancos recém-chegados da metrópole. E o crescimento urbano também vai atrair populações rurais para o centro, aumentando ainda mais o número de habitantes dos musseques.

Essa combinação vai reservar aos musseques, para além da situação de pobreza, a formação de toda uma cultura urbana angolana, assim como o fervilhamento de ideias anticoloniais e sua posterior ação política. Somando ao exposto, outros fatores nos campos político, social e cultural vão influenciar no desenvolvimento da música contemporânea urbana de Angola: há a fundação de clubes, grêmios e associações culturais, a exemplo do Botafogo; o movimento literário de valorização da “angolanidade”, o “Vamos Descobrir Angola!”; o contato das populações rurais agora emigradas e que ainda falavam as línguas locais, como o kimbundu e trouxeram também suas músicas de caráter popular e composição coletiva, entre diversos outros fatores — aqui apenas uma pequena apresentação de forma resumida para contextualizar e por não ser o escopo principal do texto.

Isso nos leva à formação do mais importante grupo musical dessa época, o N’Gola Ritmos. Adaptando o cancionário popular rural cantado em kimbundu e formatando os ritmos regionais aos instrumentos do ocidente, como o violão, o conjunto é comumente associado por pesquisadores como o começo da música moderna de Angola. Seu fundador e principal membro, Carlos Aniceto Vieira Dias, ou “Liceu” Vieira Dias, é tido como compositor da canção que o Batuki performa, *N’biri N’biri*. Porém, segundo Alves (2015) a música se chama *Birin Birin*, também se encontrando grafada como *M’biri M’biri*, e de acordo com sua pesquisa:

O jornalista angolano e autor da obra “O percurso histórico da música urbana luandense: subsídios para a história da música angolana”, José Weza, nos apresenta a tradução de alguns versos da canção: “não queremos convivência com sapos” (segundo o autor, a palavra “sapos” faz uma referência aos colonialistas) e “não se esqueça de que o esperto só almoça, mas não janta” (alusão a um dito popular angolano). (Ibid., p. 78, nota de rodapé).

Liceu também era vinculado ao Movimento pela Independência de Angola (MIA) e as músicas do N'gola Ritmos eram usadas na transmissão do programa de rádio do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola). Além das músicas em kimbundu, do uso da sonoridade local e das letras das canções criticarem o regime colonial, como forma de uma cultura de resistência, era comum que ensaios do grupo, no musseque Bairro Operário, dessem lugar a reuniões políticas clandestinas ou que seus shows fossem usados como pano de fundo para tal, mostrando como se dava a ligação da música angolana com luta anticolonial à época.

Voltando às canções do disco do Batuki, *São Salvador* fala de uma pessoa perdida na vida, que parece ter uma redenção, ao final da música, anunciando a chegada de um salvador, porém segundo Sá Brito, em texto no encarte do box *Marku 50* (2013), a canção remete à “africanidade baiana”; *Vem, eu Vou Lhe Mostrar* fala de uma oferta a Xangô; *Mucama* traz a figura da escravizada que desempenhava funções domésticas agora como uma protagonista “que ao mundo ensinou andar”; *O Adeus, Segundo Maria*, parece ser a mais convencional, aos moldes de um samba, mencionando a favela brasileira; *Reza por Mim, Tereza* menciona Xangô mais uma vez, e um dos seus versos fala sobre essa ligação Angola/Brasil através da escravidão: “meu pai sempre contava, teu avô foi escravo de Angola”; *Catereté* aborda o mesmo tema apresentando um tom mais crítico: “No mar o barqueiro levando/ O escravo ficou a cantar [...] / Eu juro que vi, meu senhor, / 400 anos passando / E o meu povo todo chorando”.

Dessa forma, o Batuki cria um constructo da afrodiáspora, tanto em sua forma sônica, quanto discursiva. Sem dúvidas, a experiência de exílio e deslocamento de seus quatro componentes infere uma mudança substancial em sua forma de ver a si e ao mundo e, conseqüentemente, na sua forma expressiva:

Parece haver grandes questões quanto a direção e o caráter da cultura e da arte negras se levarmos em conta os poderosos efeitos mesmo de experiências temporárias de exílio, transferência e deslocamento. Como foi alterado, por exemplo, o curso da arte vernacular negra do

jazz pelo que aconteceu a Quincy Jones na Suécia e a Donald Byrd em Paris? Isso é particularmente interessante porque ambos desempenharam papéis influentes na reformulação do jazz como forma popular no início dos anos de 1970. (GILROY, 2001, p. 63)

Essa experiência político-estética adquirida em Paris, talvez como uma forma de organizar em discurso aquilo que já fora vivido — seja seu estar-no-mundo como homem negro, seja a continuação e expansão das influências da cultura negra recebidas desde a infância —, a experiência com o Batuki, seus membros angolanos e, em especial, o artista revolucionário Mario Clington, vão encontrar uma continuidade e aprofundamento a partir de uma nova fase no Caribe.

3.2 CARIBE (1971-1975) E OS DOIS PRIMEIROS ÁLBUNS (1973 E 1976)

Marku Ribas recebe proposta para fazer quatro shows no carnaval de 1971 no Caribe, e decide ficar (MARKU, 2012). Não há muitos detalhes sobre essa época além de alguns fatos bem importantes que corroboram uma formação política e estética afro-atlântica na música de Ribas, que vai se intensificando em sua trajetória. São citados em diversas matérias o encontro com Bob Marley, ainda como Robert, cantor do The Wailers (ATAVU, 2013), e a abertura de shows de figuras proeminentes da música negra norte-americana como o do contrabaixista de jazz Ron Carter em 1971, na Martinica e o de James Brown em 1974, em Barbados (NOBILE, 2014; VIEIRA, 2009).

A hipótese fica mais evidente a partir do seu primeiro trabalho solo, o disco *Marku*, gravado em 1972 e lançado em 1973. O disco foi gravado no Brasil, quando ele estava de férias no país (MARKU, 2002), e já mostra uma fusão pioneira de ritmos moldados pela experiência de diáspora do povo negro em diferentes culturas e localidades. Ou seja, a música de Marku traz elementos sonoros de várias partes do Atlântico Negro ao misturar elementos afro-caribenhos, afro-brasileiros e afro-americanos.

Com arranjos e direção musical de Erlon Chaves (id.), o disco contém dez faixas, com influências de jazz, soul, funk, rock, samba, bossa-nova e música caribenha, apresentando o amálgama sonoro que seria a marca principal de Ribas durante toda sua carreira. Há três regravações do Batuki em novas versões: *O Adeus*

Segundo Maria, N'Biri N'biri e Porto Seguro, agora com arranjos de cordas e instrumentos eletrificados: teclado, baixo e guitarra.

As temáticas da negritude continuam e aparentemente são influenciadas por sua migração à terra de Aimé Césaire e Frantz Fanon, a Martinica. Isso é posto em virtude da faixa que abre o disco, que é sua música mais famosa até hoje, *Zamba Ben*, fazer uma referência a Ahmed Ben Bella, principal líder político da guerra pela independência da Argélia e seu primeiro presidente. Essas narrativas costuradas pelas rotas do Atlântico Negro, são reforçadas pela ligação direta do autor de *Pele Negra, Máscaras Brancas* com o homenageado da música. Fanon morou na França, onde concluiu seus estudos de psiquiatria, e foi para Argélia na condição médico chefe da Clínica de Blida-Joinville. Ao travar contato com a situação dos argelinos na luta anticolonial, passa a integrar a Frente de Libertação Nacional e escreve a obra *Os Condenados da Terra* (GORDON, 2008), um dos marcos fundadores de posteriores linhas teóricas como os estudos pós-coloniais e decoloniais e um influente livro também para vários teóricos e líderes revolucionários como nos processos de descolonização africana, na formação política dos Panteras Negras, entre outros.

Zamba Ben, entretanto, não traz nenhuma pista em sua letra sobre o que de fato trataria, pois é cantada toda com a técnica *scat*, que o próprio Marku denominava como canto onomatopaico e foi uma das grandes marcas de sua musicalidade. É comum pensar que esse nome fosse uma referência a Jorge Ben, já que se trata de um samba-rock e há semelhanças entre a música dos dois autores, mas Marku Ribas esclarece com suas próprias palavras: “Plagiada, sampleada, quase censurada, segue há 35 anos homenageando Ben Bella, irmão e revolucionário argelino” (MARKU, 2007).

Em *Pacutiguibê laô* se descreve uma celebração religiosa de matriz africana com vários elementos simbólicos sonoros e discursivos que criam uma narrativa imagética de uma festa de terreiro. A técnica de canto onomatopaico também ajuda a forjar essa sugestão e é utilizada para simular um canto africano ao final da música. Além das referências evidentes às práticas litúrgicas afro-brasileiras, como “macumba”, “atabaque”, “02 de fevereiro” (Festa de Iemanjá), “batuque” e “laô” (iniciados no Candomblé), há a citação de África como fonte geradora desse “canto”. Além da constante referência ao mar, um canal de comunicação por excelência entre os negros da diáspora e do continente.

O mar também será citado em outras canções que tem a Martinica como protagonista, como *5:30 Schoelcher, Madinina e Matinic Moins*. Schoelcher é uma cidade que fica na região metropolitana de Fort-de-France e a canção se passa em sua praia. Madinina é como seus primeiros habitantes, ameríndios, chamavam a Martinica (WAUER, 2010, p. 172), sendo uma carta de amor à ilha: há a reverência ao mar (“é tão bonito/ é bom de navegar”), à língua (“tem muito balanço no creole de lá”), às músicas e danças (“tem beguine, tem mazouk/ vou te ensinar a dançar”), e à culinária (“tem uma pimenta das quentes”). Já *Matinic Moins* é cantada no idioma creole, sendo apenas identificáveis as já faladas *mazouk* e *beguine*, e outra dança tradicional, a *bèlé*.⁴⁹ Por meio dessas canções que também incorporam sonoridades afro-caribenhas, percebe-se a influência direta do paradigma sonoro da diáspora negra na música de Marku Ribas. Ainda neste álbum, encontramos *Orange Lady* que segue como a maioria das músicas como uma fusão de música latina, caribenha, samba, funk e soul e *Tira Teima*, a que mais destoa das demais soando quase como um sambão-joia ou fossa.

Chama a atenção a tentativa de construção de uma arte pan-africana, mesmo que, talvez, de maneira não intencional, ao observar os elementos linguísticos, sonoros e o conteúdo de suas letras. Há a regravação de uma canção tradicional angolana, cantada em kimbundu; uma canção gravada em *creole* (kwéyòl) martinicano; outra que faz reverência à cultura afro-brasileira em conexão direta com uma África imaginada; seu modo de cantar usando o *scat singing* conectando-se a uma tradição negra do jazz, e ainda criando imagens e sons que constroem simbolicamente espaços de negritude; e, finalmente, uma música que homenageia um líder anticolonial de um país africano. Esses elementos embalados por diversos gêneros provenientes do que se convencionou a chamar de *black music* (BRACKETT, 2005), dão o indicativo de ideais pan-africanistas, ou de um engajamento com uma cultura expressiva negra.

A arte do disco também é um fator interessante a se pensar, pois traz Marku Ribas sem camisa de frente na capa, e de costas na contracapa, um corpo negro nu

⁴⁹ Para mais informações sobre a música da Martinica consultar: MARTINIQUE, In: **THE CONCISE Garland Encyclopedia of World Music**, Volume 1, Routledge: London, 2010, pp. 289-292. Disponível em: <<https://goo.gl/hqBgmw>>. Acesso em: 10/01/2017.

apenas com adornos “étnicos”, um colar e uma pulseira. Seu cabelo afro, ou *blackpower*, agora encontra-se trançado, ao estilo dos rastafáris jamaicanos. Em uma matéria ele conta que fez em alusão ao povo massai e não aos adeptos do etiopianismo (BARBOSA, 2007), porém, essa é uma explicação muito comum, entre outras, na própria cultura oral rastafári quando explica o surgimento dos *dreadlocks* (EDMONDS, 2012, pp. 42-44). De qualquer maneira, como atesta Oliveira (2016, p. 215), as tranças como parte do orgulho negro não eram tão comuns nessa época no Brasil onde predominavam os afros, dando a entender que já era uma prática cultural negra difundida pela região do Caribe. Ribas também chega a falar em uma entrevista que teve *dreads* antes do próprio Bob Marley e como foi pioneiro também no Brasil, onde nenhum outro artista tinha saído em uma capa de disco ostentando tranças antes dele (ATAVU, 2013).

Figura 2 - Capa do disco Marku (1973).



Fonte: Google Imagens.

O orgulho ao falar do cabelo, de manter um penteado afro, demonstra um forte processo identitário de afirmação da negritude:

Cabelo crespo e corpo podem ser considerados expressões e suportes simbólicos da identidade negra no Brasil. Juntos, eles possibilitam a construção social, cultural, política e ideológica de uma expressão criada no seio da comunidade negra: a beleza negra. (GOMES, 2006, p. 20)

Contudo, essa questão é colocada como, para além do Brasil, uma tentativa de ligação com uma comunidade mais ampla que estaria interconectada pela ancestralidade, a da diáspora, como coloca Luciana de Oliveira — em relação ao estilo dos frequentadores dos bailes blacks cariocas da década de 1970 — pois o uso do cabelo afro natural, ou com tranças significaria, ao mesmo tempo, uma afronta ao racismo e ao padrão europeu imposto de beleza (OLIVEIRA, 2016, p. 214). Assim, ao acionar diversos elementos que ajudam a compor e a enquadrar aspectos sonoros e discursivos específicos, Marku demonstra uma reivindicação de negritude.

Figura 3 - Contracapa do disco Marku (1973).



Fonte: Google Imagens

Depois de gravar o primeiro álbum, Marku volta ao Caribe e se muda da Martinica para a ilha de Santa Lúcia. Faz outro retorno rápido ao Brasil e grava seu segundo disco, em 1975 (MARKU, 2002), lançado em 1976. Por um lado, as características sonoras e temáticas permanecem, sendo ainda mais evidentes as influências do estilo caribenho e do jazz-funk, mais experimental; e por outro, abrangendo agora também, como parte do seu universo narrativo, referências a Minas Gerais e à cultura ameríndia. O disco tem participações de músicos brasileiros consagrados, como João Donato no piano elétrico/clavinete, Wilson das Neves e Mamão na bateria, Luizão Maia no baixo, Miucha no vocal e Oberdan Magalhães, mítico fundador da Banda Black Rio, compondo o naipe de metais (MARKU, 1975).

Zi Zambi é a primeira faixa e, segundo o próprio Ribas sobre a música: “Zambi, palavra poderosa na sonoridade e sentimento. Criador e criatura ELE é. Estou saudando o espírito de luz, o solista e o arranjador deste concerto infindo que é a vida” (MARKU, 2007). Zambi é a entidade suprema da umbanda, o Deus maior, venerado pelo povo de origem banto (DIGGS, 1953). Ao mesmo tempo, ele homenageia sua cidade natal, Pirapora, que fica às margens do Rio São Francisco, que será tema recorrente do seu trabalho, descrevendo a riqueza do rio que fornece os peixes e a navegação através do vapor. Há a referência ao atabaque, ao lundu e ao carneiro, peças de uma cultura afro-brasileira performadas nessa região.

O mar e o navio, como expostos anteriormente, assim como o rio e o *bateau-mouche* do Sena ou o vapor do São Francisco, são referências que parecem interconectadas na música de Ribas. As embarcações e a navegação são um ponto importante em sua narrativa, e como coloca Gilroy (2001, p. 60), os navios, por ligarem os espaços geográficos do Atlântico Negro, devem ser pensados não como simples artefatos do comércio, e sim como algo vivo, como “unidades culturais e políticas”, pois “[...] eram algo mais — um meio para conduzir a dissensão política e, talvez, um modo de produção cultural distinto”.

Em *Coisas de Minas*, Marku parece exaltar as mulheres mineiras, porém há alguns elementos que soam contraditórios. Tem uma parte da música, não cantada, que simula uma conversa e ouvimos diferentes vozes. O que esses homens conversam não é totalmente audível, mas podemos escutar, entre outras coisas, “Piranha!” e “Cuidado com as cobras”, que podem ser interpretadas como alusões nada elogiosas às mulheres, como parece ser o intento original da canção.

A escritora Cidinha da Silva (2013) em um texto na ocasião da morte de Ribas, onde, apesar de elogiar o músico, atesta: “Para mim, sua música é irretocável, não digo o mesmo das letras, principalmente pela forma estereotipada como apresenta as mulheres, isso me incomoda”. *Coisas de Minas* demonstra machismo e uma agressividade sonoramente velada, sendo conservador e destoando das inovações que ele articulou. Essa canção apresenta traços de uma música regional mineira com um forte componente rítmico caribenho, este último que perpassa todo o disco, no entanto, se apresentando com maior evidência nesta e na versão de uma música tradicional martinicana, *La Plie Tombé*, cantada em creole (MARKU, 1975).

Entre as duas faixas temos *Meu Samba Regué*, que segundo Ribas é “A primeira fusão do samba com o reggae gravado no Brasil” (MARKU, 2007). De fato, as primeiras gravações do gênero baiano de fusão com o ritmo jamaicano, que viria a ser conhecido como samba-reggae datam da década de 1980 (GUERREIRO, 2006), porém, a música de Marku difere bastante deste gênero. A música apresenta elementos bastante originais: a linha de baixo do começo é bem característica do reggae e segue até o breque pontuado por timbales, trazendo elementos de outros ritmos caribenhos.

Sabe-se que o reggae teve muitas influências do soul e do funk afro-americanos em sua gênese e que antes de se consolidar e se internacionalizar enquanto gênero jamaicano, muitas versões daqueles estilos foram feitas em versão rocksteady — um precursor do reggae. Mas a influência continua e tem vários casos exemplares: muitos arranjos de Bob Marley and The Wailers têm uma constituição funk; ou o reggae funkeado de Toots and The Maytals no álbum *Funky Kingston* (1972); entre muitos outros. Marku, aparentemente faz o caminho contrário, começando com uma menção sonora ao reggae e entrando com um funk/soul na sequência. Ela faz referência nominal ao reggae a todo instante, enquanto o samba só aparece no título e na frase proferida duas vezes ao longo da música “olha o breque!”; sendo, afinal, esteticamente mais próxima ao funk.⁵⁰ Falando em frases, o músico ainda arruma uma brecha para

⁵⁰ Sem dúvida não estamos falando de um simples simulacro de funk, já que a música apresenta fortes elementos sincréticos, sendo uma versão brasileira-caribenha para o gênero afro-americano, seguindo uma tradição de releitura brasileira do soul e funk mais presentes a partir da obra de Tim Maia.

passar uma receita para a gripe, recomendando tamarindo e limão, mostrando mais um elemento criativo de sua composição.

Já *Canaviá* e *Kaçuada* parecem preceder uma sonoridade na música brasileira que se pretendia mais “africana”, como os discos dos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, *Bicho* e *Refavela*, ambos de 1977, declaradamente inspirados no tempo em que passaram na Nigéria em virtude do FESTAC, em que se apresentaram como representantes oficiais da música brasileira (NACKED, 2015, pp. 86-87). Nas duas, faz-se uma referência ao falar mais popular do Brasil não letrado, sendo a primeira se passando na principal forma da *plantation* brasileira, o canavial, e a segunda fazendo uma referência direta à salsa, em sua última estrofe, cantada em espanhol.

As faixas subsequentes parecem dialogar de maneira mais evidente com o soul, funk e jazz norte-americanos, assim como *Zi Zambi*, com a exceção de *In Via Brasil*, um “sambão” com naipe de metais. Já *Deixa Comigo* soa como um Bill Withers de *Use Me* (*Still Bill*, 1972), abusando ainda mais da contrametricidade e do *groove*, com uma marcação de uma tumba, cortados pelos constantes solos de um piano elétrico e da voz como instrumento, o canto onomatopaico de Marku, fazendo uso também de melismas.

Curumim mistura samba com Curtis Mayfield, em alguns momentos apresentando uma suavidade de um *smooth soul*, em outros, simulando um canto indígena e quase um rap (“Olha a gripe dele/ Dá limão pra ele”). De acordo com Ribas: “Sincrética manifestação onde valorizei os elementos negros e indígenas utilizando ritmos e harmonias da aldeia” (MARKU, 2007). A faixa *Kazumbanda*, a mais experimental do disco, é um jazz *fusion* com toque de terreiro: “Comandante de vapor fluvial, figura ímpar e imortal: Kazumbá. Um corpanzio imenso em negritude esculpido emoldurava um coração menino e macumbeiro, daí Kazumbanda” (id.).

3.3 O CANTO ONOMATOPAICO

Talvez a análise de letras e a explicação para o que elas viriam a significar através do depoimento do músico, sejam insuficientes para expressar as potencialidades do trabalho de Marku Ribas. Nos remetendo ao que já foi exemplificado na fala de Gilroy (2001) quanto a não literalidade enquanto potência da música negra diaspórica em um primeiro momento de desenvolvimento, e como marca

ainda pujante em suas formas corporais e rítmicas, ou seja, um forte componente que sugere materialidade na música, trazer uma tentativa de explorar o “canto onomatopaico” de Marku, parece promissor.

Não sendo um pioneiro da técnica, nem em termos nacionais, mas a explorando e a desenvolvendo de forma bastante expressiva, essa maneira de cantar se tornou uma marca registrada de seu trabalho. Apresentando uma pesquisa de reconstituição histórica do uso do *scat singing* no Brasil, para estudar o fenômeno através da cantora Leny Andrade, Lívia Nestrovski (2013) afirma que o uso de onomatopeias no canto já é algo presente há muito tempo na música popular brasileira, como, por exemplo, o *Chica Chica Boom* de Carmem Miranda nos anos 1940, entre outras.

O que ela destaca, porém, é que apesar de termos componentes de improviso na música nacional há muito tempo — como o repente ou o samba de breque como gêneros musicais calcados no improviso, e o vasto uso de onomatopeias desde os primórdios da música gravada — não temos tanto uma tradição de improvisação vocal como desenvolvida no campo do jazz, o *scat* (NESTROVSKI, 2013). Interessante notar que apesar de se referir a um “canto onomatopaico”, que faz sentido, Marku estava elaborando e expandido essa própria designação, já que estava improvisando todo um canto e não apenas colocando algumas onomatopeias como versos de uma canção e fazendo, assim, algo mais parecido com o *scat*.

Na pesquisa da autora, a técnica de canto é remetida nos EUA desde a época do teatro dos ministros e do vaudeville, mas que tem um mito de origem narrado a partir de uma gravação de 1926 de Louis Armstrong, considerado o “pai do *scat*”, da canção *Heebie Jeebies*. Sem intencionar fazer uma historiografia do uso da técnica, Brent Edwards está mais interessado na sintaxe do *scat* de Armstrong, tentando esmiuçar, ou tentar trazer para o plano do que ele pode representar no império do sentido, num plano do afeto: como palavras que, a princípio, possam parecer sem sentido, podem afetar-nos, onde recriamos significações para além dos limites impostos (EDWARDS, 2002). Limites esses definidos por uma gama de valores culturais de uma determinada época e geografia.

Edwards (ibid., pp. 622-624), parece concordar que há não somente um outro sentido no uso do *scat* de Armstrong, mas, talvez, um extrapolamento de sentidos. O autor constrói essa argumentação contra a ideia muito comumente reproduzida que o

improviso vocal seria constituído de “sílabas *nonsense*”, já que tem que se considerar o sentido semântico e não somente o conteúdo linguístico. E, mais adiante, questionando o trabalho de teóricos de semiótica da música, especialmente Jean-Jacques Nattiez, que estão preocupados em atingir um “nível neutro do discurso analítico”, onde a música em si não teria uma potência de narrativa, apenas podendo estimular no ouvinte o ato de se construir uma narrativa. Essas concepções, para Edwards, ignoram todo o contexto social em que a música é criada, pois “se a música oferece um sistema discursivo”, pontua o autor, ‘seus enunciados carregam apenas conteúdo dentro de “convenções de prática e interpretação” sociais que tornam os significados musicais “contingentes, mas nunca arbitrários”’ (ibid., p. 623).⁵¹

A partir daí ele vai trazer duas formas diferentes e particularmente potentes de se ler/sentir o *scat*. No primeiro momento, vai transpor um depoimento de Billie Holiday de sua autobiografia *Lady Sings the Blues* que rememorava o contato com a música *West End Blues* de Louis Armstrong, como a primeira vez que ouviu alguém cantar sem usar palavras e que uma profusão de sentimentos, dependendo do seu estado de espírito, era suscitada pela canção, fazendo-a chorar copiosamente ou ficar extremamente feliz. A partir daí Edwards interroga se o *scat*, ao invés de uma ausência de significados, não traria um excesso ou uma multidão destes. Essa confusão (ou profusão) de sentidos se dá por uma “desorientação radical de referência”, mas que abre espaço a um “amplo leque de significado afetivo” (ibid., p. 624).

A segunda forma vai interligar o *scat* a toda uma metafísica da música negra afro-americana sugerida por Edwards a partir do romance epistolar de Nathaniel Mackey, *Bedouin Hornbook*. A inarticulação, como geralmente referenciada ao se tratar do *scat*, vai se ligar aos terrores indizíveis da escravidão, a violência racial e ao linchamento, mas que, por isso, vai carregar conteúdo. O inarticulado, na verdade, se mostra ligado a uma história musical negra: “uma predileção comum na expressão musical negra pelas bordas da voz: o gemido, o falsete, o grito” (ibid., pp. 624-625). Essas características seriam ligadas não a brincadeiras ou a incoerências, mas a uma resposta direta à lei da mordada, que dizia quem poderia falar: lembremos da imagem de Anastácia. Esse canto de palavras “falsas” denunciaria diretamente “a falsidade

⁵¹ Citando Robert Walser, *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Hanover, N.H., 1993, pp. 28-29.

mais insidiosa do mundo como o conhecemos” (MACKEY apud *ibid.*, p. 625) e, portanto, mesmo que quebre as regras de significação, teria uma função comunicativa.

De acordo com Edwards, essa qualidade da inarticulação também estaria presente de forma expressiva em quase toda a música afro-americana, como o gospel, que se utiliza de gemidos e melismas, por exemplo, transformando o que as palavras não poderiam dizer, em algo significativo. Mobilizando uma gama de outros autores, ele sustenta que essa característica também estaria presente na música instrumental negra, sugerindo um *continuum*, o que Murray (apud *id.*) chamou de “voz recíproca”:

As nuances tonais da música blues também são uma questão de cantores tocando com suas vozes como se tocassem em um instrumento, e de instrumentistas usando seus metais, instrumentos de sopro, cordas, teclados e percussão como extensões da voz humana.

Interligando o *scat* a uma história da música afrodiáspórica que já era constituída de *spirituals*, *vissungo* e *blues*, que muitas vezes extrapolavam o sentido normativo do que o vocal deveria expressar, trazendo também o não dito e o inaudito como ilustração de uma condição negra imposta, Edwards amplia o canto *scat* como “excesso de significados”. Essa outra maneira de interpretar interpela outras formas não normativas do uso da voz, a dizer, o canto como condição negra. A materialidade do canto, agora na condição de negro, o “canto onomatopaico” de Marku ao que também nos referimos, estaria de acordo com uma corporificação racializada da voz.

De acordo com Nestrovski (2013), a utilização dos falsetes e lamentos na voz, poderia ser encontrada na música afro-brasileira em instâncias, como por exemplo, a música de terreiro. Em sua pesquisa, a autora afirma que Jorge Ben Jor foi um dos primeiros a utilizar os recursos no âmbito da MPB legitimada e gravada, quando compara os improvisos de seu canto, com falsetes e onomatopeias, assim como uma forma de cantar em lamento, que vem à público com seu primeiro disco, *Samba Esquema Novo* (1963). Entre muitas qualidades enegrecidas do seu cantar, há o destaque para os versos do refrão de *Mas Que Nada*, muito semelhantes ao canto *Nanã Imborô*, canção “tradicional” de terreiro, gravada e rearranjada pelo maestro José Prates, no álbum *Tam... Tam... Tam...!*, de 1958. Como observado pela autora, não se trata de um plágio, mas de um exemplo que os versos já eram parte de um cancionário popular afro-brasileiro (NESTROVSKI, *Ibid.*, pp. 117-123).

Dentro do contexto da música popular que estamos trabalhando, parece indicativo que Marku Ribas acione o *scat* para significar e expandir uma negritude expressiva de seu canto, para enegrecer sua voz e sua música, dando conta de uma significação social da cultura expressiva negra, assim como dando sentidos outros que não poderiam ser atingidos dentro do mundo logocêntrico, como se explicitou pelo pensamento de Hall (2003, p. 342) já citado anteriormente.⁵²

Estilo, música e corpo, são defendidos por Stuart Hall como materiais fundantes da cultura negra da diáspora. Ao acionar o *scat*, Marku sugere uma expansão dos significados de suas canções: ele simula cantos e falares africanos e cria uma imagética de cenários e lugares através do som. Fundindo seu canto onomatopaico sinestésico e lapidando seu timbre, materializando um corpo preto, ele já criava signos negros através de sua voz.

Marku Ribas falece em decorrência de um câncer de pulmão, em 06 de abril de 2013. Depois dos discos comentados, chega a lançar ainda pela gravadora Philips, *Barranqueiro* (1978), *Cavalo das Alegrias* (1979) e *Mente e Coração* (1980). De forma independente lançou *Marku* (1983) e depois de nove anos lança *Autóctone* (1992). Assim, os próximos lançamentos serão apenas no período da “redescoberta”, com as coletâneas *72/75*, em 2002, com seus dois primeiros discos e o *Zamba Zen*, de 2007. O próximo de inéditas será o *4 Loas* (2010).

Esse cronograma final ilustra que o artista realmente não fora reconhecido por público e crítica, tendo passado nove anos sem lançar, entre 1983 e 1992, e depois mais dez anos, entre 1992 e 2002, que foi quando voltou a se falar de Marku e seus primeiros trabalhos são reeditados em CD. Foi uma aposta por um curto período da Philips, mas provavelmente não deu o retorno financeiro esperado. Ainda lança outro de músicas inéditas, o *Parda Pele* no box *Marku 50*, em 2013. Nesse ano também chegou a gravar em estúdio as músicas que comporiam seu último disco, o *+Samba*, lançado somente em 2015. Marku ainda chegou a fazer diversas participações em discos de outros músicos, trilhas sonoras e teve algumas músicas lançadas no formato de coletânea com vários artistas. Em sua carreira como ator participou dos filmes *Revolution*, de Jean-Marc Tibeau (1970); *Quatro Noites de um Sonhador* (1971), de

⁵² Ver p. 70

Robert Bresson, *Exu-Piá, coração mágico de Macunaíma* (1985), de Paulo Veríssimo; *Uma Onda no Ar* (2002) e *Batismo de Sangue* (2006) de Helvécio Ratton; *Chega de Saudade* (2008) de Laís Bodanzky; *Lula, o Filho Brasil* (2009), de Fábio e Luiz Carlos Barreto; *Nova Bandeira Para a Nação* (2009), de Paulo do Vale; *Boa Sorte, Meu Amor* (2012) de Daniel Aragão; e *Obra* (2015) de Gregório Graziosi, lançado postumamente.

Um das possibilidades para seu apagamento na mídia, pode ter sido causada pelas qualidades desenvolvidas através de sua sonoridade: sua música e seu canto podem ter interferido na sua aceitação à época. O canto onomatopaico de Marku parece abrir novas possibilidades de interpretação, falar/cantar nas brechas do significado, materialmente enegrecendo sua voz e expandindo sentimentos pan-africanos de uma solidariedade e conexão dentro da afrodiáspora. Talvez as “musiletras” a que Sérgio Cabral se referiu como curiosas e que certamente o levaram à confusão de não captar muitos aspectos da música e de até imaginar Marku Ribas como um estrangeiro, estivessem criando narrativas de pertencimento e identidade não apreendidas pelo crítico que opera na corrente dominante.

Isso também parece reforçar a ideia de um fundo de experiências comuns dentro da lógica do Atlântico negro, e como negação às políticas conservadoras dos nacionalismos. A potência do canto de Marku, seu timbre que o conecta a sonoridades reconhecíveis da música pop negra, ou uma simulação através do *scat* de outros falares negros, ou a utilização de línguas africanas (kimbundu) ou da afrodiáspora (creole martinicano) que criam um corpo negro através da voz, suscitam uma expansão de significados e sentimentos que, ao revelarem o *grão*, trazem à tona, mais do que as explicações em torno do significado de suas letras, o sentido pan-africano e de negritude de sua música.

Porém, as temáticas abordadas, que priorizavam referências a uma cultura negra transnacional, também se tornam elementos importantes numa análise de sua obra e que narram um enegrecer da mesma. Outro fator que abordamos, a fusão de gêneros musicais da afrodiáspora, também reforçam a ideia de uma gênese de um constructo político-estético da negritude. Essa hipótese, aqui, é lida como resultado de seu exílio, suas viagens e seus contatos com pessoas e culturas diversas, proporcionados pelas teias comunicativas e entrelaçadas das encruzilhadas do Atlântico negro, resultando na experiência afrossônica de Marku Ribas.

4 **MO PÈÉ ÌBA MÉTA LÀÁ B' OKÁN: “EU INVOCO VEZES TRÊS SÃO COMO UMA” – O SISTEMA EXU-ESTÉREO PARA OUVIR E VER A DIASPORADICAL TRILOGIA**

Nessa pesquisa em torno de epistemologias negras e sua aplicabilidade em objetos da comunicação, tentei manter o compromisso, entre outras coisas, com a insurgência, com a busca por novas formas culturais, com a escrita criativa. No âmbito aqui tratado, a música do Atlântico negro, escolhi objetos de artistas negros e apliquei tais epistemes em sua interpretação. Como ouvir, enxergar ou ler essas mídias a partir de autore(a)s negro(a)s e o que eles podem nos dizer?

Dessa forma, neste capítulo, busco interpretar a obra filmica/videoclíptica do artista visual e rapper de Gana, Blitz the Ambassador. *Diasporadical Trilogy* (2016) é composta de três diferentes videoclipes de canções do álbum *Diasporadical* do mesmo ano, que se complementam em uma narrativa interligada. Uso o *stereomodernism* de Ella Jaji (2014) em conjunto com Exu como epistemologia, como sugere Rufino (2014), para dar conta dos significados desse trabalho audiovisual. O sentido pan-africanista contido na teoria de Jaji conecta-se ao objetivo pan-africanista da arte de Blitz, que também segue como costura conceitual pelos demais capítulos. A escolha do conteúdo abordado, assim como artistas da música de diferentes localidades do globo, busca refletir essa conexão transnacional de África e sua diáspora, num sentido de solidariedade e luta política compartilhada.

4.1 UMA FITA CASSETE EM GANA

O artista visual e rapper Samuel Bazawule, também conhecido como Blitz The Ambassador, nasceu em Acra, Gana, em 1982. Segundo seu relato, aos 10 anos ele tem o primeiro contato com o rap, através de uma fita cassete apresentada por seu irmão mais velho, que anos mais tarde descobriria alguns nomes presentes ali, como KRS-One, Public Enemy e Salt'n'Pepe (HUNTER, 2017, p. 9). Desde então, não parou de escutar, pesquisar e, posteriormente, fazer rap. Atuando em shows de talentos locais, chamou a atenção do produtor Hammer of the Last Two, em 2000, que participou com Blitz na música *Deeba*, canção que impulsionou seu prêmio de “Melhor novo artista do ano” no Ghana Music Awards daquele ano (ibid., p. 10).

Em 2001, Blitz imigra para a cidade de Ohio, nos EUA, para cursar Administração na Kent State University, e continua a desenvolver sua música através de apresentações ao vivo. Em 2004, lança o álbum *Soul Rebel* e, no ano seguinte, o álbum *Double Consciousness*, sem o apoio de grandes gravadoras (id.). Ao final do curso, muda-se para Nova Iorque para tentar alavancar a carreira de músico e, desde então, lança dois EPs e quatro álbuns (id.). Além dos álbuns supracitados, lançou *Stereotype* (2009), *Native Sun* (2011), *Afropolitan Dreams* (2014) e *Diasporadical* (2016), e os EPs *StereoLive* (2011) e *The Warm Up* (2013)⁵³.

Observando sua discografia, percebe-se um processo de mudança estética, em termos sonoros e visuais: nas capas dos discos, assim como na indumentária agora adotada pelo músico, para uma reivindicação que se radicaliza de uma identidade “mais africanizada” dentro do rap norte-americano, a partir do álbum de 2011. Neste capítulo não se objetiva analisar a fundo toda a discografia do rapper ganês, assim, alguns álbuns serão brevemente analisados como forma de ilustrar a argumentação anterior: os dois primeiros, *Soul Rebel* (2004) e *Double Consciousness* (2005) que marcam o início de sua trajetória e o que traz a ruptura referida, *Native Sun* (2011), trazendo características que vão se expandir e se concretizar nos álbuns subsequentes.

Desde *Soul Rebel* (2004) Blitz apresenta uma temática afrocentrada e calcada em crítica social, já uma tradição do gênero rap, como amplamente conhecido. Neste disco, há canções sobre a liberação negra, como *Black Market* ou *Uhuru*, e também uma homenagem à revolução moçambicana pela independência liderada por Samora Machel, *Aluta*, que tinha o lema “A luta continua”.

Em *Double Consciousness* (2005), em que traz uma referência a W.E.B. Du Bois desde o título, as temáticas continuam e há mais referências diretas ao continente africano nas faixas *Riot Music* e *Sankofa* com cantos em dangme e com percussão do Congo, respectivamente.⁵⁴ Já *Where Ever You Are* é dedicada a Gana, e *Memory Lane* fala de sua condição como imigrante africano. Essas rápidas passagens

⁵³ Discografia disponível para consulta em: <<https://www.discogs.com/artist/1254028-Blitz-The-Ambassador>>. Acesso em 08/05/19.

⁵⁴ Informação não precisa encontrada no blog Hip Hop African: <<https://hiphopafrican.com/2012/10/27/doubleconsciousness-by-blitz-ambassador/>>

mostram que os temas recorrentes da obra de Blitz The Ambassador já estavam sendo gestados desde o começo, como o racismo, a condição do povo negro em África e sua diáspora, a luta política pan-africanista, a imigração, assim como uma referência constante a uma cultura negra transnacional.

Porém, fica mais evidente uma diferença estética após *Native Sun* (2011), em que o rapper passa a aprofundar um sentido de identidade africana dentro de sua trajetória dentro do hip-hop. A partir desse álbum, há utilização de banda com destaque para o naipe de metais e percussão, fazendo uma clara alusão aos gêneros musicais Highlife de Gana e ao Afrobeat nigeriano, “africanizando” o rap anterior, que era mais calcado em *samplers* e *scratches*, ao modo clássico do *boombap* da *Golden Era* do rap.⁵⁵

Nesse contexto de afrocentramento também se observa pela primeira vez uma música toda rimada em uma língua africana, *Akwaaba*, em twi, usada por parte do povo ashanti de Gana. Em quase todas as músicas há referências à cultura africana, principalmente em faixas como *Dear Africa* e *Accra City Blues*. É a partir deste álbum, também, que se apresenta outra característica que irá se manter nos subsequentes, que é a busca por participações de outros artistas negros de várias partes do mundo, ilustrando a conexão e o trânsito transnacional da diáspora. Nesse disco há a presença do duo francês Les Nubians; o alemão, radicado no Canadá, Cornélius Nyungura; e na música *Wahala* temos o mexicano Bocafloja, o belga Baloji, o nigeriano Keziah Jones e o brasileiro BNegão.

De forma geral, essas marcas delimitadas dentro da obra de Blitz The Ambassador também estarão presentes em *Afropolitan Dreams* (2014) e em *Diasporadical* (2016). Neste, em que se produziu a *Diasporadical Trilogia* — um curta formado por três videoclipes de três diferentes músicas deste álbum, interconectados —, se dará a análise do presente texto. Como método, faremos a proposição de entrecruzamento de duas ferramentas epistemológicas que, como apresentadas na sequência, sugerem possibilidades para sua aplicabilidade simultânea. A primeira

⁵⁵ *Boombap* é um estilo de produção musical do rap, de batidas ou *beats*. A definição é atribuída ao rapper KRSONE, e se constitui numa onomatopeia para os sons percussivos, das batidas, característicos do rap produzido nos anos 90, época também conhecida como *Golden Era*.

seria o conceito de stereomodernism criado pela autora Tsitsi Ella Jaji (2014) e, na sequência, a apropriação que Luiz Rufino (2014) faz de Exu como teoria.

4.2 STEREOMODERNISM: QUANDO A MÚSICA NEGRA ORQUESTRA MÍDIA, MODERNIDADE E SOLIDARIEDADE

Em seu livro *Africa in Stereo: Modernism, Music, and Pan-African Solidarity* (2014), a autora zimbabuana Tsitsi Ella Jaji procura conectar África e sua diáspora através da música, em três principais temas, a saber, solidariedade pan-africanista, modernismo e mídia. A música, aqui, desempenha um papel de liga estético-política entre populações negras transnacionais. Interessa à autora, para além da música gravada, seus desdobramentos em diferentes mídias e usos, como partituras, filmes, apresentações ao vivo, revistas e pirataria musical on-line, para ficar em alguns exemplos.

A descrição de Paul Gilroy do que seria o mundo Atlântico negro vai ser o ponto de partida de sua teoria, ou seja, “as formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais originadas pelos – mas não mais propriedade exclusiva dos – negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória” (GILROY, 2001, p. 35). Jaji, assim como seu predecessor, vai dar à música um papel de muito destaque para contar a história de ligação entre África e suas diásporas para além de uma narrativa romantizada, mas também como *locus* imprescindível de desenvolvimento de uma “contracultura da modernidade” (ibid., p. 15).

É válido destacar que a autora faz uma movimentação teórica importante, crítica ao Atlântico negro, ao salientar a África como partícipe ativa na ideia de diáspora e não somente como uma provedora mítica e ancestral, dentro de um processo finito. Para ela, esse processo é contínuo e infinito, mutante e híbrido. Gilroy também atribui essas qualidades às trocas culturais e políticas da afrodiáspora, mas esquecendo a própria África e o sul global como um todo, a exemplo do Brasil, o país com a segunda maior população negra do mundo (PEREIRA, sem ano). Através de estudos de caso em Gana, Senegal e África do Sul, a autora vai ilustrar esse roteiro de conexão e retroalimentação político-estética num *continuum* em que o continente não está isolado, mas ainda vivo e ativo nessa troca transnacional, principalmente em

relação à música afro-americana, já que desenvolveu sua tese e atuou como pianista nos EUA.

Contestando assim essa ideia de África apenas como um exemplo passadista, como explicitado acima, a autora vai usar um conceito largo de modernidade, afastando, em princípio, o pensamento eurocêntrico construído desde o Iluminismo, e focando no que os próprios africanos consideravam o que é “ser moderno”, algo forjado a partir e principalmente através das lutas de descolonização do continente.

Rejeitando filosofias racistas rudes que deixaram a África na escuridão desde o "Iluminismo", os negros em todo o mundo enxergaram a excelência artística em um palco global como uma tática crucial para exigir o fim de sua submissão moderna e o reconhecimento de sua subjetividade moderna com todos os seus direitos humanos inerentes. Na tarefa compartilhada de uma resposta transnacional aos discursos racistas, a música afro-americana importava para os africanos como música negra, mas também como música moderna, expressão da experiência nascida do capitalismo industrial e financeiro, rápida urbanização e novos sistemas de governo pós-colonial. Muitos dos escritores, cineastas e músicos africanos neste estudo reconheceram nas formas afro-americanas não apenas mérito artístico, mas também um modelo convincente de articular a resistência forjada no calvário da escravidão e a longa luta pelos direitos civis e humanos, e assim foi especificamente a "contracultura da modernidade", como realizada na música negra, que a tornou tão atraente (JAJI, 2014, pp. 14-15, tradução minha).⁵⁶

A importância dessa música negra como música de negros e moderna, combativa politicamente em prol dos direitos humanos das populações afrodescendentes, foi influente em vários locais do mundo para além da América do Norte. Ela chegou ao continente africano, ao Caribe e à América do Sul, bastando lembrar do movimento Black Rio brasileiro, que se inspira nos gêneros soul e funk com suas mensagens de *Black is Beautiful* e *Black Power*, respectivamente, dentre

⁵⁶ No original: ‘Rejecting crude racist philosophies that have left Africa in the dark since the “Enlightenment,” black people across the globe have viewed artistic excellence on a global stage as a crucial tactic to demand the end of their modern subjection and the recognition of their modern subjectivity with all of its inherent human rights. In the shared task of a transnational response to racist discourses, African American music mattered to Africans as black music but also as modern music, an expression of the experience born of industrial and financial capitalism, rapid urbanization, and new, postcolonial systems of governance. Many of the African writers, filmmakers, and musicians in this study recognized in African American forms not only artistic merit but also a compelling model of articulating resistance forged in the crucible of slavery and the long struggle for civil and human rights, and so it was specifically the “counterculture of modernity” as performed in black music that made it so appealing.’

uma miríade de outros exemplos. A própria autora, apesar de começar com um exemplo pessoal do poder da música da afrodiáspora, quando fala da influência do reggae jamaicano em seu país, enfatiza prioritariamente os afro-americanos no resto do livro. Neste exemplo, ela relata a grande importância que a música de Bob Marley, um jamaicano, teve na luta de independência do Zimbábue, chamada de *Chimurenga*, uma palavra shona que significa “luta”. Bob Marley tem uma música chamada *Zimbabwe*, feita em homenagem aos guerrilheiros que lutavam contra o fim da dominação branca na antiga Rodésia. Seu reggae influenciou a luta e animou os *fronts* de batalha (RAATZ, 2017), também influenciando outros artistas locais como Thomas Mapfumo, um declarado anticolonialista que chamou sua moderna música africana também de *chimurenga*, criando um estilo.

Essa relação não se esgota. Podemos pensar na forte influência que a música afro-cubana exerceu em vários países africanos, gerando bandas como a senegalesa Orchestra Baobab. A música da Baobab também continha mensagem política anticolonial, a exemplo da música *Cabral*, homenageando o pan-africanista e líder político da Guiné Bissau, que foi assassinado por causa da oposição que fazia frente ao domínio do governo português. Amílcar Cabral, amigo e companheiro de luta pan-africana de Kwame N’Krumah, líder da independência de Gana e seu primeiro presidente, também eram próximos de Fidel Castro, demonstrando uma ligação política de líderes africanos que sonhavam com futuros revolucionários para seu continente, como atesta o livro *Os condenados da terra* (1961) de Frantz Fanon, onde usou Castro e Cuba como um dos exemplos a serem seguidos pelas revoluções africanas.

Essas trocas do Atlântico negro, quando estamos falando de música, vão ser aprofundadas pelo tráfego de discos, a partir das tecnologias de gravação de música em estúdio. Essas fonografias negras espalham-se através da diáspora e ajudam a forjar identidades e solidariedades enegrecidas. Sendo a música um vetor de solidariedade negra, pan-africanista, conceito defendido por Ella Jaji, que é

aprofundado através do uso da ideia de som estéreo “como metáfora para experienciar a solidariedade e a escolha de trabalhar em bloc” (JAJI, 2014, p. 12, tradução minha):⁵⁷

Um sistema de som estereofônico opera com base no princípio de atrasos temporais diminutos no sinal recebido por cada ouvido, imitando a maneira como em um espaço acústico um som de qualquer direção dada chega a um lado de nossas cabeças milissegundos antes de chegar ao outro lado, e com amplitudes ligeiramente diferentes. Isso permite que um efeito estéreo seja alcançado com apenas dois canais. A metáfora de um efeito estéreo alcançada através de ligeiras diferenças refrata a interpretação de Brent Edwards do decalque como uma ilustração de como a “diáspora” articula o corpo da presença negra global, ambos conectando (assim como as articulações são as conexões entre os ossos) e dando expressão a (num senso mais familiar de articulação) “diferença dentro da unidade”. (Id.).⁵⁸

Ou seja, a partir da diferença de milissegundos que existe na audição entre um ouvido e outro que o cérebro capta, um dado da natureza, o sistema estéreo é criado, dando, a partir de dois canais, uma sensação de estar “dentro” da música, ou na plateia de um auditório, forjando uma massa sonora tridimensional. Aqui, a autora vai usar o estéreo como metáfora para conectar África com a sua diáspora, diferença dentro da unidade, diferenças entre várias singularidades do que é ser negro no mundo, mas ao mesmo tempo fazendo referência a uma unidade baseada na experiência racial. Para corroborar sua elaboração teórica, a autora vai fazer uso de outros conceitos de distintos autores, tentando dar conta dessa experiência de solidariedade através da música e da escuta. Primeiramente, faz uso da ideia de “composição”, de Jacques Attali, em que coloca a prática de composição musical como um processo colaborativo em que “ouvir a música na rede (*network*) da composição é reescrevê-la” (ATTALI, apud Ibid., p. 13, tradução minha).⁵⁹

⁵⁷ No original: “as a metaphor indicates a means of experiencing solidarity, the choice to work en bloc”.

⁵⁸ No original: ‘A stereophonic sound system operates on the principle of minute temporal delays in the signal received by each ear, mimicking the way that in an acoustic space sound from any given direction arrives at one side of our heads milliseconds before it reaches the other side, and with slightly different amplitudes. This enables a stereo effect to be achieved with only two channels. The metaphor of a stereo effect achieved through slight difference refracts Brent Edwards’s interpretation of *décalage* as an illustration of how “diaspora” articulates the body of global black presence, both connecting (just as joints are the connections between bones) and giving expression to (in a more familiar sense of articulation) “difference within unity.”’.

⁵⁹ No original: “[...] to listen to music in the network of composition is to rewrite it”.

Ainda no terreno da escuta, em busca por uma solidariedade sem rigidez e ortodoxias, numa clara crítica a absolutismos étnicos que fixaram conceitos de negritudes e reproduziram violências dentro do próprio grupo identitário, como LGBTs e mulheres negras, a autora vai buscar em Jacques Coursil um conceito de “experiências de escutas plurais ao invés de uma coletividade de escuta única” (ibid., p. 9):⁶⁰

A singularidade necessária do falante contrasta com a pluralidade possível dos ouvintes. Essa pluralidade de ouvintes (entre os quais o orador está incluído) define o espaço do diálogo. Notemos que a escuta pode ser plural, mas não coletiva. De fato, para o mesmo grupo, a mesma sala de aula, a mesma nação inteira ouvindo o mesmo programa de rádio, o ouvinte é solitário. Cada participante, cada aluno da turma, cada ouvinte ouve o que ouve estritamente como indivíduo. Essa individualidade da faculdade está ligada à autonomia física dos sujeitos. Eu posso ter ouvido mal, mas ninguém pode ouvir para mim, nem por mim. Claramente, os ouvintes são independentes. (COURSIL apud Ibid., pp. 9-10, tradução minha).⁶¹

Nesses termos, a escuta é um processo plural que vai ensejar o aparecimento de diferentes vozes através de suas interpretações únicas. Isso reforça o pensamento anterior de escuta como um processo ativo, em constante construção e que se dá de forma plural. Dessa forma, esse processo pode gerar comunidades imaginárias ou sentidos de pertencimento e afiliação, quando colocadas num processo de luta política semelhante, porém não idênticas, como quando falamos de afrodiáspora e suas interconexões, resguardando as diferentes nuances.

Ainda pensando na escuta, agora como um processo interligado à própria ideia de modernidade, há a proposição da transformação espacial através do sentido auditivo:

[...] o espaço singular do visual é transformado pela experiência do som em um espaço plural; pode-se ouvir muitos sons simultaneamente, onde é impossível ver objetos visuais diferentes ao mesmo tempo sem colocá-los em um campo de visão unificado. Onde

⁶⁰ No original: “plural listening experiences rather than a single listening collectivity”.

⁶¹ No original: “The necessary singularity of the speaker contrasts with the possible plurality of the hearers. This plurality of hearers (among whom the speaker is included) defines the space of dialogue. Let us note that listening can be plural but not collective. In fact, for the same group, the same classroom, the same entire nation listening to the same radio program, the hearer is solitary. Each participant, each student of the class, each listener hears what he or she hears strictly as an individual. This individuality of the faculty is tied to the physical autonomy of the subjects. I may have misheard, but no-one can hear for me nor through me. Clearly, hearers are independent.”.

a experiência auditiva é dominante, podemos dizer, singular, a perspectiva dá lugar ao plural, espaço permeado. (CONNOR, apud JAJI, *ibid*, p. 19, tradução minha).⁶²

Então, essas experiências auditivas, dentro de um processo de escuta ativo, participativo e plural criam espaços mediados, atravessados pelas vivências negras transnacionais. As mídias e suas tecnologias, como representantes em si da modernidade, vão desempenhar um papel vital na construção de uma luta política negra internacional e na construção de afiliações da solidariedade pan-africana. A ideia das transversalidades entre tecnologia e identidade também é defendida pelo autor somali Alexander Weheliye (2014, p. 184), que aprofunda ainda mais essa noção ao advogar que o próprio sentido de negritude (*blackness*) também “é constituído de som e tecnologia”.⁶³

Desta maneira, ao propor a análise da *Diasporadical Trilogia*, composta por três videoclipes lançados como um curta, do rapper ganês Blitz the Ambassador, percebe-se que o conceito de *Stereomodernism*, tomado como ferramenta de análise, pode ser aplicado ao objeto em questão. Pois trata-se de obra audiovisual que exprime a ligação de África e sua diáspora, tanto pela narrativa biográfica de seu realizador — um rapper africano em constante trânsito dentro do mundo Atlântico negro, hoje radicado nos EUA — quanto pelo conteúdo de sua arte: a conexão afro-atlântica tematizando o disco e os videoclipes em forma de discurso pan-africanista.

O pan-africanismo surgiu como uma plataforma política que teve várias fases e vários pensamentos, fossem eles convergentes ou divergentes. Porém, duas causas comuns uniriam essa miríade de opiniões: a solidariedade entre povos africanos e de sua diáspora e a busca pela autodeterminação do povo negro. Ou seja, liberdade e integração em nível internacional, em prol de uma luta antirracista e anticolonial (BARBOSA, 2012). Esse pensamento formado de maneira transnacional, também apresentou diferentes prioridades quanto à estratégia de ação. De acordo com Paim

⁶² No original: [...] the singular space of the visual is transformed by the experience of sound to a plural space; one can hear many sounds simultaneously, where it is impossible to see different visual objects at the same time without disposing them in a unified field of vision. Where auditory experience is dominant, we may say, singular, perspectival gives way to plural, permeated space.

⁶³ No original: “Put more simply, I was not trying to understand modern sound via the detour of black music; instead I sought to magnify some of the ways blackness—and thus modernity—is constituted by sound and technology.” (Tradução minha).

(2014), dividindo didaticamente as várias formas de pensar pan-africana, é possível indicar três vertentes principais de análise: educacional, econômica e religiosa.

Os principais representantes dessas tendências foram, respectivamente, W.E.B. Dubois (EUA) com ênfase na educação, Booker T. Washington (EUA) priorizando o crescimento econômico e, na questão religiosa, Alexander Crummel (EUA) e Edward Blyden (Ilhas Virgens). Outro nome de igual importância, responsável por universalizar e radicalizar o pensamento pan-africano é o jamaicano Marcus Garvey, criador da UNIA⁶⁴ e um dos precursores do rastafarianismo e influenciador da fundação da Libéria. Como bem observou Paim (ibid.), num primeiro momento, o pensamento pan-africanista ficou mais restrito às populações da diáspora africana, principalmente da Europa, da América do Norte e da América Central anglófona, vindo a causar mais impacto em África e nas lutas pela descolonização posteriormente. A partir daí diversos líderes africanos na independência de seus países identificaram-se como pan-africanistas: Kwame N’Krumah (Gana), Amílcar Cabral (Guiné-Bissau e Cabo Verde), Jomo Kenyatta (Quênia), Agostinho Neto (Angola), Patrice Lumumba (Congo), Thomas Sankara (Burkina Faso), Julius Nyerere (Tanzânia), entre outros.

Autodeclarando-se como um “pan-africanista convicto” (DANIELLE, 2016), Blitz reafirma esse lugar ao pé da letra ao usar ao fim do primeiro clipe, “Juju Girl”, parte do discurso feito por Kwame N’Krumah na celebração de independência de Gana: “Finalmente, Gana, seu amado país, é livre para sempre”. Essa fala é precedida por outra, uma voz feminina, podendo ser a própria protagonista do vídeo, que diz: “As estrelas nos ajudaram a achar nosso caminho. Aquele país à beira-mar era chamado Costa do Ouro. Naquele país, não fazia muito tempo que eles alcançaram o que o homem branco chama de independência.”. O discurso, crítico da própria noção de independência, ajuda a situar o tempo-espaço do clipe que retrata Gana logo após sua libertação, em 1957, sendo esse o primeiro país da África subsaariana a livrar-se do subjugo europeu.

A partir dessa fala, gostaria de chamar a atenção para fortes exemplos da comunicação negra político-estética. Se atentarmos para a bandeira de Gana, além

⁶⁴ Universal Negro Improvement Association foi uma entidade responsável por um dos maiores movimentos de massa de afro-americanos na história, chegando a ter seis milhões de associados, onde defendia, entre outras coisas, a auto-suficiência econômica, o orgulho racial e a criação de uma nação negra independente em África.

de adotar as cores pan-africanistas seguidas por outros países africanos,⁶⁵ notaremos a estrela negra em seu centro. Essa estrela foi inspirada na linha de embarcações *Black Star Line*, fundada por Marcus Garvey. Apesar de não ter cruzado o Oceano Atlântico, essas embarcações almejavam, dentre outras coisas, concretizar o discurso de “volta à África” defendido por Garvey. Sua influência fecunda outros planos culturais ao ser elevado à categoria de profeta dentro do sistema de crença rastafári, religião jamaicana que tem a Etiópia, único país africano que resistiu à colonização, como terra prometida e seu imperador, Haile Selassie, como messias.

Quando pensamos em termos estéreomodernistas lembramos a ligação que o rastafarianismo (religião) sugere com pensamento político (pan-africanismo) e música (reggae) ilustrando como essas searas são mutuamente influenciadas, como se colocou mais acima. Não perceber isso, seria como se tentássemos dissociar essa ligação presente também em gêneros como o afrobeat ou o rap, colaborando com as próprias definições do que seriam esses gêneros. Ao mesmo tempo, como exposto, o que definiria principalmente o pan-africanismo seria essa ideia de solidariedade racial.

Um dos maiores divulgadores desse pensamento negro diásporico, ainda tão interligado à própria África é, novamente, Bob Marley. Com o grande sucesso que atingiu, conseguiu internacionalizar o reggae e transmitir uma mensagem anticolonialista e pan-africanista. O reggae também ensejou o aparecimento de outro gênero da música jamaicana, em que as experiências tecno-estéticas de seus produtores com formas de gravação, deram origem ao dub. O dub era performado através da figura central do *selector* que produzia os *riddims* e do *toaster* ou *deejay*,⁶⁶ que falava ou cantava em cima desses *beats*, esses costumavam atuar em festas ao ar livre com uma potente aparelhagem sonora, os *soundsystems*⁶⁷.

⁶⁵ Existe uma diferença entre duas bandeiras consideradas pan-africanistas: a da Etiópia com as cores verde, amarela e vermelha, que influenciou outras nações africanas; e a bandeira da UNIA de Marcus Garvey, com as cores vermelha, preta e verde.

⁶⁶ Denominações próprias da cultura dub. O selector era como se fossem os DJs de hoje, que mixam e remixam músicas e produzem beats. Riddims eram batidas e melodias de músicas de sucesso estendidas e remixadas com efeitos, algo próximo do que alguns DJs fazem hoje. Toasters ou deejays eram os cantores ou rimadores, como os MCs do rap hoje.

⁶⁷ Os *soundsystems* configuram-se *per se* como uma cultura sônica e estética que veio a influenciar vários outros gêneros musicais a partir da música jamaicana. Para além do rap, o tecno-brega paraense ou o brega-funk pernambucano, dificilmente seriam dissociados das respectivas aparelhagens ou paredões.

Essa estrutura musical performática vai ser reconfigurada ao se transformar no rap que começa a surgir nos EUA a partir do final da década de 1970. O grande fluxo migratório de populações caribenhas pós-II Guerra para a América do Norte e Europa vai facilitar essa história de troca, não sendo à toa que o “mito de origem” do rap afroamericano é creditado ao DJ jamaicano Kool Herc. Anos depois, esse gênero da *black music* vai chegar aos ouvidos do ganhês Samuel Bazawle através de uma fita cassete, reconectando essa narrativa entre Gana e Jamaica através de um terceiro, a América Negra.

A trilogia se passa em três diferentes lugares: Gana, EUA e Brasil, fazendo a ligação dessa rede o elemento mítico africano. Isso está explicitado quando, do começo do filme, entra a palavra Mito e sua definição. Essa proposta de trabalho de Blitz é colocada em uma entrevista a Mariam Saab, em que evoca o conceito de realismo mágico, cunhado para descrever a obra de Garcia Marquez, para reutilizá-lo na maneira de fazer seus filmes:

Como um africano, mágica é parte de nosso cotidiano [...]. Para mim, abraçar esse termo, abraçar essa ideia, de magia na produção cinematográfica, é algo que eu acho que também me possibilite fazer um trabalho autenticamente africano, onde a gente lida não só com o que é visual, o que está na nossa frente, mas também com o que está numa terceira esfera. (SAAB, 2017).

Continuando a entrevista, ele vai demarcar a importância da espiritualidade para gravar a trilogia, comentando sobre o tempo que passou em Acra e Salvador e como isso o influenciou, fazendo destaque ao candomblé. Ele vai, ainda, comentar que tentou “capturar essa conexão também, para mostrar que o povo africano em relação ao quanto dispersos estamos, música é algo que nos atravessa consistentemente, espiritualidade é algo que nos atravessa consistentemente” (id.). Sendo importante salientar que para o rapper o povo negro da diáspora também é africano (CLARCK, 2007), fato defendido pelo pensamento pan-africano.

Vimos a importância do mito e da espiritualidade, da diáspora e sua conexão com África através de uma solidariedade pan-africana. Essa solidariedade é constituída de “diferença dentro da unidade” quando interpretada com a chave do *stereomodernism*, ou seja, através da diferença de milissegundos na audição entre um ouvido e outro que o som estéreo aproveita para sugerir uma unidade, criando uma sensação espacial de terceira dimensão através da escuta, utilizando-se de dois

canais e se completando com o terceiro elemento que é a cabeça do ouvinte. O filme é composto por uma trilogia de videoclipes que narram a vida de uma mesma mulher, vivendo simultaneamente em três lugares diferentes e em três épocas diferentes.

4.3 LAROYÉ, ÈŞÙ!

Voltando à problematização anterior, vamos considerar o que se convencionou chamar de Modernidade ocidental como um problema, e assim nos inspiraremos em outros pensamentos e culturas, em outras visões de mundo, em outras temporalidades. Por isso, proponho aqui utilizarmos Exu como parte dessa solução, como alguns autores vêm fazendo, principalmente Rufino (2014, 2017) e Muniz Sodré (2017). Èşù⁶⁸ simboliza o princípio dinâmico do universo e a comunicação no sistema cultural nagô, também carregando essa força, a de ser o Orixá da comunicação, num trabalho da área. É ele quem transporta o ebó (oferenda) a todos os outros orixás e carrega assim o axé, força motriz do universo, sem o qual nada existiria. Nesse sentido, também traz a alcunha de Senhor das Encruzilhadas, sendo a encruzilhada representativa tanto das incertezas como de possibilidades e também de caminhos. As incertezas e possibilidades, por um lado, podem ser interpretadas como uma antinomia da racionalidade eurocêntrica e do rigor academicista das disciplinas ocidentais, oferecendo uma outra visão de construção de saberes e de entendimento de mundo. Por outro lado, os caminhos e a comunicação, como sugere Rufino (2014, p. 60), podem ser um corolário da própria ideia de afrodiáspora, por ser “o dinamizador dos fluxos, da comunicação, dos atravessamentos, da recriação e da ambivalência” que são características presentes no trânsito das populações saídas de África a partir da escravidão.

O Orixá também pode servir como contraponto a toda ideia de espaço-temporalidade, linear, imposta pelo eurocentrismo, pois “Ele matou um pássaro ontem, com uma pedra que somente hoje atirou”,⁶⁹ como versa um de seus *oríkí*. Não há ontem, hoje ou amanhã, assim como não pode existir as separações entre corpo e

⁶⁸ Para o presente trabalho tanto a grafia de “Exu”, em português, quanto em Iorubá, “Èşù”, vão ser admitidas. O sinal diacrítico do S indica o som de X ou Ch em português. Dessa maneira, outras palavras como “orixá” e “axé” também vão admitir a grafia Iorubana.

⁶⁹ Isso é um “oríkí, os louvores tradicionais” de Exú, como aponta Verger em seu livro Orixás.

mente, razão e natureza, fato que o coloca de frente num pensamento que se pretende anticolonial. Invocar *Èṣù* como epistemologia também significa assumir uma posição declaradamente antirracista, já que o Orixá foi escolhido pela filosofia/cosmovisão/religião judaico-cristã, no Brasil, pensamento que anda de mãos dadas com a colonialidade, como representação do que deve ser exterminado, o diabo. Com interpretações malfeitas e também de má-fé, racistas, essa tradicional e hegemônica visão de mundo transformou *Èṣù* em seu principal inimigo, representando um outro braço do genocídio do negro brasileiro, seu epistemicídio e racismo religioso. Além de anticolonial e antirracista (sinônimos, praticamente), usar um pensamento oriundo de uma matriz africana para interpretar os objetos desta tese restituirá de importância uma episteme do povo preto que o racismo e a violência da modernidade/colonialidade não conseguiram destruir.

A não-linearidade que constrói e dá força à narrativa de *Diasporadical Trilogia* evoca diretamente o princípio *Èṣù* (Exu), afinal, “*Exu é o que quiser*” (Rufino, 2018, p.76), é o Orixá da comunicação, do princípio dinâmico do universo, da ligação entre as coisas. Sendo múltiplo, está em todos os lugares, em todos os seres vivos:

De fato, *Èṣù* não só está relacionado com os ancestrais femininos e masculinos e com suas representações coletivas, mas ele também é um elemento constitutivo, na realidade o elemento dinâmico, não só de todos os seres sobrenaturais, como também de tudo que existe. Nesse sentido, como *Ọlórún*, a entidade suprema protomateria do universo, *Èṣù* não pode ser isolado ou classificado em nenhuma categoria. É um princípio e, como o *àṣe* que ele representa e transporta, participa forçosamente de tudo. Princípio dinâmico e de expansão de tudo o que existe, sem ele todos os elementos do sistema e seu devir ficariam imobilizados, a vida não se desenvolveria. Segundo as próprias palavras de Ifá, “cada um tem seu próprio *Èṣù* e seu próprio *Ọlórún*, e seu corpo” ou “cada ser humano tem seu próprio *Èṣù* individual, cada cidade, cada casa (linhagem), cada entidade, cada coisa e cada ser tem seu próprio *Èṣù*”, e mais, “se alguém não tivesse o seu *Èṣù* em seu corpo, não poderia existir, não saberia que estava vivo, porque é compulsório que cada um tenha seu *Èṣù* individual”. Assim como *Ọlórún* representa o princípio da existência genérica, *Èṣù* é o princípio da existência diferenciada em consequência de sua função de elemento dinâmico que o leva a propulsionar, a desenvolver, a mobilizar, a crescer, a transformar, a comunicar. (SANTOS, 2008, pp.130-131).

Assim, como metodologia para estudar o objeto, também se propõe a utilização do símbolo de Exu como epistemologia, como sugerido pelo autor Luiz Rufino quando estudou o jongo:

A figura de Exu emerge nesse texto como forma de pensarmos as relações entre tempo-espço e as significações produzidas no trânsito das populações negras vítimas da escravidão. Exu incorpora-se na afro-diáspora e se transforma em metáfora desse movimento por se caracterizar como o dinamizador dos fluxos, da comunicação, dos atravessamentos, da recriação e da ambivalência. Todos esses elementos que pertencem e formam o orixá são também características fundamentais dos movimentos de dispersão das populações negras nas Américas, favorecendo, assim, a apropriação e uso desse símbolo. (RUFINO, 2014, p. 60)

Dessa forma, o autor vai enfatizar a representação do que Exu é para populações da afrodiáspora, por oferecer um tipo de pensamento totalmente diferente daquele construído pelo saber dicotômico ocidental e sua separação entre corpo e alma, razão e natureza, assim como de seu discurso totalizante que promove uma verticalização do conhecimento, calcado no hegemônico. Destarte, Exu vem para propor outros caminhos do pensar através das encruzilhadas, do movimento dinâmico e construindo outros diálogos através da comunicação.

Até o momento, percebe-se a confluência e a importância do número três para o objeto em questão, a *Diasporadical Trilogia*. Assim, a utilização de Exu como episteme vai ser justificada, também, por esse sentido. Já que o Orixá carrega, como um de seus princípios, o terceiro elemento, estando na sua própria intitulação: “Oritá Métà ou Igbá Keta é um dos títulos de Exu que confere a ele a condição de o Senhor da terceira cabaça, podendo ser também conhecido como o Senhor da encruzilhada de três caminhos” (RUFINO, 2018, p. 77), sendo essa representação também explicada por Dravet:

Exu, enquanto manifestação dos dois princípios divinos, o masculino e o feminino (Filho de Orunmilá e Yemanjá), é o terceiro elemento, o elemento expansivo manifesto, ou, o filho. O número três, número de Exu (portador do tridente) pode, portanto, ser lido no sentido – familiar porque cristão – da Trindade (Pai, Mãe, Filho). (DRAVET, p. 10, 2018)

Dessa forma, gostaríamos de propor e indicar a ligação que o três pode sugerir também com o *stereomodernism* de Ella Jaji (2014), pois, para além da alusão à criação de um sentido espacial de terceira dimensão proporcionado pelo sistema de som estéreo, a própria noção de estéreo só pode ser completada com um terceiro elemento, a cabeça humana, que estará localizada na ponta de um triângulo imaginário para criar essa sensação — afinal, isso é o princípio dessa tecnologia. O três também é simbólico na própria concepção de som.

Toda formulação de som nasce como uma síntese, como um terceiro elemento provocado pela interação ativa de dois tipos de elementos genitores: a mão ou a baqueta percutindo no couro do tambor, a vareta batendo no corpo do agogô, o pêndulo batendo no interior da campainha *âjá*, a palma batendo no punho etc. Veremos mais adiante que o som da voz humana, a palavra, é igualmente conduzida por *Èṣù*, nascido da interação dos genitores masculinos e femininos. O som é resultado de uma estrutura dinâmica, em que a aparição do terceiro termo origina movimento. Em todo o sistema, o número três está associado a movimento. (SANTOS, 2008, pp. 48-49)

Essa ligação triangular, o simbolismo dos três elementos representado por Exu, é na verdade uma particularidade de todo sistema de pensamento Nagô, como coloca Elbein dos Santos, “... toda ênfase é colocada no três”:

Encontramos repetidamente na simbologia *Nàgô* três termos que constituem uma unidade dinâmica. Três são as cores básicas, resumindo os atributos essenciais conferidos ao branco, ao vermelho e ao preto, indispensáveis para que a existência seja; três são os princípios de expansão e de procriação: o masculino, o feminino e o procriado; três são os dias que constituem o ciclo completo do sacrifício anual; três vezes são repetidas as invocações e as ações na prática ritual:

Mo pèé ìba méta làá b' ọkán

“Eu invoco vezes três são como uma”

Somente depois da terceira vez o invocado aparece ou responde, quer se trate de *òrìṣà*, de ancestral, quer se trate de noviça, sacerdotisa saindo do transe etc. (SANTOS, 2008, p. 68)

E a autora vai continuar reiterando essa importância e a exemplifica mesmo diante da estruturação do jogo de *Ifá* se dar pelos múltiplos de quatro:

O dualismo, o quatro e seu quadrado, o dezesseis, compreendendo unidades em equilíbrio, devem sua própria subsistência ao fato de serem “movidos” pelas unidades de três. Assim, por exemplo, *Ifá* – representado pelos dezesseis *odù* e seu quadrado, duzentos e cinquenta e seis – ficaria rígido, desprovido de significação funcional, se não estivesse sustentado e acompanhado inseparavelmente por *Èṣù*, *Igbá-keṭa*, o “três” por excelência. Isso se torna bem evidente nas representações geométricas bordadas, desenhadas e gravadas que integram o complexo simbólico de esculturas e de objetos rituais: uma série de *triângulos* representando unidades dinâmicas de três elementos e uma série de *losangos* representando unidades de quatro elementos. (Id.)

Como também já foi visto, *stereomodernism* vai invocar o conceito de “diferença dentro da unidade” para descrever a relação de África e suas diásporas. Apesar de o povo negro ter diferenças entre si, há uma unidade simbolizada pela solidariedade

pan-africanista na luta política antirracista, assim como marcadores estéticos, religiosos e culturais que engendram uma unidade. Assim o é Exu, princípio da existência diferenciada, e do princípio dinâmico, se multiplicando ao infinito, como na diáspora enquanto processo.

Duzentos são os *Èṣù*-descendentes, mais 1, o *Èṣù*-tronco ou base, a ponta do *Òkòtò*, repetindo a imagem de mil e duzentos descendentes mais 1 da história *Orisirisi Èṣù*, +1 indicando continuação e expansão. Cada um dos duzentos *Èṣù*-símbolos detém em si o princípio dinâmico e da multiplicação e veicular-los-á ao ser ou ao emblema transferido do *òrun* ao *àiyé*. (SANTOS, 2008, p. 138)

Há a multiplicidade de seres, cada um com seu Exu, porém há o tronco, a base em que se partilha a ideia de unidade e, ao mesmo tempo, de diferença, como existência diferenciada e não genérica, como representa Olórun.

Ao mesmo tempo, como Rufino já havia colocado, utilizar Exu como epistemologia é pensar nos caminhos de dispersão e comunicação da afrodiáspora, por ser esse o Orixá dessas propriedades. Tanto para Jaji (2014) quanto para Gilroy (2001) e para tantos outros autores, essa comunicação se dá fortemente através da música e como a autora zimbabuana coloca, um dos elementos para se pensar o conceito de *stereomodernism* seria a mídia, sendo discos, partituras, filmes, performances ao vivo ou internet, como catalizadores dessa conexão e maneiras de experienciar a solidariedade negra. Entendendo os *media* como parte de um *ethos* comunicacional, seria propício entender esse princípio *exuniano*, pois é ele quem estabelece o contato entre o plano físico (*àiyé*) e espiritual (*òrun*), ele quem leva as oferendas aos Orixás, o oráculo (*Ifá*) só pode falar através dele, e em seu lugar preferido, a encruzilhada de três caminhos (*orita*), é aquele que pode abrir ou fechá-los:

É, no seu papel de princípio dinâmico, de princípio de vida individual e de *Òjìṣẹ* ou elemento de comunicação, que *Èṣù Bara* está indissolavelmente ligado à evolução e ao destino de cada indivíduo. Como tal ele também é Senhor dos Caminhos, *Èṣù-Òna*, e ele pode abri-los ou fechá-los segundo o contexto e as circunstâncias.

[...]

Eis aqui outra indicação de seu papel como centro de comunicação, como controlador dos caminhos e principalmente ligado ao fato de que é o resultado de um cruzamento ou de uma união. (SANTOS, 2008, p. 169)

Isso é mais um exemplo que mostra ser possível a associação dessas epistemologias como método de estudar o mundo Atlântico negro. Sendo a música negra seu mais importante elemento de ligação e produção de sentido, devemos pensá-la como processo dinâmico e mutante, afastando (novamente) a ideia de fixidez, o que também se liga a Exu como princípio dinâmico do universo, a Exu enquanto princípio de comunicação, ligação e movimento.

4.4 DIASPORADICAL TRILOGIA

Como anteriormente mencionado, o enredo do videoclipe mostra a história de uma mesma mulher negra que viveu ao mesmo tempo três vidas diferentes, em diferentes tempos e em três locais diferentes, como se explica no começo da narrativa, através de uma narração em *off*. Além da importância do número três para a cosmogonia ioruba, todos os vídeos e seus títulos fazem uma referência direta a esta, com orixás (Yemanjá e Ibeji) e espíritos ancestrais (Egum).

Figura 4 - Diasporadical Trilogia (2016)



Fonte: Divulgação.

O primeiro vídeo, que corresponde a música *Juju Girl*, se passa em Acra, capital de Gana, em 1957, cidade onde o rapper nasceu e se chama Yemanjá e o Cantor (*Yemaya and the Singer*). Nele, Blitz atua como o cantor, provavelmente de uma banda de *highlife* por mostrar diversos músicos que performam num bar com uma formação instrumental característica do gênero, este que já era consolidado e extremamente popular em Gana. Uma das músicas sampleadas que serve de base para *Juju Girl* é *Feso Jaiye*, de um conjunto nigeriano chamado Sahara All Stars of Jos, da década de 1970, onde combinavam diversas afrossonoridades e entre elas, o *highlife*. A atmosfera é de uma cidade moderna, com pessoas bem vestidas que dançam e se divertem pós-independência, uma imagem bem diferente do que se é veiculado sobre a África. Lá, uma jovem negra dança e, na continuidade da narrativa, eles dividem uma corrida de táxi, em que Blitz parece a estar levando para casa (“so I walka, walka, walka, I take you go house”). Situação em que o cantor vai cortejar a jovem durante o trajeto.

Figura 5 - Diasporadical Trilogia (2016)



Fonte: YouTube

Figura 6 - Diasporadical Trilogia (2016)



Fonte: YouTube

Ela parece não corresponder e, mais adiante, o carro para quando chega ao mar e a mesma desce correndo, enquanto o cantor fica trancado dentro do carro e tenta destravar a porta, sem sucesso. A narrativa não é linear, pois começa no que seria o fim da história e usa efeitos de sons e câmera *forward* nesse momento para criar uma atmosfera onírica ou para demarcar um acontecimento sobrenatural. Há um corte, e a mulher está dançando na beira do mar ao som do que parece ser uma música de terreiro de candomblé. Ela está acompanhada de diversas pessoas vestidas de branco, dançando em um círculo, com instrumentos de percussão, e uma das dançarinas segura uma galinha. Esse conjunto de referências apresentam forte semelhança ao culto afro-brasileiro baseado num sistema *Nàgô*⁷⁰, fazendo uma ligação direta com o Yemanjá do título.

⁷⁰ Segundo Juana Elbein dos Santos (2008) detalha no capítulo 2 de sua conhecida obra, e que trago aqui de forma resumida, *Nàgô* é um termo genérico que agrupa diversas etnias falantes do iorubá, com variações dialetais. Entre eles *Ègba*, *Ègbado*, *Sábé*, *Kétu*, *Iješa*, *Ijebu*, *Ọyó*. No Brasil ainda é comum a junção dos Nagôs ou Iorubás, com outro grande grupo, os Jejes, no contexto do candomblé, que seriam povos provenientes do antigo Reino do Daomé, falantes do ewe, gen, aja e fon. Sobre Jejes consultar MATORY (1999).

Figura 7 - Diasporadical Trilogia (2016)



Fonte: YouTube

Segundo Reginaldo Prandi em seu livro *Mitologia dos Orixás* (2001), “Iemanjá é dona de rara beleza e, como tal, mulher caprichosa e de apetites extravagantes. Certa vez saiu de sua morada nas profundezas do mar e veio à terra em busca do prazer da carne.” (PRANDI, 2001, p. 390). Na sequência é explicado que ela levava pescadores para o mar e depois do sexo os devolvia mortos ao mar. Isso não acontece em *Juju Girl*, mas a descrição da beleza da Orixá é bem condizente com a representação dada por Bazawule. Juju é um sistema de crença que foi atribuído de forma genérica às práticas espiritualísticas em toda África Ocidental, traduzido apenas como feitiço. Na letra ele menciona isso (“Juju Girl oh, don't break your spell oh”) e ainda menciona uma deusa em carne e osso (“I never seen a goddess in the flesh ‘till tonight”).

Ao final do clipe, ele consegue destravar a porta e corre para a beira do mar, lá só encontra a flor no chão que a protagonista usava em sua orelha. Ele fica olhando para o mar, onde muitas crianças brincam nas ondas, e uma música incidental toca misturada ao som das águas e de gaivotas. Há um corte e um *close* no rosto da entidade, em preto e branco, e a voz dela em *off* pergunta “Então, como chegamos ao Brooklyn?”, e Blitz responde “Não sei. Conte-me”.

Então começa o capítulo dois, *Egum e a Princesa (Egun and the Princess)*, que vai se passar no Brooklyn, Nova Iorque, em 1997, e a música correspondente no álbum é *Shine*. O *close* no rosto de Yemanjá vai se ligar a outro *close*, também em preto e branco, agora no rosto do personagem que vai interpretar o pai de uma criança, a princesa do título, que será a outra vida dessa mulher.

Primeiramente, ela está em uma parada de ônibus com seu pai, esperando, enquanto chega um carro. Um dos homens mostra um distintivo (o próprio Blitz) e há um breve diálogo entre ele e o pai da criança, que entrega um envelope de dinheiro e, pelo diálogo, ele agora também teria que denunciar imigrantes ilegais (provavelmente ele era um deles), além do valor que entregara aos policiais corruptos. Pela situação, pelo quepe africano (kufi) que o personagem do pai da princesa usa, pela intimidação de agentes da imigração, vemos a performatização da opressão e situação precária que imigrantes africanos vivem em outros locais. A conversa mostra que o pai é coagido a entrar no carro e ir checar outros imigrantes diante da ameaça de ser deportado, e se mostra muito pouco à vontade com o que deverá fazer e pelo fato de ter que deixar sua filha voltar só para casa.

Figura 8 - Diasporadical Trilogia (2016)



Fonte: YouTube

O pai, então, manda a filha, Ama, ir para casa, no que há um corte e ela aparece sentada dentro de um vagão de metrô. Nesse momento surge uma entidade, o *Égún*, que coloca os braços em volta da princesa, caracterizado com o que parece ser um *ikò* (palha da costa) e máscara africana. Ele está todo coberto não por acaso, já que uma das principais características dos *Égún* é guardar o mistério (*awo*):

A presença de *Égún* é o signo mais evidente da continuidade da vida. No símbolo *Égún* está expresso todo o mistério da transformação de um ser-deste-mundo num ser-do-além, *de sua convocação* e *de sua presença no àiyé*. Esse mistério, *awo*, constitui o aspecto mais importante do culto *Égún*.

Da morte só vemos as roupas exteriores, as tiras de pano, mas tanto o mistério da transformação, o *awo*, quanto *Ikú* ou os elementos que são extensão dele (lembramos que a morte é do sexo masculino), não são, nem podem ser conhecidos. Como exige o segredo da Sociedade *Égúngún*, não é possível conhecer e não se deve procurar saber aquilo que está oculto sobre as tiras de pano. (SANTOS, 2008, p. 121)

O *Égún* representa uma ancestralidade que irá guiar e proteger a princesa que precisa pegar o metrô para voltar para casa, sozinha, num trajeto que pode ser perigoso para uma criança pequena, como em qualquer grande metrópole. Guardada, ela irá dançar com ele durante todo o trajeto, passando por diferentes lugares da cidade.

Figura 9 - Diasporadical Trilogia (2016)



Fonte: YouTube

Ao fim deste capítulo, em uma rua estreita, o ancestral para na frente do carro dos policiais, impedindo sua passagem. O motorista buzina e depois veremos Ama deitada ao chão, desmaiada. Seu pai sai do carro para socorrê-la, o que dá a entender que a ação pretendida não será concluída e seu pai vai poder se livrar desse fardo que seria entregar seus iguais.

A música incidental retorna, um saxofone que toca uma melodia melancólica, e entra uma pergunta de Blitz em *off*, agora falando em português, com um *close*, também em preto e branco, do rosto da personagem, outra atriz representando a mesma entidade: “Meu amor, do que você se lembra?”, e ela responde “Ontem, o casamento do sol e da lua, foi muito bonita a festa”.

Então estamos no terceiro e último capítulo, Ibeji e a convidada do casamento (*Ibeji and the wedding guest*), feito em cima da música *Running*. A protagonista agora é uma mulher mais velha, em Salvador, Bahia. Ela é representada com trajes típicos do candomblé, enquanto uma cena de celebração de casamento é realizada na beira do mar, sendo Blitz o babalorixá que a conduz. Ela resgata um menino desacordado de uma jangada, o leva para casa e o trata com um defumador.

Figura 10 - Diasporadical Trilogia (2016)



Fonte: YouTube

Enquanto isso, um trator é mostrado e, logo depois, os homens que o ocupavam aparecem caminhando em direção à casa daquela senhora. Na cena seguinte eles se identificam como homens da demolição e são recebidos pela senhora e dois meninos, gêmeos. A criança que ela tinha resgatado na verdade era Ibeji, que são orixás crianças e gêmeos. Nisso, os homens fogem e são perseguidos pelos orixás, que salvam a casa da personagem de ser derrubada. O vídeo foi filmado na comunidade da Camboa, lugar que vem sofrendo ataques da especulação imobiliária há muito tempo. Por ser um lugar bonito e bem localizado, à beira-mar, os especuladores pretendem forçar um processo de gentrificação na área, obrigando a população negra e pobre a se retirar.

Figura 11 - Diasporadical Trilogia (2016)



Fonte: YouTube

Pela presente descrição, podemos notar alguns aspectos fortes que compõem a trilogia e dão uma direção narrativa ao roteiro. De certa forma essa mulher mítica que vive três diferentes vidas, em três diferentes lugares, é a própria ideia da afrodiáspora e sua interconexão entre o mundo Atlântico negro. Ela estará fragmentada, falará línguas diversas, se vestirá de maneira diversa, terá problemas diferentes, mas, de certa forma, estará conectada – a própria África em si se parece com as condições da diáspora de seu povo. Em *Diasporadical Trilogia*, a

espiritualidade parece ser um fio condutor e de união das narrativas, significando uma possível ancestralidade; ou o espiritual como fuga dos horrores do colonialismo e resistência cultural, como lugar seguro para iguais; ou como um forte local de celebração e vivência de uma identidade negada. O local físico onde as ações se desenrolam também falam por si. Além de Gana, temos lugares do mundo muito importantes para a cultura negra transnacional, com influência e ligações com várias Áfricas, como Brasil e EUA.

Há, então, uma intencionalidade estética e política declarada quando se apresenta, nos três videoclipes, uma representação de lutas enegrecidas. No primeiro, a narrativa se passa em 1957, ano de independência de Gana e, ao final do vídeo, a voz em *off* do discurso do revolucionário pan-africanista e seu primeiro presidente Kwame N'krumah anunciando a liberdade do país representa a luta anticolonialista e a independência política de África. Como já comentado, o segundo capítulo fala sobre os problemas dos imigrantes e sua condição subalterna precarizada, enquanto o terceiro fala sobre o fenômeno da gentrificação de grandes centros urbanos em que a população mais pobre, negra, é a que mais sofre as consequências, também evocando problemáticas como o racismo ambiental. Os problemas políticos do mundo negro parecem ser uma pauta importante para Blitz The Ambassador, que se referiu a diversos deles como movências para compor o disco *Diasporadical* (2016), como o Black Lives Matter (EUA), o Fees Must Fall (África do Sul) e os protestos durante as Olimpíadas de 2016 no Brasil (DINIZ, 2017).

Como Jaji (2014), Blitz expressa uma preocupação com os problemas ainda acarretados pelo racismo e performa uma solidariedade negra pan-africana, atualizando-a. Como muitos colocaram que, com o fim da luta contra o invasor europeu, a luta contra o apartheid e a conquista de direitos civis nos EUA, o pan-africanismo não teria mais razão de existir, Blitz, ao invés de se contentar com o processo de independência de Gana, por exemplo, mostra preocupação com os novos rumos e roupagens que o racismo continua a transmutar.

O racismo não passou perto de ser algo resolvido, pelo contrário, apenas vem se sofisticando e se desenvolvendo enquanto tecnologia de exclusão e aniquilamento que é. E, como coloca Mbembe (2014), enquanto tecnologia desenvolvida desde a colonização europeia do mundo, vem se espalhando por diversos meios e se colocando para além da raça enquanto fenótipo/ideia de negritude, e vindo a

transformar outros povos não-negros em futuros negroides, em relação à condição de vida quando, agora no século XXI, se potencializa com o neoliberalismo e universaliza essa condição negra, ou seja, aquilo que ele chamou de *devir-negro do mundo*:

Mais característica ainda da potencial fusão do capitalismo e do animismo é a possibilidade, muito distinta, de transformação dos seres humanos em coisas animadas, em dados digitais e em códigos. Pela primeira vez na história humana, o nome Negro deixa de remeter unicamente para a condição atribuída aos genes de origem africana durante o primeiro capitalismo (predações de toda a espécie, desapossamento da autodeterminação e, sobretudo, das duas matrizes do possível, que são o futuro e o tempo). A este novo carácter descartável e solúvel, à sua institucionalização enquanto padrão de vida e à sua generalização ao mundo inteiro, chamamos o *devir-negro do mundo*. (MBEMBE, 2014, p. 18, itálicos do autor).

Ainda com o autor, podemos pensar que sempre se encontraram subterfúgios para a manutenção do racismo, que vai se transmutando de diversas maneiras, garantindo sua perpetuação, quando ele dá o exemplo da contemporânea islamofobia euro-americana como um movimento que se deu através da mudança de lugar da “biologia” (raça) para cultura e religião, criando o que ele cita como um “racismo sem raça”. Esse deslocamento do hegemônico para maquiar seus processos de desumanização, inclusive, podem chegar a extremos quando pensados, como foi a eugenia e o racismo científico para o século XIX, enquanto ideologia aplicada à tecnologia de ponta — sem esquecer, claro, que o racismo é uma tecnologia em si:

Passa-se o mesmo com os vários modos de manipulação dos seres vivos e de hibridação de elementos orgânicos, animais e artificiais. Com efeito, nada impede que, num futuro mais ou menos distante, as técnicas genéticas sejam utilizadas para controlar a qualidade de populações e afastar, através da selecção de embriões trissómicos ou de teromorfismo (hibridação com elementos animais) ou da «cyborgização» (hibridação com elementos artificiais), as raças consideradas «indesejáveis». Não está de todo fora de causa que se chegue ao ponto em que o papel fundamental da medicina não seja apenas normalizar o organismo destruído pela doença, mas em que o acto médico passe a remodelar, segundo um processo de engenharia molecular, a própria vida em função de determinismos raciais. Raça e racismos não pertencem, portanto, apenas ao passado. Têm também um futuro, nomeadamente num contexto em que a possibilidade de transformar os seres vivos e de criar espécies mutantes não vem unicamente da ficção. (MBEMBE, 2014, p. 46).

Pensando dessa forma, o filme *Corra!* (PEELE, 2018), nesse caso, nem parece ser algo tão distante ou absurdo assim; ou até mesmo *Sorry to Bother You* (RILEY, 2018) parece também acreditar nisso, mesmo que usando o *nonsense* — que no fundo

nem é — para falar de racismo e futuro e precariedade humana. Parece que as conexões de pensamentos negros nas artes, academia e militância entram em forte sinergia para dizer que a solidariedade negra pan-africana não só ainda está viva, como continua necessária para nossa sobrevivência.

Esteticamente, em *Diasporadical Trilogia*, também há a construção sonora do Atlântico negro como fator de destaque. Utilizando-se do rap, que já é um gênero nascido da potência sincrética das criações negras, onde seu maior valor reside na mutabilidade em si, o autor se utiliza de *samples* de músicas da afrodiáspora para compor seus *beats*. Há sonoridades de vários gêneros da *black music* como jazz, soul, funk, reggae, afrobeat, highlife e o próprio rap, todos complementando o sentido político-estético pretendido pelo autor desde o seu título, um trocadilho de diaspórico com radical, dando um sentido político desde a sintaxe do nome que batizou a obra.

No sentido da corporalidade e teatralidade, temos sempre atores negros que estão passando por momentos de tensão, mas que representam uma resistência política em ações que envolvem dançar. Há sempre dança, em todos os três vídeos. A mulher negra mítica, sempre de branco — cor importante nos cultos afro-brasileiros — vence o colonialismo, derrota a polícia de imigração do “primeiro mundo” e bota os arautos da gentrificação para correr, sempre acompanhada de um sentido de espiritualidade e conexão e sendo ela mesma uma deusa, uma yabá. Há uma clara performatização na construção de corpos socialmente negros, através da cor da pele, da celebração religiosa, de algumas vestimentas étnicas, da representação de alguns gêneros musicais e seus instrumentos, dos problemas tipicamente sofridos pelas populações negras.

Enfim, podemos perceber a própria ideia da diáspora africana nos três videoclipes do rapper ganês Blitz The Ambassador, que segue um roteiro estruturado tentando dar conta da ideia de trajetória de sofrimento, criação, luta e esperança do povo negro. Há uma ideia de espiritualidade que liga os vídeos, protegendo os protagonistas, e um sentido de esperança na transposição de injustiças e desigualdades através da luta política e da celebração da identidade negra.

O *stereomodernism* está representado nas suas três principais linhas de construção: mídia, modernidade e solidariedade. O filme, composto de três videoclipes, já sendo um produto midiático para engendrar experiências de interconexão e solidariedade pan-africanista, também mostra um povo negro atuante

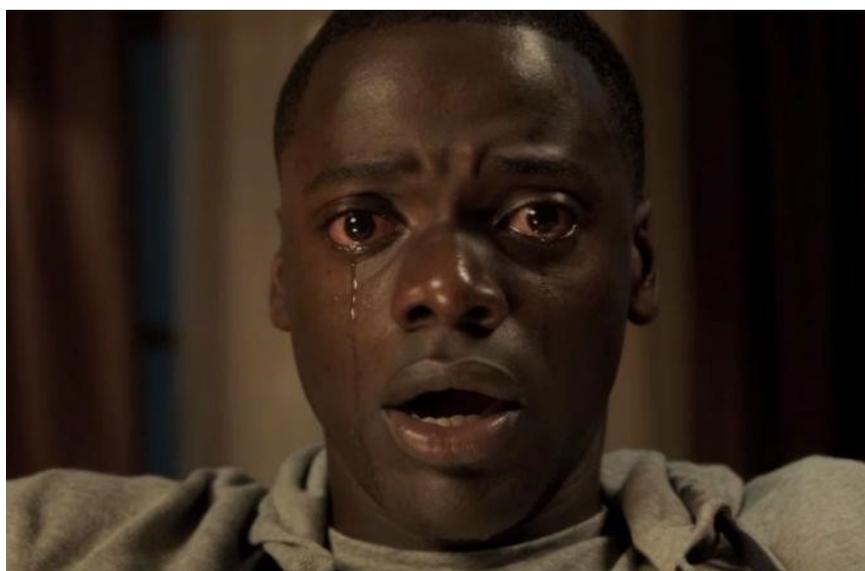
na contemporaneidade e dando novos sentidos para a modernidade ocidental com a representação de Gana diferente da forma como é retratada pela mídia do ocidente, no primeiro capítulo. Essa ideia do “moderno”, que é herdeira do Iluminismo, também é mostrada pelos problemas que gera às populações não-brancas, como a perseguição a imigrantes no segundo capítulo e o processo de gentrificação visto no terceiro. Aqui, o povo negro é agente e criador de outras narrativas possíveis dentro de uma visão de mundo eurocêntrica, combatendo-a. Há diferentes vidas e situações vividas, em lugares diversos, porém sugerindo uma unidade (“*difference within unity*”) do povo negro através da solidariedade.

Assim como a existência diferenciada *exuniana*, também há o três como fator de ligação. Três vídeos, três lugares, três vidas, três anos diferentes. Ao viver isso em simultaneidade, a personagem traz em si o princípio dinâmico de Exu, o orixá das três encruzilhadas que comunica e interliga esses caminhos de África e sua diáspora. O numeral também é importante na constituição da própria ideia de estéreo que só é possível quando forma um triângulo, assim como todo o sistema de crença Nagô, que é um dos componentes mais fortes na concepção do filme. O numeral três também é referido na triangulação do Atlântico negro da narrativa, unindo África, América do Norte e América do sul. Dessa maneira, combinar Exu (Rufino, 2014) e *stereomodernism* (Jaji, 2014) mostra-se uma potente ferramenta de análise para estudar o objeto proposto, assim como, de maneira geral, a música do Atlântico negro.

5 HORROR BRANCO, MEDO NEGRO

“Nunca vi meus medos como um homem afro-americano na tela”, disse Jordan Peele sobre seu filme *Corra!* (2017) num depoimento ao *New York Times*. Devo afirmar que essa foi uma das sensações que senti quando terminou o filme: uma das coisas que não saía da minha cabeça era como nunca tinha visto, até então, o medo de negros causado pela branquitude retratado daquela maneira. De forma geral, isso é um assunto que é muito pouco discutido em quase todos os âmbitos, sendo o medo que brancos sentem de negros muito mais explorado nas artes, na academia ou na política.

Figura 12 - Corra! (2017)



Fonte: Divulgação

Início o capítulo dessa forma porque, pelo que me parece, essa obra de Peele inaugura novas possibilidades de representação para a autoria negra e suas subjetividades. Aqui vou me deter principalmente a imagens, especialmente em videoclipes de artistas negro(a)s e outras imagéticas que elas podem sugerir ou remeter-se. Interessa-me falar tanto de microagressões e violências explícitas do racismo quanto de medo; tanto da irracionalidade branca quanto do corpo negro enquanto objeto de fetiche. Todos esses pontos, representados de uma maneira ou outra no que irá se analisar, são frutos do racismo, estrutural e estruturante, que, além do genocídio físico, provoca toda sorte de adoecimento mental da população negra.

Com muitas metáforas e simbolismos contidos na narrativa para a representação do racismo, violência, subalternidade e branquitude, o objetivo aqui não está em destrinchar a obra fílmica em questão, mas buscar analisar outros objetos, no campo da música que apresentam conexões com algumas temáticas que foram utilizadas em *Corra!*, mais especificamente os videoclipes de rap *Eminência Parda* (2019), de Emicida, *This is America* (2018), de Childish Gambino, e *Crime Bárbaro* (2018) de Rincon Sapiência.

Como a branquitude é mencionada mais de uma vez nessa tese e sua discussão é levantada pelos objetos desse capítulo, uma breve explanação se faz necessária. A importância do conceito não pode ser ignorada, assim como deve ser reconhecida como necessária para o estudo das relações étnico raciais brasileiras, racismo e seus usos no campo da Comunicação, como mostram os trabalhos pioneiros da professora da UFRJ, Liv Sovik.

Por incrível que pareça, o primeiro a usar o termo na academia brasileira foi Gilberto Freyre em 1962, de acordo com Cardoso (2008). Porém, não tão surpreendentemente assim, o teórico utiliza branquitude como se fosse equivalente à negritude, classificando-as como “dois extremos sectários”, como citado e traduzido por Guimarães (apud CARDOSO, 2008, p. 92):

[...] tanto se opõe à mística da “negritude” como ao mito da “branquitude”: dois extremos sectários que contrariam a já brasileiríssima prática da democracia racial através da mestiçagem: uma prática que nos impõe deveres de particular solidariedade com outros povos mestiços.

Sovik (2002) e Cardoso (2008) colocam que estudar o branco enquanto identidade racial aparece pela primeira vez, no contexto nacional, em *A patologia do ‘branco’ brasileiro* de 1957, do intelectual negro Guerreiro Ramos. Ele utiliza o termo brancura, que segundo Cardoso (id.), seria similar ao que hoje denominamos de branquitude. No texto Ramos observa a branquitude enquanto categoria de poder e de manutenção de privilégios como parte importante para a dominação dos negros no sistema colonial. Ele afirma:

Para garantir a espoliação, a minoria dominante de origem europeia recorria não somente à força, à violência, mas a um sistema de pseudojustificações, de estereótipos, ou a processos de domesticação psicológica. A afirmação dogmática da excelência da brancura ou a degradação estética da cor negra era um dos suportes psicológicos da espoliação. (RAMOS, 1995, p. 220)

O pioneirismo de seu trabalho também é levantado por Liv Sovik (2012) quando comenta sobre debates que ainda estão sendo feitos no Brasil, vindo a influenciar pesquisadoras contemporâneas importantes da branquitude, como Maria Aparecida Bento (1999) e Edith Pizza (2000) apud SOVIK (id.), como 1) o uso do censo do IBGE para abrir reflexões sobre a dubiedade da autodeclaração e os discursos das relações raciais no país e, assim, “uma base para uma pesquisa da psicologia dos brancos” (ibid., p. 4); 2) questionar o “negro-tema” como solução aparente ao racismo sem uma reflexão sobre a identidade racial branca, seus privilégios e como isso interfere diretamente nesse caso (id.); e 3) abre uma frente importantíssima ao tensionar a ênfase ao problema de classe afirmando que a mesma é insuficiente para explicar a desigualdade (id.).

Por outro lado, a autora ainda destaca dois momentos em que o texto fica ultrapassado (id., p. 5) quando nota que ele cita autores europeus que ridicularizam brasileiros de forma racista para sustentar seu argumento, porém sem questioná-los em suas verdades euro e brancocêntricas. A outra passagem seria quando ele analisa o constrangimento do branco, em sua época, de admitir os traços da miscigenação com o negro, achando que isso seria superado com o ato de entender e assumir isso. No entanto, hoje em dia sabemos que um branco declarar “que tem um pé na cozinha” ou até “que tem o pé na senzala”, expressões extremamente racistas e que obliteram as diferenças e privilégios dos brancos em relação aos negros, não mudou nada em relação ao poder que é estruturado a partir e pela branquitude.

Uma questão que é muito importante no texto de Guerreiro Ramos é o fato de o autor definir uma branquitude que não se baseia somente na genética, mas na questão estética. Isso leva Sovik (ibid., p. 6) a relacionar diretamente essa ênfase à imagem e afirmar que esta tem no campo da Comunicação um dos seus principais meios de análise. Dessa forma, para o presente capítulo, o *insight* da autora servirá de base para a análise de imagens a partir de obras de artistas negros do rap: essas obras audiovisuais questionam e expõem de forma crítica imagens de controle criadas a partir de uma matriz de poder que entendeu há muito tempo a força dessas representações para o domínio daqueles subalternizados, principalmente pelo viés racial. A partir dos olhares opostos desses artistas, a branquitude é ameaçada em outras frentes.

Além de Ramos, Lourenço Cardoso (2008) também cita os estudos de Edith Pizza e Maria Aparecida Bento, a partir dos anos 2000 como pioneiros, reiterando a importância da tese de Bento (2002), como única tese até então lançada no país sobre o tema, a qual iremos voltar mais adiante. Dois anos depois, Cardoso termina sua tese sobre branquitude focando naqueles pesquisadores brancos que se debruçam sobre o negro-tema. Seu trabalho é de extrema importância para os estudos das relações raciais no país, principalmente para os pesquisadores negros. Sua definição de branquitude aparece logo no prólogo da tese, ampliando as ideias de estética e fenótipo:

No que concerne à branquitude significa pertença étnico-racial atribuída ao branco. Podemos entendê-la como o lugar mais elevado da hierarquia racial, um poder de classificar os outros como não-brancos, dessa forma, significa ser menos do que ele. Ser branco se expressa na corporeidade, isto é, a brancura, a expressão do ser, e vai além do fenótipo. Ser branco consiste em ser proprietário de privilégios raciais simbólicos e materiais. (CARDOSO, 2010, p. 17)

Assim como de ser apenas uma ocupação do poder, mas como o próprio poder em si:

Ser branco significa mais do que ocupar os espaços de poder. Significa a própria geografia existencial do poder. O branco é aquele que se coloca como o mais inteligente, o único humano ou mais humano. Para mais, significa obter vantagens econômicas, jurídicas, e se apropriar de territórios dos Outros. A identidade branca é a estética, a corporeidade mais bela. Aquele que possui a História e a sua perspectiva. No ambiente acadêmico ser branco significa ser o cientista, o cérebro, aquele que produz o conhecimento. Enquanto ser negro significa ser o objeto analisado por ele. (Id.)

Nessa geografia existencial do poder que é a branquitude, a exclusão do(a)s negro(a)s desses espaços vai ser corolário do genocídio do povo negro brasileiro. As imagens de controle (COLLINS, 2019) que serão geradas por essa matriz de poder, com importante papel midiático, através da branquitude enquanto estética e imagem (RAMOS, 1995; SOVIK, 2012), vão contribuir e validar esse processo de extrema violência. Parte desse processo seria a fetichização dos corpos negros pela branquitude e também o medo que essa branquitude enquanto poder pode causar em pessoas negras. Por outro lado, a partir do desenvolvimento de imagens e obras audiovisuais que se revoltam, num sentido de insurgência (WEST, 1999), elaborados a partir de um olhar opositor (HOOKS, 2019), anti-branquitude, se desenha uma

reação da negritude — algo que existe desde os primeiros ímpetus colonizadores, vale ressaltar — nesse capítulo, a partir dos trabalhos já mencionados.

5.1 CORPO NEGRO, IMINÊNCIA DO FETICHE BRANCO

Passada essa breve explicação, gostaria de me ater, no momento, ao corpo negro como objeto de fetiche da branquitude a partir do videoclipe *Eminência Parda* (2019) do rapper Emicida. O clipe foi feito em cima do primeiro *single* do disco *Amarelo* (2019), seu terceiro álbum de estúdio, faixa que tem as participações da cantora paraense Dona Onete, do rapper português Papillon e Jê Santiago, rapper da nova cena de São Paulo. De acordo com Emicida, cada participação teve um porquê, sendo Dona Onete representando a ancestralidade negra, em que canta parte de um *vissungo* gravado por Clemetina de Jesus na faixa *Canto II* do disco *O canto dos escravos* (1982); Papillon representa a ligação do Atlântico negro lusófono e como mostra um dos versos da canção, “Meu cântico fez do Atlântico um detalhe quântico”, sugere laços e origens comuns, a diáspora negra interconectada estereomodernisticamente; e Jê Santiago, como um artista jovem, representa o futuro do rap, enquanto Emicida faz as vezes do presente.

Não somente a geração a que pertence Dona Onete representa a ancestralidade. Os *vissungos*, típicos na região de Minas Gerais, eram um tipo de canção de trabalho dos escravizados, caracterizados pela antinomia, ou chamado e resposta, presentes em quase toda música negra diaspórica e africana. As canções de trabalho também foram mapeadas em vários outros lugares do Brasil e de toda a afrodíspora. Nos EUA, por exemplo, são relacionadas como a gênese primordial do blues. A utilização do *vissungo* representa essa matriz afrossonora que se espalhou nas redes interconectadas das encruzilhadas atlânticas e representa um *continuum* cultural do Atlântico negro.

Dessa maneira, o rap seria um filho direto dessas manifestações negras musicais. O *feat* com Jê Santiago representaria essa continuação também no sentido sonoro, pois o artista desenvolve um som mais celebrado na juventude, de um R&B mais eletrônico e o trap. O último é o estilo de *beat* que Emicida escolhe para *Eminência Parda*, um subgênero do rap que conquistou o *mainstream* e é bastante popular no momento. A atmosfera que as batidas do trap conseguem criar, de uma

forma que pode emoldurar uma lírica mais agressiva, é utilizada pelo artista para soltar seus versos.

Emicida fala principalmente sobre agência e autonomia negras na música, de como o racismo e a opressão de classe o tentaram impedir de ter uma vida próspera, mas que o mesmo conseguiu contornar através do rap. Ele ataca a branquitude:

Minha caneta 'tá fodendo com a história branca/ E o mundo grita, não para, não para, não para/ Então supera a tara velha nessa caravela/ Sério, para, fella, escancara tela em perspectiva/ Eu subo, quebro tudo e eles chama de conceito/ [...] Isso é deus falando através dos mano/ Sou eu mirando e matando a Klu/ Só quem driblou a morte pela Norte saca/ Que nunca foi sorte, sempre foi Exu

Ele acaba com a história branca, mata a Ku Klux Klan e evoca Exu. Há uma preocupação de antagonizar a branquitude através de referências à cultura e a políticas negras. Além de Exu, Emicida lembra Marcus Garvey no verso “Busque-me nos temporais (versos ancestrais)” que remete à frase de Garvey, “Procure-me na tempestade”. Já no verso “Sou Thomas Sankara que encara e repara” faz referência ao líder revolucionário pan-africanista e primeiro presidente de Burkina Faso.

O clipe, que tem a direção de Leandro HBL e roteiro do mesmo e de Emicida, vai narrar a ida de uma família negra nuclear, uma mãe, um pai, e um casal de filhos, de classe média, a um restaurante de classe alta e como os olhares dos frequentadores brancos vão interpretar seus corpos no local. O carro, as roupas que os integrantes da família usam sugerem a classe que eles ocupam; enquanto que o fato de estarem comemorando a formatura da filha em um curso superior, além da classe, sugere uma ocasião especial e que iriam a um lugar que não costumam frequentar. “Eu vou levar vocês num lugar especial. Tenho certeza que vocês nunca foram”, diz o pai; e comendo coisas que não fazem parte da sua rotina alimentar, como sugere uma das falas, quando a filha questiona ao pai se ia poder comer camarão, ele diz “Vai poder comer camarão, lagosta...”.

O fato de serem recebidos por um funcionário vestido de terno e gravata, a decoração do ambiente e as roupas que vestem os outros clientes, todos brancos, reforça a ideia de um restaurante fino, um espaço para a branquitude, e no qual essa possa ser exercida e fruída com liberdade e como pacto narcísico, conceito desenvolvido na tese de doutorado de Maria Aparecida Bento:

Tudo se passa como se houvesse um pacto entre brancos, aqui chamado de pacto narcísico, que implica na negação, no evitamento do problema com vistas a manutenção de privilégios raciais. O medo da perda desses privilégios, e o da responsabilização pelas desigualdades raciais constituem o substrato psicológico que gera a projeção do branco sobre o negro, carregada de negatividade. O negro é inventado como um “outro” inferior, em contraposição ao branco que se tem e é tido como superior; e esse “outro” é visto como ameaçador. Alianças inter-grupais entre brancos são forjadas e caracterizam-se pela ambigüidade, pela negação de um problema racial, pelo silenciamento, pela interdição de negros em espaço de poder, pelo permanente esforço de exclusão moral, afetiva, econômica, política dos negros, no universo social. Neste contexto é que se caracteriza a branquitude como um lugar de privilegio racial, econômico e político, no qual a racialidade, não nomeada como tal, carregada de valores, de experiências, de identificações afetivas, acaba por definir a sociedade. (BENTO, 2002, p. 7)

O pacto narcísico da branquitude, como cunhado por Cida Bento, torna-se latente, entre outras coisas, quando negros “invadem” seu território e “ameaçam” a ordem “natural” das coisas e do lugar. Bento, ao analisar um depoimento de uma funcionária branca de uma determinada organização, que relata como um colega negro, por ser engenheiro, ou seja, ter ascendido economicamente e culturalmente, é tido como um negro antipático pelos demais, porque “invadiu” um espaço que não era para ele ocupar.

Aqui novamente o pacto narcísico: ele invadiu um território que não era dele, agrediu pessoas. De quem era o território? Há alguma norma social visível de que negros não podem ascender? A invisibilidade e o silêncio parecem ser condição *sine qua non* para a manutenção do pacto narcísico. Todos sabem qual é o espaço do “nosso” grupo. Esse espaço não pode ser invadido. Por isso é recorrente nos depoimentos a mudança de estereótipo sobre negros, quando eles ascendem, tornam-se antipáticos e provocam nos brancos o sentimento de estarem sendo agredidos. (ibid, p. 109)

No clipe, a família negra está invadindo um espaço que não é deles. No centro das atenções, como animais em exposição, todos os brancos os olham, com olhares de sarcasmo, repulsa, medo, ódio ou desejo, são olhares que estão ali para exercer humilhação. Esses olhares vão começar a ser representados nas imagens a partir da visão de cada indivíduo branco sobre um diferente corpo negro, e é interessante notar que não há palavras que podem ser escutadas ou dedos apontados, mas o silêncio e o olhar que invade, fere, estupra. Há um pacto silencioso no salão do restaurante, seus olhares sobre os corpos negros que não estão em posição de subalternidade, naquele momento, geram um *continuum* harmônico que visa humilhar e até matar o

negro e que desracializa os brancos, reforçando a normatividade de seus corpos, ao mesmo tempo que racializa o Outro, tornando a sua presença algo da ordem do espetáculo, do exótico e da afronta.

A partir de um exercício de olhar opositor roteirizando o clipe, Emicida vai, na verdade, representar várias imagens de controle que a branquitude detém sobre pessoas negras. Retomando esse conceito de Collins (2019), devemos lembrar que as imagens que serão discutidas nesse âmbito, são um misto de opressões interseccionalizadas — raça, gênero, classe — que se interrelacionam e são organizadas a partir de uma matriz de dominação. No vídeo, esta é representada pelo restaurante de alta classe como lugar de opressão e por aqueles que supostamente teriam o direito sobre esse território, os brancos. Estes vão criar estereótipos humilhantes em seus imaginários, fetichizando a família negra e são exemplos de imagens de controle, que visam justificar e naturalizar o racismo antinegro e suas injustiças sofridas.

O primeiro olhar branco os transforma em mendigos, viciados em crack e cola, que comem restos de comida com as mãos, na rua e sujos. Aqui são os negros como animais, sem higiene; negros como pobres, sem modos, sem casa; negros como viciados, vagabundos, preguiçosos. Há uma forte ligação com uma visão meritocrática da sociedade, em que a condição subalterna não é ligada a aspectos sociais e, principalmente, raciais, gerando o apagamento das causas e o conforto, sem culpa, do privilégio.

Figura 13 - Eminência Parda (2019)



Fonte: YouTube

No segundo olhar branco, o único que implica uma ação física e por isso se difere dos outros, uma mulher branca chama uma funcionária do restaurante e parece reclamar da presença dos corpos negros não-servis, ela gesticula e se mostra incomodada. Na sua visão, o pai torna-se um assaltante, que ameaça a todos e principalmente ela, botando a arma em seu rosto e depois lhe dando um beijo contra sua vontade: é o mito do homem negro violento e estuprador. Aquele que vai violar o seu corpo casto. “Mas aqui o preto é senhor. É o especialista da questão: quem diz estupro está dizendo preto.” (Fanon, 2008, p. 144). Diante do terror que sente, e da afronta que os corpos negros significam para ela, a cliente se levanta e vai embora.

Figura 14 - Eminência Parda (2019)



Fonte: YouTube

O próximo olhar, de dois homens mais velhos, é voltado para a filha, que é transformada em *stripper* ou prostituta. Enquanto estão sentados, ela dança e rebola para eles, eles a tocam em várias partes do corpo, a cheiram e a beijam. Eles riem e a “comem” com os olhos, enquanto em alguns momentos ela olha para câmera com um olhar fixo e frio, talvez como uma profissional que está ali porque precisa, sem mostrar nenhum prazer. O estereótipo, que é uma imagem de controle, como nos advertiu Patricia Hill Collins (2019), que está sendo explorado é da mulher negra como prostituta, como objeto de prazer sexual do homem branco. Seria a Jezebel para Collins e a Mulata aqui no Brasil que servem como justificativa para o estupro, o assédio e o abuso do corpo de mulheres negras desde a escravidão. Aqui, a “cor do pecado”, a negra fogosa e permissiva são reflexos da hiperssexualização da mulher negra que visam objetificá-la e justificar a violência e o abandono: “Branca para casar, mulata para foder, preta para trabalhar”, como nos lembrou Freyre de um ditado popular o qual, segundo Pacheco (2008, p. 55), ele evocou e legitimou em sua obra.

Figura 15 - Eminência Parda (2019)



Fonte: YouTube

Nesse mesmo raciocínio, a imagem que segue no clipe traz uma idosa que vai olhar para os pais negros e os transformará em serventes, faxineiros. Eles estarão limpando o local depois do fim do expediente, uniformizados, como bem ao gosto dos patrões, a mãe passa com uma bandeja recolhendo as taças enquanto o pai varre o chão. E, enquanto limpam, o pai vai beber o resto de água em uma jarra, sem modos, primitivo, enquanto a água escorre por seu rosto, um serviçal “folgado”, que se aproveita dos restos. A mãe é a continuação do ditado, é a preta que serve para o trabalho, subalterno e braçal, que nesse caso se estende para além do gênero. Essa imagem de controle justifica a escravidão, aprisiona e reitera o local de subordinação, o trabalho extenuante e a mão de obra barata que se perpetua sobre a maioria da população negra.

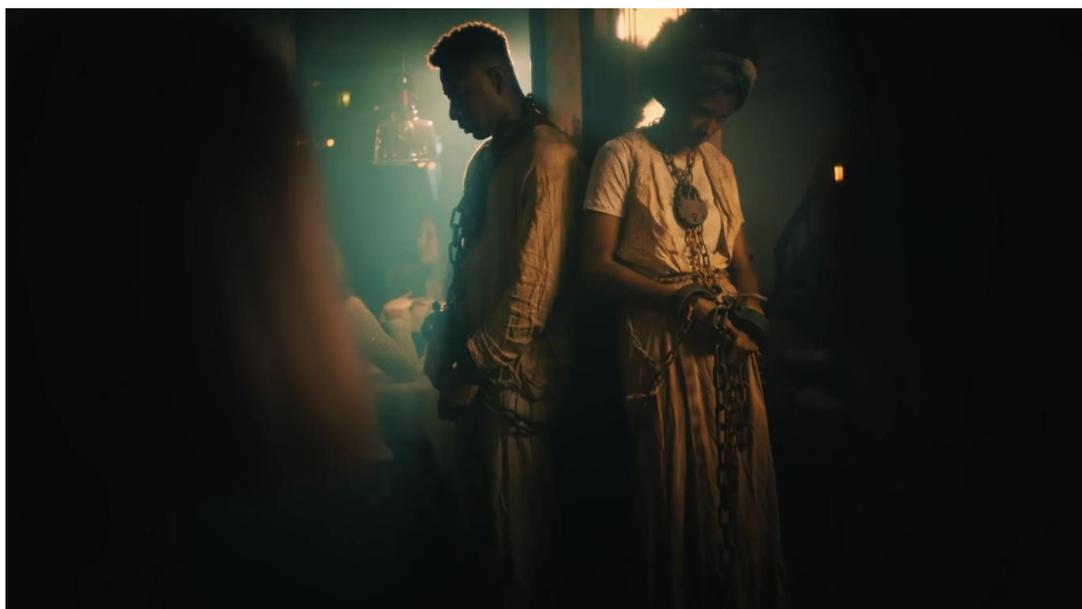
Figura 16 - Eminência Parda (2019)



Fonte: YouTube

A imagem do negro enquanto escravo vai ser a próxima representação. Agora, um casal que olha com desprezo e desaprovação enxerga os filhos como escravos acorrentados a uma pilastra do restaurante. Sujos, cabisbaixos e tristes, seus olhares vagos e para o chão indicam seu lugar no imaginário branco: estão ali para serem castigados, humilhados, vistos como objetos sem subjetividades ou direitos, bons escravos calados, uma maneira que tentaram apagar sua humanidade.

Figura 17 - Eminência Parda (2019)



Fonte: YouTube

No que segue para a última imagem possível, todos os seus corpos sem vida, ensanguentados, no chão do restaurante. O genocídio se confirma com um último olhar branco sobre a família negra, em que Emicida até afirmou que não seria o final escolhido, a princípio, mas que depois da morte de uma família no Rio de Janeiro, em que o carro foi alvejado pelo exército com oitenta tiros, ele decidiu colocar essa imagem (TERTO, 2019).

Figura 18 - Eminência Parda (2019)



Fonte: YouTube

Penso que essa última representação, uma cena forte e necessária, confirma o genocídio do povo negro em sua última instância, física, como uma Necropolítica (Mbembe, 2018) instituída e levada a cabo pelo Estado brasileiro. Porém, as representações anteriores do imaginário branco sobre os corpos negros também fazem parte da esquemática desse genocídio, o formam, justificando-o. O corpo negro como objeto de fetiche da branquitude alimenta a ideia de quem deve morrer e quem deve viver, reiterando o direito sobre a violência e a morte de corpos descartáveis, como colocou Mbembe e ao qual retornaremos mais à frente.

Farley (1997, p. 461) argumenta “que a branquitude é um prazer sádico e que o corpo negro é um objeto de fetiche”. Essa branquitude não é uma cor, mas uma forma de ter “prazer racial” no corpo do Outro, ou seja, é uma maneira de sentir prazer em que o corpo negro deve satisfazer esse desejo. Ele vai retomar o conceito de Du Bois de “linha de cor” para alertar que ela não só aparece em termos de exploração

política e econômica, mas também em seus aspectos sensuais, pouco explorados, e que não serão necessariamente sexuais, já que se pode tirar prazer também de dor e sofrimento. Ele vai defender que o que se chama de relações raciais é um mundo de sadomasoquismo, uma visão forte e polêmica, a qual iremos voltar depois.

Para o autor, a “identidade branca é criada e mantida decorando corpos negros com desdém, repetidamente” (ibid., p. 463). A partir da crítica aos meios de comunicação e a estendendo a várias outras instâncias, Farley vai falar sobre as imagens de representação do negro e como ela é continuamente acessada pela branquitude para obtenção de prazer:

A imagem do (a) negro (a) é ubíqua. Brancos retornam e retornam e retornam novamente para esse fetiche a fim de satisfazer um desejo autocriado de ser branco. A satisfação dessa vontade de branquitude é uma forma de prazer dentro e sobre o corpo de alguém. É um prazer que é satisfeito através da produção, circulação, e consumo de imagens do não-branco. O corpo é território contestado dentro do conflito sobre representação simbólica. “Nada existe em si mesmo;” a branquitude compõe-se a partir de imagens de negritude. Branquitude é um prazer que se entrelaçou em todos os aspectos de nossa cultura e nossa identidade. Visões de subalternos negros dançam por nossos sonhos, nossa literatura, nossas artes, nossas ciências, e nossos filmes, como Shirley Temple e Mr. Bojangles. (Ibid., pp. 463-464)

Fanon já havia colocado, desde 1952, que o preto só existe por causa do branco, esse que o inventou para produzir toda sorte de violências, dominação, roubos e escravidão. A partir daí sabemos que raça não é um dado da natureza, fato recuperado e expandido por Farley, falando agora também de raça como prazer, para depois recuperar, no sentido foucaultiano de que vai se experienciar prazer através do corpo e depois do poder, alcançado, nesse caso, através da categorização racial e humilhação e sua posterior negação:

Raça é uma forma de prazer no corpo de alguém que é alcançado pela humilhação do Outro e, então, como último passo, pela negação de todo o processo. Nós negamos isso a partir de um discurso no qual “raça” aparece como uma coisa criada pela natureza e não como uma prática desenvolvida por uma cultura. Negando sua fetichização da “raça”, os brancos criam uma cultura em que são senhores e inocentes ao mesmo tempo. (Ibid., p. 464)

Depois ele vai comentar que a divisão na sociedade causada pela linha de cor, que separa os que têm valor dos que não têm, vai ser produzida por “uma série de maiores e menores agressões e seus concomitantes prazeres e humilhações, os quais

às vezes são diretos e às vezes voyeurísticos”. Parece-me uma descrição perfeita do videoclipe *Eminência Parda*, em que através o pacto narcísico da branquitude ali instado humilham e sentem prazer, como voyeurs que agridem em silêncio, estupram com seus olhares os corpos negros, e assim também aumentam a possibilidade de negação e, conseqüentemente seus prazeres.

A raça não é algo estático e inerte, nos adverte Farley (id.), que sugere que entenderíamos melhor “raça” através do conceito foucaultiano de sexualidade, porque a mesma também vai servir como uma forma de se experimentar relações de poder. O estuprador não tem como objetivo final o prazer sexual, mas a humilhação de sua vítima através do exercício de poder. Dessa forma, a raça também vai ser usada como álibi para uma miríade de estratégias de poder e depois, esse poder, vai mascarar a raça como natureza.

Sendo um dado da natureza, o poder pode ser exercido muitas vezes em silêncio e ser muitas vezes negado. Essa negação faz parte do jogo do prazer, e Farley vai comparar com o abuso sexual, em que o perpetrador, além do prazer do ato, o estende transformando a vítima em cúmplice ao caracterizar a experiência enquanto sedução e depois em negá-la: “Lembre-se, nada aconteceu”, um dizer comum entre os abusadores. “Imagine que é a sua dor que é negada pelo mundo ao redor de você. A negação dessa dor é uma humilhação ainda maior que a ofensa original. [...] A negação aumenta o prazer.” (ibid., p. 470).

Para Farley, “raça é uma forma de abuso ritual” (ibid., p. 483) e por isso tende a ser sempre repetido: ele exemplifica como um detento que é estuprado e depois seu corpo fica marcado para que o ato se repita continuamente. Da mesma forma, o corpo negro já é marcado “como fonte de prazer racial”, onde quer que vá, ou seja, é um corpo disponível para o prazer branco. Por isso Farley coloca que é tão difícil se preparar para esse abuso e que isso se torna a “qualidade essencial da injúria” (ibid., p. 483).

“O que se tem a fazer quando sua subalternização, sua dor, é a *fonte* de um prazer que sustenta uma ordem política que, em troca, garante sua subalternização?” (ibid., p. 481, *itálicos do autor*) pergunta de forma melancólica o autor, concluindo também que não há uma resposta concreta. Porém, há algumas pistas sugeridas, mais precisamente do que não se deve fazer. A partir de uma experiência pessoal de

humilhação pública, ele coloca que ficar em silêncio não é opção plausível. Em todo o texto o autor condena o silêncio das vítimas, criticando a não-violência do Movimento dos Direitos Civis; chamando discursos de diferença racial de ficção — ou a sociedade é dividida pela linha de cor, ou não é, não podendo haver meio termo —; criticando o fenômeno da *colorblindness*, aqueles indivíduos que afirmam que não enxergam a cor, algo do tipo “somos todos humanos”, negando todo o esquema do racismo; e também, voltando para sua experiência, afirma que ficar calado não fez a ofensa ir embora.

Agora, existem razões inesgotáveis que podem justificar o silêncio ou porque parte dele pode acontecer. Há o desgaste de uma luta sem fim; há o ato de ser sempre pego de surpresa, como comentado mais acima, deixando-nos sem reação às vezes; há o perigo real de danos físicos e morte ao se reagir; há a necessidade dos ganhos econômicos que nos fazem sujeitar para não perder a fonte de renda. Há também a constatação de Steve Biko de que “A arma mais poderosa na mão do opressor é a mente dos oprimidos”, em que a ideologia colonial nos convenceu de alguma forma que somos inferiores e chegamos a fazer vista grossa em casos de racismo para evitar o sofrimento. Evitamos o confronto e nos recusamos a interpretar nossa atual conjuntura, como coloca bell hooks (2019, pp. 39-40) ao comentar sobre pessoas negras que podem ter uma relação de prazer ou de não interpretar criticamente as imagens racistas da mídia hegemônica:

Muitas pessoas negras se recusam a avaliar nossa condição presente porque elas não querem ver as imagens que podem forçá-las a lutar. Mas a militância é uma alternativa à loucura. E muitos de nós estão adentrando os domínios da loucura.

Mas a ciência do sofrimento contínuo também poderia levar à loucura, talvez, e, às vezes, a negação pode ser uma opção diante do racismo. Nesse sentido, Farley (id., p. 476) nos rememora o quanto é difícil lidar com a dor que sentimos ao perceber o quanto os opressores nos odeiam.

É apavorante perceber o quanto o seu sofrimento é desfrutado pelos seus opressores. É um horror que a maioria dos subalternos prefeririam não encarar. Hegemonia implica a habilidade de um grupo de tirar proveito da vontade subalterna de negar, seduzindo-os à cumplicidade com sua própria opressão.

Defrontar-se com tamanha diminuição, ódio e humilhação é tão dolorido que a negação, para o autor, gera uma relação masoquista que pessoas negras podem ter com a branquitude, quando sentirão prazer em serem humilhadas.

Claro, não cabe aqui nesta tese defender que todos os negros teriam essa relação de deleite na sua ruína, mas poderíamos localizar algumas performances de negritude que passaram pelas representações onde isso se materializou. O texto de Farley por muito tempo torna-se uma leitura angustiante, porque parece dizer que, em qualquer performance de negritude, estaríamos recriando esse jogo sadomasoquista a todo momento, porque a ideia de raça por si só é constituída da tríade humilhação-prazer-negação para constituir seu poder. Em certo momento parece que ele está culpando as vítimas, e isso é perturbador.

E quando pensamos, já que estamos falando de Emicida, no fenômeno do *gangsta rap* dos anos 1990 e suas contínuas reencenações atuais? O homem negro como violento, como criminoso, como viciado em drogas, como perigoso, como machista, como selvagem e viril, como escravo do hiperconsumismo capitalista. Ao autorrepresentar-se dessa maneira, um rapper dessa vertente estaria alimentando a visão branca sobre a negritude, sentindo prazer em sua própria humilhação, como masoquistas e acorrentando-se às imagens de controle a eles reservada.

Essa posição é reforçada pela pequena série documental *The Nigga Factory*, dividida em três partes, em que até o momento foram lançadas apenas as duas primeiras, uma em 2018 e outra em 2019, produzida, roteirizada e dirigida pelo *frontman* do grupo de hip-hop underground Arrested Development, Speech. Speech argumenta que as imagens de controle produzidas pela supremacia branca estadunidense, onde sempre tiveram as mídias informativas ou de entretenimento e também de propaganda, são utilizadas desde o período da escravidão. E que alguns artistas negros do rap reforçam esses estereótipos e são manipulados pela indústria, divulgando imagens negativas ao redor do mundo e, por fim, alimentando e justificando o genocídio de seu povo.

Nos parece plausível detectar o corpo negro como participante de sua própria subordinação. Nesse caso, gostaria de comentar uma ausência que senti no clipe de Emicida. Por que não há uma imagem de incômodo, angústia ou revolta da família negra no jogo de humilhação a que estão sendo submetidos? Aqueles olhares brancos representados na tela, da forma como os invadiam, mesmo que silenciosos — no

sentido que não produziu nenhuma fala direta de confrontação com a família negra, mas os cochichos entre os casais, igualmente humilhantes, estavam sempre presentes —, não poderiam passar despercebidos.

Todos os negros já passaram por isso e, devo reforçar, é uma experiência lancinante. A cada olhar torto que recebo pelo meu cabelo, quando está grande, de reprovação ou nojo, coisa que sempre acontece, principalmente em lugares reservados à branquitude de alto poder aquisitivo. A cada olhar fixo e vigilante dos seguranças das lojas, como aconteceu mais recentemente quando fui comprar roupas para o meu filho numa famosa loja de departamento, chegando a ser acompanhado até o terceiro andar da loja. Enfim, a cada olhar branco que me invade de maneira violenta, sinto dor e incômodo.

Teve uma época que comecei a discotecar num lugar do Recife para pessoas de alto poder aquisitivo. No bairro da casa-grande, Casa Forte, os descendentes de sinhô e sinhá me olhavam de cima a baixo, às vezes ridicularizando, às vezes com desdém, às vezes com nojo. Um *playboy* me abordou e começou a falar gesticulando de maneira constrangedora e usando umas gírias bizarras, como se eu fosse do gueto. Outro me chamou de cabeludo, me exotizando, ignorando os vários cabeludos brancos de cabelo liso. Alguns pediam sua música favorita e ficavam extremamente ofendidos se não fossem atendidos. É incrível essa facilidade que eles têm de nos abordar, classificar e querer dar ordens: os brancos — enquanto categoria estrutural e ontológica — realmente pensam que mandam em nossos corpos.

Como a família negra que está no restaurante não sente esses olhares? Será que estão fazendo parte do jogo de humilhação e prazer que Farley descreve? Será que eu estava fazendo isso também ao aceitar o trabalho de DJ de *playboy*? A família negra queria ter uma experiência de consumo “especial”, afinal, a ocasião pedia. Eles não teriam direito a comer do bom e do melhor, ou estariam sendo masoquistas quando decidiram ir a esse tipo de lugar? Existe algum lugar que se vá em que não sentiremos o racismo?

Existiam alguns territórios de resistência e proteção negras na nossa história, talvez um dos poucos lugares onde não sofreríamos racismo. O terreiro de candomblé é um marco nesse sentido. Mas, um ano atrás, fui a um terreiro em que os sacerdotes eram brancos e muitos filhos brancos também compunham o Ilê. Numa situação desconfortável, vi uma filha da casa, branca, que levou a babá, negra, para que ela

cuidasse do seu filho para que a mesma pudesse cumprir o rito da ocasião, no qual às vezes saía para amamentar e devolvia a criança à funcionária. Sinhá agora é filha de Orixá também, não bastavam seus escravos. A capacidade que o racismo tem em se transmutar e a supremacia branca de dominar a nossa cultura é algo aterrador.

Será que o restaurante não oferece uma experiência branca, e por isso melhor, e por essa razão tenha sido a escolha da família negra? Ao compactuar com a ideia de experiência branca como excelência, querer viver como as classes A e B vivem, compactuando com seus valores, talvez seja um indicativo de que estamos sendo masoquistas. Não pretendo culpar a vítima, tampouco deixar de defender uma robusta distribuição de renda para a prosperidade e dignidade do povo preto, mas precisamos ascender economicamente mantendo valores e normas daqueles que nos odeiam?

E esse comentário parece não dar conta de que, mesmo que existisse uma mobilidade econômica e social robusta, a questão de classe não resolve o racismo, pelo contrário, sendo os negros até mais discriminados em estratos sociais mais elevados, como aponta o professor da Universidade de Brasília (UnB), Emerson Rocha, na reportagem da jornalista Noemia Colonna (2016) da BBC:

O que a gente observa é que, à medida que os negros ascendem, novas formas de discriminação vão ganhando espaço. Mesmo com diplomas e carreiras bem-sucedidas, mais do que nunca, ele será um negro. E, para muitos, um corpo estranho e fora do lugar.

É disso que estamos falando, de sermos corpos estranhos, *outsiders*, nesses espaços das classes AB. *Eminência Parda* mostra isso de forma contundente e levanta um debate ainda sem respostas: deveríamos nos autossegregarmos? E se a resposta for sim, estaríamos livres de racismo? Devemos nos submeter à humilhação de frequentar espaços brancos ou, pela ubiquidade do racismo, devemos adentrar esses espaços enquanto exercício do direito de ir e vir e também como afronta? Conseguiríamos lidar sempre com a violência de atos e olhares a nós dirigidos nesses espaços e não adoecer psicologicamente?

São muitas perguntas ainda sem respostas. Mas não há só uma resposta e uma forma de interpretação, afinal estamos lidando com fenômenos sociais e produtos midiáticos complexos. Voltarei, de forma breve, ao *gangsta* rap para tentar demonstrar outras camadas como, por exemplo, do primeiro disco do conjunto N.W.A., *Straight Outta Compton* (1988), que é tido como um marco do estilo. No disco tem a famosa

música *Fuck tha Police* em que o grupo já faz diversos questionamentos de forma direta e aponta muitos problemas da polícia estadunidense de forma perspicaz e até refinada: “Um jovem negro se deu mal/Porque eu sou marrom/E não a outra cor, então a polícia pensa/ Que tem autoridade para matar uma minoria”. O grupo sofreu censura na época por causa da letra, com a música sendo proibida de tocar em algumas estações de rádio e de ser performada em apresentações ao vivo do grupo, que até recebeu carta do FBI. Ao mesmo tempo, num ambiente hostil que as masculinidades negras são aprisionadas, eles estimulavam jovens negros a se expressarem na música *Express Yourself*, numa atitude que remete tanto a uma sensibilidade masculina negra que geralmente é tolhida e impedida de vir à tona, tanto quanto à censura do *establishment* ao conteúdo e à forma de se expressar de jovens negros periféricos. São exemplos breves que tecem outros olhares e complexidades em torno do *gangsta rap*, não o conseguindo aprisionar de forma monolítica.

Então, numa outra chave de leitura, Emicida parece estar apontando para outros caminhos e outros saberes, que são da ordem do confronto, mas emergem de forma não tão direta. O título, *Eminência Parda*, remete a um fato histórico retratado na história francesa que narra o poder exercido por um suposto subalterno, agindo nos bastidores, sendo o personagem François Leclerc du Tremblay, um frade capuchinho que tinha muita influência sobre o cardeal Richelieu, seu superior. Pela ordem que pertencia, Tremblay usava trajes marrons e eminência era o pronome de tratamento para a posição de cardeal que ele nunca atingiu, por isso era chamado de eminência parda. Essa expressão virou sinônimo na política para aqueles que não têm o poder oficialmente, por títulos ou por eleição, mas que exercem o poder de fato. Emicida o traz, como ele mesmo afirma (TERTO, 2019), para provocar um debate em torno do termo pardo, que é problemático nas relações raciais no Brasil, e para suscitar um poder negro, em forma de despertar, frente a uma supremacia branca. Na reportagem referida ele coloca: “É o verdadeiro poder por trás do poder? Tivemos roubada de nós a ideia de que temos algum poder”.

Essa colocação de Emicida retoma uma perspectiva garveysta de levantar o debate em torno de construção de um poder negro, de fazer a população negra da diáspora e do continente voltar a acreditar nesse poder que a supremacia branca, o racismo e a colonialidade apagaram da história e que só assim voltaríamos a sermos respeitados enquanto povo. Garvey ensina isso através de bases materiais,

simbólicas e espirituais e causa grande impacto em gerações de revolucionários posteriores a ele. Os pais de Malcolm X eram da UNIA de Garvey e ele o cita bastante em sua autobiografia, mostrando a influência em seu pensamento. Garvey e Malcolm também são retomados por Stockely Carmichael, hoje Kwame Ture, e os Panteras Negras, com a defesa da construção de um poder negro (*black power*). Então a possibilidade de estar ali e consumir, seria levado pelo MC como uma forma de demonstração de poder, seja aquisitivo, seja simbólico da ocupação de espaços antes exclusivamente brancos.

Talvez a decisão da família estar ali não seja uma demonstração clássica de poder como entendemos, mas que produz rupturas e ruídos na forma de exercer esse poder. A afronta do ato e o incômodo que os clientes brancos sentem com a presença da família negra e o fato de os mesmos não poderem fazer nada de concreto aos mesmos me transporta a outros olhares e interpretações. O que poderia ser lido como despolitização quando os mesmos não reagem àqueles olhares, toma outro sentido quando percebo que o incômodo, o medo, o nojo, o desejo não realizado, a não realização da fantasia de subalternidade negra vai causar angústia aos perpetradores do olhar e isso, me parece, uma forma de poder, mesmo que não da ordem da concretude do título, como na expressão “eminência parda”.

Por outro lado, se eles reagissem aos olhares, poderiam confirmar talvez algum daqueles olhares e não conseguiriam provar fazendo com o que os brancos pudessem ter o prazer de negar. E, assim como nos ensinou Chinua Achebe em *O mundo se despedaça* (1958/2019) através da história igbo sobre a Mãe-Gavião, que não reagir, às vezes, significa mais perigo do que a reação. Uchendu, um ancião, conta a história depois que Obierika que ao visitar seu amigo Onkokwo — o protagonista do romance, que no momento estava vivendo em outro povoado — relata a morte do primeiro branco que chegara a Abame, uma terra próxima da deles, que não falou nada ou não suplicou ao ser morto e como depois de um tempo a cidade fora completamente destruída e tantos foram mortos pelos brancos, em retaliação. Ele ilustra como eles agiram de forma errada na situação quando conta que a Mãe-Gavião fala para sua filha que acabara de aprender a caçar que devolva o patinho para mãe por que a mesma ficara em silêncio e que poderia comer o pintinho porque a galinha “gritou e berrou como uma doida, rogando-me pragas” (ACHEBE, 2019, p. 160). Isso porque “Não há o que temer dos que gritam” (id.), mas que “há algo agourento detrás do

silêncio” (id.). O silêncio para Uchendu, através de uma história ensinada há gerações entre os igbo, significava algo a se temer.

É uma outra maneira de olhar o poder e a “não reação” que antes eu problematizava. Nesse momento também é oportuno tecer uma crítica ao pensamento de Farley (1997), que parece em alguns momentos ler a estrutura pelo indivíduo e mantém o debate sobre o racismo no campo das relações pessoais, que existe, mas é sintoma.

Por outro lado, voltando a debater o conceito do espaço branco como poder simbólico, cultural e econômico, a narrativa de *Eminência Parda* se afastaria do garveysmo em um aspecto importante. Uma das bases materiais que ajudaria na criação de um poder negro, seria o estímulo e consumo de bens oriundos de empresas, comércios e indústrias que pertencessem à negros e negras, fato que não que ocorre no clipe.

Nesse sentido, gostaria de pensar o lugar que o restaurante representa como um espaço colonial. Para Mbembe (2018, p. 38), o que estava em jogo numa ocupação colonial era “inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais”. A partir dessa inscrição seriam estabelecidas hierarquias, classificação de indivíduos em categorias diversas e, entre outras coisas, “a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais” (ibid., p. 38).

Esses imaginários deram sentido à instituição de direitos diferentes, para diferentes categorias de pessoas, para fins diferentes no interior de um mesmo espaço; em resumo, o exercício da soberania. O espaço era, portanto, a matéria-prima da soberania e da violência que ela carregava consigo. Soberania significa ocupação, e ocupação significa relegar o colonizado a uma terceira zona, entre o estatuto de sujeito e objeto. (ibid., p. 39)

Existir um espaço reservado à branquitude num mesmo território onde há espaços guetificados para negros sugere a manutenção da colonialidade do poder. Ao serem tratados como objetos e causarem revolta e estranheza por estarem ali, a família negra não teria direito a essa soberania, reservada a quem detém o poder e o estatuto de sujeito: eles deveriam permanecer nos bantustões reservados aos seus iguais como em toda grande metrópole brasileira.

Porém, também gosto de pensar que eles tiveram um *passé* temporário para acessar aquele espaço, como ocorria no apartheid sul-africano. O *passé* cedido foi

para que servissem de objeto-prazer dos brancos, como corpos disponíveis ao deleite espetacular da branquitude. Tomando a liberdade de parafrasear Weizman (apud MBEMBE, *ibid.*, p. 44), vou trocar sua afirmação em torno de assentamentos, para espaços de branquitude no contexto nacional, para afirmar que eles “poderiam ser vistos como dispositivos ópticos urbanos para a vigilância e o exercício do poder”. Permitindo um acesso controlado de negros em seus espaços, permanecendo, portanto, seguros, os brancos os vigiam com seus olhares coloniais e exercem seu poder através da humilhação.

Dessa forma, esse espaço de vigilância, portanto, de controle, assegura o aprisionamento da imagem do negro em imagens de controle. A violência do estereótipo vai poder ser exercida, fetichizando nossos corpos, de maneira livre, direta ou voyeuristicamente, afinal, “o olho atua como arma e vice-versa” (*ibid.*, p. 44). Emicida entende e advoga a violência dos olhares brancos como parte do genocídio do negro brasileiro pois afirma sobre o clipe: “Quando uma família preta entra num restaurante para jantar e você acha que eles são bandido, nóia, prostituta, serviçal, você não precisa puxar o gatilho porque você é cúmplice desse assassinato” (TERTO, 2019).

Apesar disso, reafirmo a ambiguidade da performance retratada ao retomar o argumento de que a presença da família negra naquele lugar produz rupturas, por provocar a sensação nos clientes brancos de que algo está fora da ordem e lhes causar incômodo. Ou seja, não é uma experiência única de brancos e brancas exercendo poder através de olhares que desejam humilhar, mas também de negros e negras os atingindo apenas exercendo seu poder de escolha e de ir e vir.

Há um poder tácito pelos personagens não demonstrarem incômodo, angústia ou até medo dos brancos. Os brancos parecem olhar de forma soberana, para recuperar uma ideia de Mbembe, em que nada poderia afetá-los, exercendo seu direito sobre os corpos negros. É como se eles fossem invisíveis e livres de culpa. Isso vai implicar duas coisas. A primeira, quanto à invisibilidade, é uma ilusão que brancos alimentam desde a escravidão, quando ao controlarem o olhar negro, onde o negro era punido severamente só por encarar, adquiriram esse poder de escolher quando poderiam ser vistos: “Por mais fantástico que possa parecer, pessoas brancas racistas acham fácil imaginar que as pessoas negras não podem vê-las se, dentro de seu

desejo, não querem ser vistos pelo Outro de pele escura.” (HOOKS, 2019, p. 299). Assim, imaginam exercer tal poder no restaurante.

Isso também vai implicar uma outra fantasia levantada por hooks no mesmo ensaio, a de que não existe uma construção do que significaria a branquitude para os negros, como se nós não tivéssemos uma conceituação do que o poder deles representa, uma representação negra da branquitude. Isso também vai se ligar ao fato histórico de se associar branco e brancura a tudo que é bom, que os brancos teriam uma visão inocente que pessoas negras também fariam essa associação livremente, sem críticas — como exemplificado pela autora através de uma citação do ensaio *White* de Richard Dyer (ibid., p. 301). Dessa forma, essa discussão vai se ligar à hipótese levantada e já comentada por Farley (1997) de que os brancos criaram uma cultura em que são “senhores e inocentes” ao mesmo tempo, quando negam a fetichização de corpos não-brancos. Dessa maneira, como nos rememora hooks (ibid., p. 312), devemos fazer o exercício de arrancar essa máscara: “Se a máscara da branquitude, o fingimento, representa-se sempre como benigna, benevolente, então o que essa representação encobre é a imagem do perigo, a sensação de ameaça.”

5.2 GENOCÍDIO NEGRO PELA IRRACIONALIDADE OU RACIONALIDADE BRANCA?

Assim, a mesma hooks (2019, p. 306) atesta: “Nomear o que a branquitude representa na imaginação negra é geralmente falar de terror.”. A branquitude enquanto terror é um elemento importante para ser dito e representado através de olhares negros, como parte fundamental de nossas subjetividades nas telas. Isso é ausente em *Eminência Parda*, apesar de que todos os olhares brancos encenados representam um tipo de horror para corpos negros, justificando a subalternização e eliminação.

Hooks chega a comentar que, na realidade estadunidense, o diálogo sobre os horrores da branquitude e suas representações nos mais profundos medos era mais comum na época da segregação legalizada de seu país. E que foi perdendo força à medida que era cada vez mais comum conviver com brancos e no meio deles, refletindo uma negação de uma ansiedade negra como resposta a querer acreditar numa era de fim do racismo. Pela demagogia da democracia racial brasileira, isso foi

um assunto quase nunca explorado por aqui, e lembrar do medo e angústia que sinto de apenas imaginar adentrar espaços brancos se faz um exercício importante, pois esse terror branco faz parte da experiência negra.

O medo aparece ilustrado na última cena do clipe de *This is America* (2018), do rapper Childish Gambino, pseudônimo do também ator, roteirista e diretor audiovisual negro Donald Glover. Aqui, o medo é a culminância de cenas anteriores de violência, tratadas com representações explícitas ou não, acionando recursos da ironia. Nesse sentido, Glover é o perpetrador das violências ante à população negra, nos planos simbólicos e táteis. Na cena inicial, um músico de blues senta em uma cadeira e toca o seu violão. A câmera segue e filma Gambino de costas, que se vira e ensaia alguns passos, ao mesmo tempo que faz uma careta que, segundo algumas análises encontradas em sites,⁷¹ sugere uma encenação do personagem Uncle Ruckus. O plano volta a captar o músico de blues, que agora está tocando seu violão, porém encapuzado, ao que Gambino puxa um revólver de suas costas, faz uma posição que indica Jim Crow e atira na cabeça do *bluesman*, que cai ao chão. Um jovem vem com um lenço vermelho em que Gambino colocará a arma com todo cuidado.

Figura 19 - Childish Gambino e Uncle Ruckus



Fonte: Google Imagens⁶⁸

⁷¹ Alguns exemplos podem ser encontrados no *El País* (https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/08/cultura/1525764736_166347.html) e na *ISTOÉ* (<https://istoe.com.br/um-guia-para-as-referencias-de-this-is-america-a-nova-obra-prima-de-childish-gambino/>)⁶⁸ Disponível em: <<https://www.marcelomagoga.com/2018/05/childish-gambino-this-is-america-uma.html>>. Acesso em: 14/04/20.

Uncle Ruckus é um personagem da animação *The Boondocks*, baseado na série de quadrinhos do mesmo título de Aaron McGruder, também criador da série. Ruckus é um senhor negro que afirma ter nascido branco e virado negro por causa de uma doença e reproduz o racismo de forma contumaz. Já Jim Crow foi um personagem inventado pelo ator branco Thomas Rice, em 1830, que praticamente cria o gênero do teatro de ministros, onde inúmeros estereótipos racistas foram criados e encenados com *black face*, de forma jocosa, para humilhar os negros e entreter audiências brancas. Na época também passou a ser comum que os próprios negros fizessem esse tipo de teatro, talvez por questões financeiras, mas que configurariam uma ideia de traição para a negritude. E Gambino performando Crow pode indicar algo nesse sentido. Esses personagens exibem violências simbólicas, quando acionam personagens negros que odeiam negros. É a arma mais poderosa do opressor, dominando as mentes colonizadas e articulando corpos negros a desempenharem seu papel de subordinação como masoquistas.

Figura 20 - Jim Crow e Childish Gambino



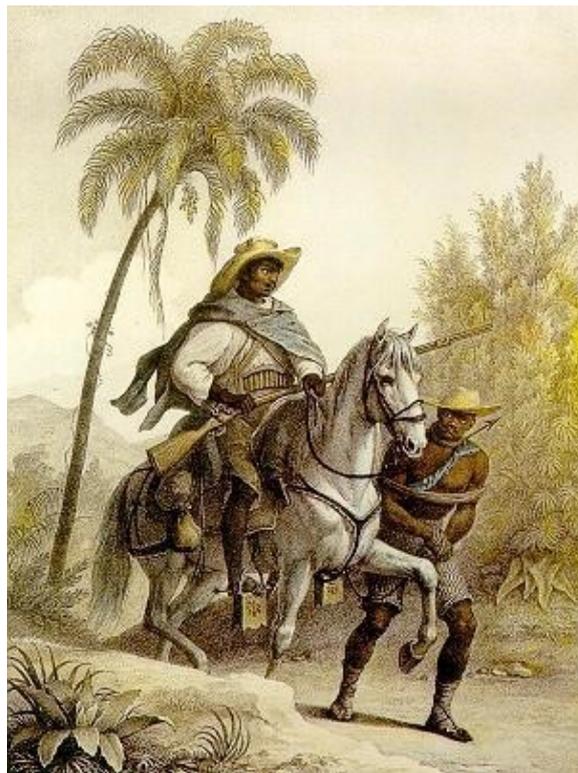
Fonte: Google Imagens⁷²

Representações no imaginário afro-americano de negros subservientes e que se identificam com a estrutura de poder da supremacia branca são comuns e representam uma grande ofensa. Ruckus pode fazer referência direta ao Uncle Tom, personagem do romance *Uncle Tom's Cabin* (1852) de Harriet Beecher Stowe, que,

⁷² Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/historia-hoje/this-is-america-childishgambino-historia.phtml>>. Acesso em: 13/04/20.

apesar da grande discussão ainda em torno do romance sobre se o personagem é uma ode à subalternidade ou não, a expressão já faz parte da cultura norte-americana. Outra parábola conhecida é a do negro da casa (*house negro*) e negro do campo (*field negro*), atribuída a Malcolm X. O líder político identificava que os primeiros recebiam melhor tratamento dos senhores do que os segundos: vestiam-se melhor e comiam melhor, além de morar na mesma casa, e que, a partir dessa convivência mais próxima com seus senhores, passavam a se identificar com os mesmos e a adorá-los, gerando um processo de quebra de identificação com seus iguais.⁷³ O *house negro* encontra corolário aqui no Brasil com a expressão “capitão do mato”, função da época dos engenhos, muitas vezes desempenhada por negros livres, de captura e devolução de escravizados fugitivos e que hoje representa grande ofensa a uma pessoa negra.

Figura 21 - Capitão do mato. Ilustração de Johann Moritz Rugendas (1823)



Fonte: Domínio Público

⁷³ X, Malcolm. "Message to the Grass Roots." Northern Negro Grass Roots Leadership Conference. Group on Advanced Leadership. King Solomon Baptist Church, Detroit. 10 November 1963. Transcrição disponível em <<http://ccnmtl.columbia.edu/projects/mmt/mxp/speeches/mxt29.html>>. Acesso em: 14/04/20.

O tiro na cabeça do *bluesman* é a violência tátil, onde um corpo negro é executado de forma fria, “comum”: estar encapuzado e de costas sugere sua descartabilidade em contraste com o tratamento e todo cuidado reservado à arma, sugerindo que ela teria mais valor que uma vida negra, enquanto seu cadáver é arrastado de maneira brusca. A cena do tiro também indica uma transição na música que havia começado com uma melodia alegre, possivelmente associada a gêneros *folk*, que lembram a tradição de canto coral do gospel afro-americano e de uma parte da música sul-africana, e depois entra uma batida grave de trap, pesada, contrastando com os sentimentos anteriores.

Essa melodia mais alegre também apresenta uma semelhança com a qualidade de canto coral presentes em diversas manifestações da música africana, e especialmente a “moderna” música sul-africana que ficou conhecida mundialmente através de grupos como Ladysmith Black Mambazo, para citar apenas um exemplo. Jaji (2014) demonstra que esse gênero africano teve intensa troca com *spirituals* afro-americanos e que por carregarem mensagens de liberdade e superação, em clara crítica à escravidão, viriam a dialogar com o sentido anti-apartheid na África do Sul. Porém, também é interessante notar que o canto coral, tão basilar para os *spirituals*, faz parte de uma continuidade cultural do canto africano notado por Alan Lomax (1975) citado por Floyd, Jr. (1995, p. 27): “Quando a maioria dos Africanos canta eles são [...] baixos em liderança exclusiva; altos em antifonia, coral; [...] muito coesivos, tonalmente e ritmicamente em coro; elevados na integração coral ou na cantoria parcial [...]”. Isso demonstra a ligação contínua entre África e suas diásporas em que ambos se conectam, se comunicam e exercem influência mútua.

Apesar de muitas das mensagens veiculadas por esses gêneros musicais ligarem-se a um discurso contra a supremacia branca, Gambino parece usar o tom alegre da melodia e as ideias de esperança por trás de diversas canções dos dois gêneros como artifício irônico. Essa melodia também lembra a canção *Happy* (2013), do cantor Pharrel Williams, que se constitui como uma ode apolítica à falta de ação e cegueira quanto à situação dos negros nos EUA. Dessa forma o recurso da ironia através do som fica mais evidente.

Ainda no campo das ligações da cultura afro-americana e sul-africana, algumas análises referem-se à roupa dos estudantes que são retratados no clipe, dançando, como referências aos estudantes que participaram do Levante de Soweto, em 1976,

na África do Sul. Eles protestavam contra as péssimas condições das escolas para negros durante o apartheid e terminaram sendo massacrados pela repressão policial, violência que também dialoga com o vídeo.

A violência é acionada pela batida trap que vem logo após a melodia comentada, em que elas se revezam durante a música. O trap é um subgênero do rap, que aparece no sul dos EUA a partir da década de 1990, mais precisamente Atlanta, onde trap era uma gíria local para “boca de fumo”. Tornando nova sensação do rap, o subgênero reconfirmou Atlanta como nova Meca do hip-hop americano, numa história de importância que começa com grupos como Outkast e Goodie Mob. Não por acaso, Donald Glover dirige uma série de televisão chamada *Atlanta*, em que ele atua como agente musical do seu primo, um MC que vai para essa cidade em busca de sucesso.

Surgido no underground e hoje uma das principais vertentes a ocupar o *mainstream*, rivalizando com o tradicional *boom bap*, onde vários artistas populares o estão adotando, como Drake, Migos, Cardi B., entre outros, a melodia do trap é tida por muitos críticos e *beatmakers* como melancólica e sombria. Nas condições que surgiu versava sobre drogas, crime e violência urbana, tendo uma lírica dura e pesada. Gambino utiliza-se desses componentes sonoros para narrar as imagens de seu clipe, onde o peso e o tom sombrio do trap vão contrastar com a melodia solar inicial.

Retornando à análise da sequência do videoclipe, a melodia *folk* e alegre vai voltar, agora com uma performance de um coral gospel afro-americano no vídeo, cantando a canção. Gambino entra em cena dançando, de forma divertida, quando recebe um rifle e atira, matando todos os dez integrantes e voltando a botar a arma no lenço vermelho. A cena em questão foi relacionada pela audiência como uma referência direta ao massacre de uma igreja batista em Charleston, Carolina do Sul, quando, em 2015, um supremacista branco entrou e assassinou nove afro-americanos. A condição de violência a que corpos negros estão submetidos, e a maneira como são tratados, informa a banalidade do mal construída pelo racismo.

Figura 22 - This is America



Fonte: YouTube

Simbolicamente, essa cena e a anterior também podem retratar a morte do *spiritual* e do blues, dois gêneros que são tidos como base e origem de toda música negra moderna estadunidense. A dança, presente em toda narrativa, com uma coreografia impecável que parece construída para atingir a viralidade das redes, feita por Gambino e um grupo de adolescentes, enquanto o mundo se despedaça, também indica uma ambiguidade. Junto à música, a dança também se destaca como forma de expressão que nós, afrodiaspóricos, desenvolvemos como resposta aos terrores da escravidão, e o corpo torna-se a própria tela de representação, como colocou Hall (2008). Então o uso do corpo pelo músico poderia representar o contraditório no videoclipe, chamando atenção para sua importância e uso como elemento político,

como elemento humanizador (quando se apresenta sem camisa) ou como uma crítica pela performance de uma dança para viralizar em meio ao genocídio negro.

Dançar em meio ao caos, que não se percebe à princípio, parece oferecer uma distração da realidade e o uso do corpo como forma de entreter uma audiência branca, papel histórico da corporalidade negra na sociedade do espetáculo, numa possível construção crítica para a qual o autor quis chamar a atenção. Enquanto nossos corpos são usados e consumidos pela indústria do entretenimento, também são os principais alvos da brutalidade policial, da indústria armamentista, que promovem o genocídio negro. A letra também parece corroborar como indicativo da manipulação do corpo negro como distração: “Nós só queremos festa”, “Nós só queremos dinheiro”, “Estou de Gucci”, “Eu sou tão lindo” são alguns dos versos que ilustram uma espécie de letargia social, baseadas no hiperconsumismo e hedonismo. O fato de Gambino não estar usando roupas de marca, tão valorizadas em alguns imaginários do rap mainstream e em todo *starsystem*, mas, ao contrário, se apresentar sem camisa indica uma humanidade palpável, que ali poderia ser qualquer um, como coloca o pesquisador Guthrie Ramsey em depoimento à revista *Time*.⁷⁴

O último *take* mostra Glover correndo, com todo o pavor expressado em seu rosto, perseguido por um grupo de pessoas. A cena foi ligada diretamente ao filme *Corra!* (2017), pois há o medo e o ato de correr, fugir, que o título e conteúdo do filme indicam. Segundo Ramsey, essa cena evoca todo um imaginário de sobrevivência dos negros desde a escravidão, que muitas vezes tiveram que correr para assegurar sua vida. Enquanto Glover corre, a letra fala “Você é só um homem negro na América/ Você é só um código de barras”. A violência do clipe, através do assassinato banal de pessoas negras, mostra a necropolítica presente na cultura norte-americana em ação, com seu direito de matar e decidindo quem deve morrer.

⁷⁴ GAJANAN, Mahita. An Expert's Take on the Symbolism in Childish Gambino's Viral 'This Is America' Video. *Time*, 07/05/2018. Disponível em: <<https://time.com/5267890/childish-gambino-this-is-america-meaning>>. Acesso em: 14/04/20.

Figura 23 - This is America



Fonte: YouTube

O corpo negro disponível para a exploração mostra a imagem de controle do negro como “naturalmente” inclinado para o entretenimento, como diversão para o deleite branco. Esse corpo, subalternizado, é usado como objeto de fetiche e o consumo tanto de imagens de sua morte violenta quanto de suas performances artísticas, respondendo ao projeto histórico do corpo negro como provedor do prazer em humilhar da branquitude. O terror, agora revelado na última cena, consegue transpor essa matriz de representação, quebrando as fantasias encenadas e trazendo nosso olhar para a realidade negra.

O medo do negro evoca a branquitude como terror, e isso vai nos propor duas assertivas. Reconhecer o poder dos brancos e seu terrorismo é tanto uma estratégia de sobrevivência quanto uma desconstrução crítica desse fato. Não sublimar nossos medos e reconhecer o terrorismo advindo da branquitude é também entender a operacionalidade do racismo para poder combatê-lo e lembrar, como Biko nos lembrou, que estamos por nossa própria conta.

Fugir para sobreviver parece, de fato, algo que sempre definiu vidas negras de forma transnacional. No dia 13 de maio de 2018, sete dias após o clipe de Gambino, Rincon Sapiência lança o clipe da música *Crime Bárbaro*. As semelhanças foram logo identificadas e comparações foram feitas pelo público na internet, afinal, o vídeo de Rincon também trata de violência sobre o corpo negro. Aqui ele é também um fugitivo.

Utilizando um uniforme que faz alusão a um presidiário, o personagem de Rincon corre durante toda a narrativa, fugindo de um policial que tenta matá-lo com diferentes tipos de arma.

A música *Crime Bárbaro* tem tom acelerado de forma proposital, dando ritmo à narrativa de perseguição e corrida que retrata o clipe. Para atingir o efeito sonoro, Rincon sampleou a faixa *Jimmy Renda-se*, de Tom Zé, presente em seu segundo álbum, de 1970. A canção usa onomatopeias, um inglês macarrônico e português para criar uma atmosfera que narra um provável filme de faroeste americano. O bang-bang, como a onomatopeia sugere, era permeado de uma ideia de violência e muitos tiros disparados, algo que Sapiência vai utilizar na ideia do videoclipe.

Não por acaso, Rincon lançou o clipe no dia em que se comemora a abolição da escravatura, como data oficial do Estado brasileiro, através da Lei Áurea, assinada pela então regente do país, a Princesa Isabel, em 13 de maio de 1888. Partindo da ironia de questionar a data — os movimentos negros não comemoram a data, apenas o 20 de novembro, data da morte de Zumbi — como fim de uma era de exploração negra, *Crime Bárbaro* mostra a perseguição atual de um negro, mas faz referência na música a um negro fujão. É a continuação da violência ao corpo negro, que não cessou da época da escravidão até o momento presente, 130 anos depois.

Sendo a primeira faixa de seu primeiro álbum *Galanga Livre* (2018), *Crime Bárbaro* dá início à narrativa conceitual do disco, que conta a história de um escravizado, Galanga, que conseguiu fugir ao matar o senhor de engenho. Agora o negro fujão corre pela mata, levando “na pele a marca da tortura” e por isso carregando “um pouco de medo e orgulho”, mas sem arrependimentos. A ideia geral da música ecoa as palavras do advogado abolicionista Luiz Gama diante de um júri: “O escravo que mata o senhor, seja em que circunstância for, mata sempre em legítima defesa”.

Figura 24 - Crime Bárbaro



Fonte: YouTube

Estando em fuga para sobreviver, como nossos antepassados, o policial capitão do mato tenta capturá-lo. O paralelo feito por Sapiência encontra eco na obra de Michelle Alexander, *A nova segregação* (2018), que faz um estudo sobre o encarceramento em massa dos afro-americanos, em que o Brasil segue parâmetros aproximados. De acordo com a autora, a segregação de negros na sociedade foi mantida, continuando a escravidão, através do aparato judiciário. Primeiramente com as leis segregacionistas do Sul, conhecidas como Jim Crow, e seguidas do endurecimento da famigerada *guerra às drogas*.

No Brasil, apesar de não ter existido uma legalidade na segregação, várias leis foram instituídas com o intuito de higienização e controle social, atingindo diretamente a população pobre e negra. Juliana Borges (2018, p. 18) concorda com Alexander, ao afirmar que “o sistema de justiça criminal torna-se, portanto, mais do que um espaço perpassado pelo racismo, mas ganha contornos de centralidade porque uma readequação de um ‘sistema racializado de controle social’”. E continua, para falar do Brasil:

Se este sistema já operou explicitamente pela lógica da escravidão, passando pela vigilância e controle territorial da população negra após a proclamação da República, pela criminalização da cultura e apagamento da memória afrodescendente, percorrendo a aculturação e assimilação pela mestiçagem e apropriação, negação do acesso à educação, saneamento, saúde – questões que permanecem, inclusive

– hoje não temos um cenário de fim desta engrenagem, mas de seu remodelamento. (Id.)

Como não houve nenhum tipo de reparação para esta, após a abolição, os afro-brasileiros foram jogados na sarjeta e obrigados a habitar bolsões de miséria, sem garantia de trabalho ou terra. Assim, o Decreto-Lei nº 3.688/41, que prevê como ilícita a conduta de vadiagem, ainda em vigor, tem suas origens ainda nas Ordenações Filipinas, passando pelo Código Criminal do Império de 1830 e se enrijecendo no Decreto nº 847, em 1890, conhecido como Código Penal dos Estados Unidos do Brasil.⁷⁵ Essa situação dos negros e essa nova tipificação penal estão diretamente ligadas ao racismo e projeto genocida do Estado brasileiro, já que ao mesmo tempo que víamos a falta de reparação à população negra no pós-abolição, acontecia o incentivo vigoroso ao embranquecimento da população com a imigração europeia.

A partir de 1850, há o incentivo e uma política de imigração europeia no país. O contingente que ingressa no Brasil, em 70 anos, quase se equipara ao contingente de africanos sequestrados e escravizados em 3 séculos! Diversos foram os incentivos em terras e apoio que os imigrantes europeus receberam sob o argumento da necessária mão de obra qualificada ao país. Contudo, fica evidente que, mais do que intenções de qualificação profissional, estas políticas de incentivo procuravam branquear o país. (Ibid., pp. 71-72)

Entrando em contato com a pesquisa de Ana Flauzina (2006), percebe-se que as origens e consequências do dispositivo de controle e vigilância da vadiagem (e seus subsequentes e diretamente relacionados) são muito mais profundas e obscuras. Segundo a autora, “Dentro do Império, portanto, na obsessão pelo controle dos corpos negros, gera-se o ócio como argumento para a punição” (ibid., p. 59). Será consequência dessa tipificação penal, também, o crescimento da importância e poder da polícia: recebendo funções da magistratura, com forte centralização da função de executar as tarefas do sistema punitivo, que se vê o surgimento do “autoritarismo policial” (id.) e do “vigilantismo brasileiro” (id.).

⁷⁵ Dados presentes em: ROESLER, Átila da Rold. “Sobre vadiagem e o preconceito nosso de cada dia”. **Justificando**, 2016. Disponível em: <<http://www.justificando.com/2016/08/09/sobre-a-vadiagem-e-opreconceito-nosso-de-cada-dia/>>. Acesso em: 15/04/20.

Dentre todas as medidas que indicam esse estreitamento da administração da vida dos segmentos negros, a criminalização da vadiagem, por seu potencial estigmatizador e por representar o sinal verde aos excessos das intervenções policiais, merece destaque. Criminalizada pelo art. 295 do Código Criminal do Império e por várias posturas e leis municipais, a vadiagem é um dos símbolos mais bem acabados do projeto político imperial no tratamento da população negra. A fórmula é simples. De um lado, temos os escravizados, sob o jugo do controle privado e de uma rede pública de vigilância que começa a se fazer cada vez mais presente. De outro, temos os “libertos” que, escapando da coisificação, devem ser igualmente adestrados pela disciplina do poder hegemônico. É justamente para suprir essa lacuna que a categoria vadiagem é criminalizada originalmente. (Ibid., p. 58)

E continua em sua interpretação arguta da coisificação para criminalização negra, ambas estratégias de impedimento de sua liberdade.

O que esse dispositivo visa é que os escravizados passem da tutela dos senhores diretamente para a do Estado. A vadiagem é, em última instância, a criminalização da liberdade. Ou, podemos dizer, aos negros não é facultado o exercício de uma liberdade sem as amarras da vigilância. Assim, longe da cidadania, a sociedade imperial apreende os negros no desempenho de dois papéis: o de escravos ou criminosos. Tendo em vista a falta de interesse do poder público em promover a efetiva ocupação da mão-de-obra negra livre, a vadiagem, inserida no pacote de inviabilização social do contingente negro, é indubitavelmente, uma categoria funcional da política. (Ibid. pp. 58-59)

Apenas dois anos após a abolição, a lei que previa punir aqueles que estavam ociosos, sem trabalho, também adicionava a prática da capoeira, a mendicância, embriaguez e a prostituição como crimes penais. Segundo Carla Akotirene (2014): ⁷⁶

⁷⁶ Trabalho de dissertação. Para as referências bibliográficas procurar SANTOS, Carla Adriana da Silva.

Os crimes raciais e sexistas do nosso Estado também se respaldaram na instituição de leis para dificultar qualquer tentativa da população negra em sobrepujar a nova exclusão instaurada após a extinção do trabalho escravizado. Dois anos após a abolição da escravatura, em 1890, foi criado o segundo Código Penal, o qual configurava como crime as expressões culturais dos negros, a exemplo da capoeira (ALBUQUERQUE e FRAGA FILHO, 2006, p. 247), tipificadas de vadiagem ou capoeiragem, e das funções monetárias exercidas pelas mulheres, pioneiramente presentes no espaço público na condição de trabalhadoras, refletindo neste momento a criminalização imposta pelo Estado à ancestralidade do continente africano tão presente nas ruas de Salvador e para a punição premeditada a todas as situações descritas como mendicância e desocupação.

De forma evidente, percebe-se qual camada da população brasileira seria mais atingida e levada ao cárcere. Os números do Infopen de 2016⁷⁷ mostram que o Brasil é a terceira maior nação em número de população prisional, perdendo apenas para EUA e China. Desse total de 727.000 presos, 64% são pretos e pardos e mostram por que o negro fujão de ontem é o detento negro de hoje, afinal. A perseguição do policial a Rincon durante todo o clipe também vai ser um paralelo à perseguição histórica sofrida pelos afro-brasileiros através dos aparatos de segurança da hegemonia. Há sangue e violência por parte da necropolítica estatal, causando o medo que a letra menciona e que estampa o rosto do rapper/detento.

⁷⁷ Análise dos dados disponível em: <https://www.conectas.org/noticias/brasil-e-o-terceiro-pais-que-mais-encarcera-pessoas-no-mundo?gclid=Cj0KCQjw4dr0BRCxARIsAKUNjWSK6MVQg3c7NLdXjkzCTX-zVgvONxVU83W8ZJQj7y8AhvgRr8xxj0gaAvqtEALw_wcB> Acesso em: 15/04/20.

Figura 25 - Crime Bárbaro (2018)



Fonte: YouTube

Crime Bárbaro está retratando uma reação de legítima defesa, mas que vai se configurar como vingança. A segunda estrofe apresenta os seguintes versos: “Me sinto como um herói, isso me faz bem/ Escravos me colocam como um rei/ Porque o senhor de engenho fui eu que matei”. No clipe, ao dizer essas palavras, Rincon ri e sua voz também muda nessa hora, adquirindo tons de deboche e gracejo. Mesmo em fuga, sendo perseguido e ferido pelo policial, há a satisfação no ato. Matar aquele que o torturou foi um ato simbólico de aniquilar todo o sistema escravocrata, que impõe terror aos seus iguais, servindo como uma das bases de uma possível revolução negra.

Na mesma estrofe, o rapper vai usar de outro recurso que é comum na retórica negra de vingança, que seria a vingança através do ato sexual com uma branca, com a sinhazinha. A mesma representação visual foi utilizada por Emicida no videoclipe *Boa Esperança* (2015), em que numa revolta na casa-grande, um dos atos de revanche seria beijar uma das brancas da casa. Apesar de gerar polêmica na época entre as feministas negras, com razão, a retórica parece ainda presente no imaginário do rap brasileiro, que reflete um comportamento do homem negro diante da mulher branca já identificado em diversas outras instâncias:

Escravos agora fazem canções/ Pior quando eles descobrir/ Que com a filha dele eu tinha relações/ É o cúmulo do desacato/ O sonho dela era ter filho mulato/ Ela sempre me disse que seu pai é chato/ Mas foi pelo meu povo que eu fiz meu ato. (SAPIÊNCIA, 2018)

Fanon (2008) descreve o preto que procura dormir com a branca como aquele que, no fim das contas, deseja ser branco, atingir a brancura através desse relacionamento ou aquele que procura se vingar do colonizador. O que me parece estranho é que, ao realizar essa ação de vingança, o negro parece querer confirmar uma das maiores neuroses, o cúmulo do desacato e o que justificaria o linchamento: o medo do branco de o negro possuir suas mulheres. Porque esse mito sexual sobre o homem negro, na verdade, tem a ver com posse: ao penetrar sua mulher, ela só vai querer se deitar com um negro, porque um branco nunca a satisfaria da mesma forma, ele tem o pau grande e é fogo, animal. Daí ele perderia uma de suas posses, a mulher branca, talvez a única coisa que o homem negro poderia possuir sem dinheiro, posições ou armas a seu favor. Ou seja, de certa maneira essa representação reforça uma das imagens de controle sobre o homem negro.

Quando o autor negro usa a narrativa da vingança para justificar a relação sexual com a mulher branca, inclusive chegando a dizer que fez aquilo pelo seu povo, ele não quer só ofender o homem branco, mas também “o substituir na sua posição de poder e autoridade” (KING, 2004, p. 112). Mas, nessas narrativas, vejam, o que tornam essas mulheres desejáveis e objetos de conquista é exatamente sua branquitude: “Sua brancura é um símbolo real com o qual os homens podem possuir, fazer sexo e talvez abusar em nome de conquista e vingança.” (Ibid., p. 115).

Figura 26 - Crime Bárbaro (2018)



Fonte: YouTube

Então, ao utilizar a narrativa da vingança pelo sexo com uma mulher branca, Galanga/Sapiência está reiterando a branquitude como poder, e não a desconstruindo ou a destruindo.

Ao fim do videoclipe, ambos estão cansados e se sentam no chão molhado por uma poça de sangue, ofegantes. Parece uma mensagem de que a guerra cansa a todos e, no fim, não há vencedores. Porém, a “guerra, afinal, é tanto um meio de alcançar a soberania como uma forma de exercer o direito de matar” (MBEMBE, 2018, p. 6), onde nós negros somos os inimigos do Estado, corpos indesejáveis, tornados Outros, para que nossa morte seja justificável. O genocídio empreendido à população afrodescendente brasileira é uma guerra inglória e injusta. Assim, parece que o intuito original da obra, uma radicalização do discurso negro ao justificar e celebrar a morte do senhor de engenho, se esvai, apostando na cilada de uma igualdade acrítica. Afinal, ambos estão cansados, sentados sob uma poça de sangue, mas o sangue só foi derramado por um deles.

O discurso da igualdade e dignidade humana geralmente é usado para abafar a questão do racismo: “Através dos tempos, vimos a religião católica justificar e depois condenar a escravidão e as discriminações. Mas, ao reduzir tudo à noção de dignidade humana, eliminava-se o problema do preconceito.” (FANON, 2008, p. 111). Além da condenação espiritual, a ciência provaria nossa igualdade: “Os cientistas, após muitas reticências, admitiram que o preto era um ser humano; *in vivo* e *in vitro* o preto tinha-se revelado análogo ao branco; mesma morfologia, mesma histologia. A razão assegurava a vitória em todas as frentes.” (id.). Mas, para a decepção de Fanon, a razão científica nunca fora suficiente. “No plano das idéias, estávamos de acordo: o negro é um ser humano” (id.), coloca o autor, e conclui: “Mas o branco, em determinadas questões, continuava irredutível” (id.). Fanon se depara então com a irracionalidade branca.

Eu havia lido corretamente. Era a raiva; eu era odiado, detestado, desprezado, não pelo vizinho da frente ou pelo primo materno, mas por toda uma raça. Estava exposto a algo irracional. Os psicanalistas dizem que não há nada de mais traumatizante para a criança do que o contato com o racional. Pessoalmente eu diria que, para um homem que só tem como arma a razão, não há nada de mais neurotizante do que o contato com o irracional. (Ibid., p. 110)

Conscientizando-se da situação, Fanon tentou reagir: “Senti nascer em mim lâminas de aço. Tomei a decisão de me defender. Como boa tática, quis racionalizar o mundo, mostrar ao branco que ele estava errado.” (id.). Para logo então perceber que não há escapatória, sugerindo que o trauma do racismo pode levar à loucura.

Eu tinha racionalizado o mundo e o mundo tinha me rejeitado em nome do preconceito de cor. Desde que, no plano da razão, o acordo não era possível, lancei-me na irracionalidade. Culpa do branco, por ser mais irracional do que eu! Por pura necessidade havia adotado o método regressivo, mas ele era uma arma estrangeira; aqui estou em casa; fui construído com o irracional; me atolo no irracional; irracional até o pescoço. (Ibid., p. 113)

A irracionalidade branca consegue suplantar até as provas mais cabais para poder existir. Não há acordo, não há resolução. E a consequência mais devastadora da irracionalidade branca é o terror branco. É o genocídio negro em seus planos físico e simbólico. Mas será que o terror e a morte impostos aos negros são consequências reais de uma irracionalidade?

Como Mbembe coloca, a necropolítica é o poder de matar, que separa quem pode viver e quem é descartável. Em seu ensaio, o autor nos mostra como a capacidade de matar, cada vez maior e mais técnica, surge a partir das imbricações entre biopoder, estado de exceção e soberania, sucedâneos da própria ideia de modernidade. Biopoder, “este velho direito soberano de matar”, de acordo com Foucault (1997, p. 214 apud Ibid. p, 18) estaria diretamente ligado à soberania. Para Mbembe, não interessa a definição clássica de soberania nas ciências políticas, mais ligada a uma ideia de autonomia, e sim como justificativa para aniquilar o Outro.

A percepção do Outro como um atentado contra minha vida, como uma ameaça mortal ou perigo absoluto, cuja eliminação biofísica reforçaria meu potencial de vida e segurança, é este, penso eu, um dos muitos imaginários de soberania, característico tanto da primeira quanto da última modernidade. (Ibid, pp. 19-20)

A partir daí Mbembe vai demonstrar como a própria ideia de racionalidade branca instituiu o necropoder, começando pelo tráfico de escravos, passando pelo imperialismo e por formas mais contemporâneas como o nazismo e o apartheid sul-africano. Tecnologias de matar, demonstrando “a ligação entre modernidade e o terror” (Ibid., p. 21), podem ser mapeadas desde o uso da guilhotina no Antigo Regime, à “serialização de mecanismos técnicos para conduzir as pessoas à morte” (Id.), que são desenvolvidos entre a Revolução Industrial e a Primeira Guerra Mundial, tendo o

ápice com os fornos e câmaras de gás do regime nazista. Isso demonstra uma aplicação de racionalidade aos processos de matar, que visam “eliminar um grande número de vítimas em um espaço relativamente curto de tempo” (Ibid., p. 22). É a fusão da razão com o terror, uma verdadeira junção entre massacre e burocracia. Contudo, o que vai legitimar e dar vazão a esse processo é o racismo:

Que a “raça” (ou, na verdade, o “racismo”) tenha um lugar proeminente na racionalidade própria do biopoder é inteiramente justificável. Afinal de contas, mais do que o pensamento de classe [...], a raça foi a sombra sempre presente no pensamento e na prática das políticas do Ocidente, especialmente quando se trata de imaginar a desumanidade de povos estrangeiros — ou a dominação a ser exercida sobre eles. Referindo-se tanto a essa presença atemporal como ao caráter espectral do mundo da raça como um todo, Arendt localiza suas raízes na experiência demolidora da alteridade e sugere que a política da raça, em última análise, está relacionada com a política da morte. [...] Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado. (Ibid., p. 18)

Contrariando muitas análises históricas que insistem em colocar o terror como política de Estado a partir do Nazismo, Mbembe vai sustentar o fato que não pode se deixar de falar antes de escravidão, onde se dá o surgimento do terror moderno e que já apresenta características do estado de exceção.

Qualquer relato histórico do surgimento do terror moderno precisa tratar da escravidão, que pode ser considerada uma das primeiras instâncias da experimentação biopolítica. Em muitos aspectos, a própria estrutura do sistema de *plantation* e suas consequências manifesta a figura emblemática e paradoxal do estado de exceção. Aqui, essa figura é paradoxal por duas razões. Em primeiro lugar, no contexto da *plantation*, a humanidade do escravo aparece como uma sombra personificada. De fato, a condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um “lar”, perda de direitos sobre seu corpo e perda de estatuto político. Essa tripla perda equivale a uma dominação absoluta, uma alienação de nascença e uma morte social (que é a expulsão fora da humanidade). Enquanto estrutura político-jurídica, a *plantation* é sem dúvida um espaço em que o escravo pertence ao senhor. Não é uma comunidade porque, por definição, a comunidade implica o exercício do poder de fala e de pensamento. (Ibid., p. 27)

O genocídio, a partir da escravidão, produziu diversos tentáculos para continuar crescendo e se expandindo, mesmo após a “abolição”. Um dos primeiros a usar a expressão “genocídio” no país e denunciar as mentiras da “democracia racial” foi o artista, intelectual, escritor, político e ativista Abdias do Nascimento. Em seu livro *O*

genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado escrito em 1976, o autor vai tentar desmascarar as relações raciais no Brasil e mapear o genocídio em curso em diversas instâncias.

Primeiramente, deve-se ater ao fato de que Abdias vai escrever para derrubar vários mitos presentes nas relações raciais brasileiras, e um dos principais alvos seria a conseqüente “democracia racial” do lusotropicalismo freyreano, onde muitos mitos foram gerados e cristalizados. Proibido de participar da comissão oficial que representaria o país no Festac ‘77,⁷⁸ em Lagos, Nigéria, e percebendo que o discurso e textos dos integrantes brasileiros estavam em comum acordo com a ditadura, sustentando a tese da democracia racial, Nascimento decidiu escrever esse ensaio.

Assim, vai derrubar o mito do “senhor benevolente”, que Freyre ajudou a cristalizar no discurso político do *establishment* e do senso comum, de que os ibéricos seriam menos violentos e mais acolhedores que os anglo-saxões. Aqui ele vai mostrar toda a violência que foi a escravidão. Depois, vai derrubar outro mito sustentado que seria a romantização da miscigenação e que a mulher negra era abertamente disponível para o sexo com o branco. Nascimento vai usar a palavra correta para o processo: estupro e exploração sexual da mulher africana.

O total abandono da população negra, sem recursos ou reparações, sua marginalização, criminalização, a recusa em lhe reconhecer a cidadania e seus direitos; tudo isso é tratado como processo histórico desde o mito do “africano livre”, que é relativizado por Nascimento.

Outro ponto, a miscigenação, para o autor, também foi uma estratégia para eliminação total da “mancha negra” que ocupava o país, no qual o objetivo final era erradicar a presença negra. Esse intento foi reforçado pelas políticas de imigração em massa de europeus no século XIX, em que se acreditava que em alguns anos, branqueariam toda população. Tais estratégias estariam sendo reforçadas pelas “ciências” eugenistas da época que serviam para assegurar o lugar de inferioridade do negro e justificar toda sorte de violências e como mantenedor do *status quo* branco. Dessa forma, a não utilização de marcador racial nos censos seria outra forma de reforçar o apagamento simbólico do negro, contribuindo para esse discurso de

⁷⁸ Segundo Festival Mundial de Artes e Cultura Negra e Africana, 1977.

embranquecimento. Ao não computar a totalidade da população afrodescendente e, assim, não demonstrando sua realidade, impede-se a criação de políticas públicas específicas para esses grupos.

A falta de um sistema educacional público de qualidade que fosse acessível aos estratos negros e que não abarcava a história africana e afro-brasileira também foi um fator importante levantado pelo autor como estratégia genocida. Apagar a cultura e a história negras e sua importância visaria embranquecer o país e não dar as armas necessárias para autoestima e empoderamento do povo negro.

Abdias se centra bastante na cultura e como esta é utilizada pelo poder para invisibilizar ou embranquecer a negritude, da eugenia à democracia racial. Ele vai demonstrar como autores usam uma suposta aceitação da cultura negra para justificar a democracia racial, usando exemplos como o de Gilberto Freyre e Pierre Verger. Nascimento demonstra que não há aceitação sem racismo e como a cultura negra brasileira sempre foi perseguida e a tentaram destruir, pois, diferentemente do mito que descreve uma benevolência das classes dirigentes brancas em “permitir” seus eventos e acontecimentos, foi pela persistência e força da mesma que conseguiu permanecer e ser influente.

Ainda no plano da cultura negra, o autor vai falar de suas exotização e folclorização, cita a falácia do sincretismo como mais um processo forçado de violência e ainda aborda a aculturação e assimilação da cultura dominante obrigatórias para o povo afrodescendente. Todas essas estratégias são utilizadas para reforçar a ideia de democracia racial e impedir que o negro tome consciência de sua situação no país e crie agência e autonomia para que possa vincular ação política.

Além dos órgãos do poder — o governo, as leis, o capital, as forças armadas, a polícia — as classes dominantes brancas têm à sua disposição poderosos implementos de controle social e cultural: o sistema educativo, as várias formas de comunicação de massas — a imprensa, o rádio, a televisão — a produção literária. Todos esses instrumentos estão a serviço dos interesses das classes no poder e são usados para destruir o negro como pessoa e como criador e condutor de uma cultura própria. (NASCIMENTO, 2016, p. 112)

O genocídio é apresentado e representado por esses músicos negros do rap em suas obras audiovisuais, colocando imagens de controle em cheque, ao assumirem, como protagonistas, o controle da imagem. Na representação de suas subjetividades, sonora e imageticamente, há a encenação do horror e em algumas

delas, a materialização do medo causado pelo terror branco. Como consequência de nossa bestialização, a mulheres e homens negros, fortes e durões, são proibidas a comum exteriorização de sentimentos, quanto mais quando o medo é a pauta da vez. Mas precisamos falar sobre ele, como nos alerta hooks (2019, p. 315):

Ao analisar criticamente a associação da branquitude como terror na imaginação negra, desconstruindo-a, nomeamos o impacto do racismo e ajudamos a romper com o seu domínio. Descolonizamos nossas mentes e nossas imaginações.

Ao falarmos sobre nós, damos vazão à experiência negra e podemos vislumbrar mais uma frente de combate ao racismo.

6 AFROFUTURO DO PRETÉRITO E DO PRESENTE: CONJUGANDO ANCESTRALIDADES E FUTURISMOS SOB A ÉGIDE DO SANKOFA

A cantora Xênia França lançou seu primeiro disco solo em 2017, chamando a atenção de crítica e público e também tendo boa recepção fora do país. Logo veio a ser considerada uma expoente do afrofuturismo no Brasil, corrente estética que tem conquistado cada vez mais espaço em diversas formas expressivas da cultura negra transnacional. Por outro lado, Xênia também traz, de forma muito presente em sua obra, a cultura e cosmovisão ioruba, principalmente a partir do candomblé, construindo uma narrativa que também carrega noções de ancestralidade e espiritualidade.

Dessa maneira, vou interpretar dois videoclipes oriundos de seu álbum, *Pra que me chamas?* (2018) e *Nave* (2019), tentando dar uma lógica narrativa para sua arte conjugando essas características descritas. No primeiro clipe, os conteúdos de ancestralidade e espiritualidade são mais evidentes, que, somados ao protagonismo das mulheres negras, também bastante presente, me levou a utilizar a teoria Mulherismo Africana como chave para sua leitura. Nesse momento, cultura ioruba, candomblé e Mulherismo são entrecortados para dar conta do videoclipe. Na sequência, o conteúdo de *Nave* nos transporta direto para o afrofuturismo, onde o exploro para explicar esse conceito como importante na música de Xênia. Por fim, entendendo que a potência desses significados está também na costura entre ancestralidades e futurismos, que a cantora traz em sua obra, e seguindo a sugestão do Mulherismo e do próprio afrofuturismo de tentar reconstruir sentidos africanos das culturas negras espalhadas pelo mundo como arma política, utilizo o conceito filosófico de sankofa.

6.1 MULHERES NEGRAS: ANCESTRALIDADE E ESPIRITUALIDADE.

Xênia França nasceu em Candeias e foi criada em Camaçari, cidades do interior baiano. Em 2004 foi para São Paulo, então com 18 anos, para tentar a carreira de modelo, profissão que seguiu até 2008, quando começou a flertar com a música. De reuniões com rodas de violão em seu apartamento, onde fora incentivada a começar a cantar, passa a se apresentar em bares e conhece Emicida, que a convidaria para gravar em seu EP *Sua Mina Ouve Meu Rep Tamém* e no álbum *Emicídio*, ambos de 2010. A partir daí passa a receber cada vez mais convites para participar em *feats* de

artistas do rap nacional e no ano subsequente passa a integrar a banda Aláfia, com quem gravaria três álbuns.

Em 2017, lança seu primeiro disco solo, *Xenia*, onde assina três composições — uma delas em parceria com Lucas Cirillo — e reinterpreta outros autores. O disco apresenta afrossonoridades de um R&B *jazzy* futurístico com *beats*, piano elétrico e sintetizadores combinados às batidas ancestrais do rum, rumpi e le, os atabaques usados nos xirês — ritual/dança circular para evocar os orixás — do candomblé. A esses, é adicionado o batá, tambor da santeria cubana, com a mesma origem ioruba, na música *Pra que me chamas?*. A canção abre o disco em reverência a Exu, já que seu título é um oríkí de Elegua,⁷⁹ seu correspondente afro-cubano, que Xênia conheceu numa viagem ao país, e por ser esse o orixá a quem primeiro devemos ofertar o ebó,⁸⁰ aquele que abre os caminhos,⁸¹ pois Exu é quem levará os outros ebós a todos os orixás.

O videoclipe corrobora a referência ioruba, corpos negros são retratados usando adés, a coroa dos orixás que cobrem os rostos (figs. 24 e 25); as danças por todo o clipe lembram os movimentos corporais de um rito de candomblé; Xênia banha-se com folhas usando um turbante (fig. 26) e também seu vestido vermelho representa Oya, rainha dos ventos, raios e tempestades (fig. 27); gêmeas negras albinas representam Ibeji (fig. 28); uma mulher negra dança na encruzilhada, referindo-se a Exu (fig. 29).

⁷⁹ Oríkí são textos que louvam orixás, mas de forma recitada, como poesias. Geralmente vêm com bastante informações sobre esses e contam seus feitos. Elegua é Exu na santeria cubana.

⁸⁰ Oferenda

⁸¹ Informação disponível em VIOLA, Kamille. “Estou curando minhas feridas acessando a minha história”, diz Xenia França”. Uol Urban Taste. São Paulo, 09/11/2018. Disponível em: <<https://rioadentro.blogosfera.uol.com.br/2018/11/09/estou-curando-minhas-feridas-acessando-a-minha-historiadiz-xenia-franca/>>. Acesso em: 11/05/2020.

Figura 27 - Pra que me chamas? (2018)



Fonte: YouTube

Figura 28 - Pra que me chamas? (2018)



Fonte: YouTube

Figura 29 - Pra que me chamas? (2018)



Fonte: YouTube

Figura 30 - Pra que me chamas? (2018)



Fonte: YouTube

Figura 31 - Pra que me chamas? (2018)



Fonte: YouTube

Figura 32 - Pra que me chamas? (2018)



Fonte: Youtube

Além das referências audiovisuais à cosmogonia ioruba, há também o uso de palavras nesse idioma e referências a Orixás também na letra. Na canção há um prólogo e um epílogo, que são sonoridades de ritos de matriz africana. No início escutamos a percussão e um canto, onde se pode distinguir a palavra *elegbara*. Elegbara é um dos muitos nomes que Exu recebe e significa “aquele que é possuidor do poder (*agbára*)”. Ao fim, escutamos o entoar de outro cântico para Exu, com forte percussão e com a característica primordial da música africana e da diáspora, o chamado e resposta: um homem canta e um coro responde com os mesmos versos, encerrando esse ebó em forma de música.

Xênia ainda versa na canção sobre o racismo e suas consequências para os afrodescendentes sob o jugo da colonialidade: “Não feche a conta/ A cota é pouca e o corte é fundo/ E quem estanca a chaga o choque/ Do terceiro mundo”; e sobre apropriação cultural: “De vez em quando/ Um abre a boca sem ser oriundo/ Para tomar pra si o estandarte/ Da beleza, luta e o dom/ Com um papo tão infundo”. Nesses momentos que antecedem o refrão, ela canta como se acompanhasse o ritmo da percussão e *beats*, ao invés de seguir uma linha mais melódica.

O título da música, que é cantado no refrão, apesar de um orikí ancestral, parece ser uma afronta à apropriação cultural: “Por que tu me chamas/ Se não me conhece”. Aqui Xênia mostra a extensão vocal alongando a última sílaba, que, combinada com a percussão, dá um aspecto de força e desafio, mesmo com sua voz mais voltada para o agudo, o que poderia, a princípio, ser interpretado como dócil ou frágil. Sua voz no refrão, combinada às performances de dança nas imagens, emanam poder, ressoando um audiovisual *elegbara*.

As imagens de bonecas brancas e loiras sendo queimadas ou tendo suas cabeças quebradas nos lembra a fala de Fanon (2008) sobre as primeiras socializações de crianças negras serem feitas com referências à branquitude, em que, desde a infância, somos condicionados a nos identificar com o opressor e a nos odiar. As bonecas brancas representam o ideal de beleza e bondade criados em torno da brancura, uma meta a se atingir numa sociedade racista, que no clipe é levado à destruição, servindo como tochas que iluminarão nosso caminho para tornar-nos negros.

Figura 33 - Pra que me chamas? (2018)



Fonte: YouTube

Essa imagem me parece devidamente forte e ecoa as palavras de Malcolm X no discurso *Who taught you to hate yourself?* proferido em 1962.

Quem te ensinou a odiar a textura do seu cabelo? Quem te ensinou a odiar a cor da sua pele de tal forma que você passa alvejante para ficar como o homem branco? Quem te ensinou a odiar a forma do nariz e a forma dos seus lábios? Quem te ensinou a se odiar do topo da cabeça para a sola dos pés? Quem te ensinou a odiar pessoas que são como você? Quem te ensinou a odiar a raça que você pertence, tanto assim que você não quer estar entre outros como você?⁸²

A partir dos brinquedos, livros e da mídia, desde o começo, não nos enxergamos e somos ensinados que não somos bons o suficiente. Lembro, antes da alfabetização, de um colega de classe chamado Arthur. Arthur era loiro dos olhos

⁸² Discurso transcrito e traduzido por Carol Correia. Disponível em: <<https://medium.com/revista-subjetiva/quemte-ensinou-a-odiar-a-si-mesmo-de-malcolm-x-58c3c837ff7a>>. Acesso em: 29/04/2020.

claros e eu queria ser como ele: o elegi líder e eu era seu cavalo de montaria nas brincadeiras de heróis. Tentava afilar o nariz com meus dedos, usava o shampoo da Xuxa que prometia clarear os cabelos, nos quais passava Biorene para prepará-los para a quase infinda tarefa de escová-los até as mãos doerem — ensinamento passado pela minha mãe e que meu avô já fazia, um negro de pele clara que não se via como negro, mas era chamado de “negrinho” pela família branca da minha avó, sua esposa. Ser negro era sinônimo de ser feio, e isso importa tanto quanto análises políticas e econômicas sobre a opressão, como pontua Farley (1997, p. 483):

Isso ocorre porque a opressão não se refere apenas ao poder econômico ou político, mas também a quem deve ser considerado bonito. Ser bonito é ser considerado bonito. Os lindos ficam felizes no parquinho. Os párias, aqueles marcados como "párias", se sentem infelizes no parquinho. A "poética do espaço" é manipulada através de xingamentos. Categorias raciais, nada menos que bandeiras confederadas, são maneiras de segregar espaços públicos e privados por meio de xingamentos. A categoria de "raça" em si possui todas as informações carregadas pela bandeira confederada. O nome específico dado à "ficção da meia-noite" da diferença racial não importa. Uma sociedade tem uma linha de cor ou não.⁸³

No mesmo discurso, Malcolm X (1962) também se refere ao tratamento que as mulheres negras recebiam nos EUA: “A pessoa mais desrespeitada na América é a mulher negra. A pessoa mais desprotegida na América é a mulher negra. A pessoa mais negligenciada na América é a mulher negra.”, já percebendo os desmandos articulados pela intersecção entre raça, gênero e classe. Apesar de estar num contexto que reflete o poder patriarcal, como era a Nação do Islã, do qual era porta-voz, em que colocava a submissão da mulher como valor positivo dentro da religião, como no cristianismo, há uma importante percepção de uma diferença no trato social.

⁸³ Tradução minha. No original: “This is because oppression is not just about economic or political power, it is also about who gets to be regarded as beautiful. To be beautiful is to be regarded as beautiful. The beautiful ones get to feel happy on the playground. The pariahs, the ones marked as "pariahs", feel miserable on the playground. The "poetics of space" are manipulated through name-calling. Racial categories, no less than Confederate flags, are ways of segregating public and private spaces through name-calling. The category of "race" itself bears all of the information borne by the Confederate flag. The particular name given to the "midnight fiction" of racial difference does not matter. A society either has a colorline or it does not.”.

Vou mostrar que Xênia, por outro lado, parte do fundamento matriarcal da cultura africana para evocar o enfrentamento à supremacia branca e à colonialidade, um princípio suleador do Mulherismo Africana. Num exercício de teoria, junto ao Mulherismo, vou costurar a epistemologia de terreiro, os saberes de axé, como peças complementares. Vou demonstrar também que ensinamentos da cultura ioruba se ligam de forma orgânica aos preceitos do Mulherismo.

A tentativa desse exercício surge a partir de referências da música e das imagens: já comentamos as várias referências sonoras, simbólicas e líricas da canção, além das imagens que se referem ao candomblé. No clipe, há uma constituição imagética de força e poder através e pelas mulheres negras. Isso se liga à posição de importância destas na sociedade ioruba e no candomblé, que, por sua vez, encaixam-se nos preceitos do Mulherismo Africana. Estes colocam o papel feminino — mesmo que seja exercido por um homem — de gestar potências como algo central, assim como o caráter matrilinear africano. No Brasil, a situação socioeconômica gerada pela escravidão forçou as mulheres negras a exercerem a matrifocalidade, aspecto que se uniu à matrilinearidade quando essas pretas construíram os primeiros terreiros de candomblé no país.

O candomblé é da ordem do espiritual, coisa que não era separada, na caixinha de “religião”, de outros aspectos da vida nas sociedades africanas, como acontecia na sociedade ioruba. Lá, o espiritual agia e influenciava, assim como era entrecortado por aspectos políticos e econômicos. Quando Xênia trabalha sonoramente e visualmente elementos do candomblé, está reivindicando a importância da espiritualidade em sua música. Esse aspecto também é tido como algo valioso para a teoria do Mulherismo. Dessa forma, vou apresentar aspectos dessa teoria, do candomblé e da cultura ioruba, vistos por um prisma do protagonismo das mulheres negras, para interpretar *Pra que me chamas?*, trabalho audiovisual de Xênia França.

De acordo com Nah Dove (1998), utilizando-se da Teoria do Berço de Cheikh Anta Diop, para explicar o conflito de culturas, a África seria o berço sul e sua cultura estava baseada na matrilinearidade, enquanto a Europa seria o berço norte, patriarcal.

África, onde a humanidade se iniciou, produziu sociedades matriarcais. Com o tempo, a migração dos povos para o clima do norte produziu sociedades patriarcais centradas no sexo masculino. Diop desafia teorias europeias evolucionistas que afirmam que o matriarcado é um estágio inferior no desenvolvimento humano e na

organização social. Muito simplesmente, ele atribui matriarcado para um estilo de vida agrária em um clima de abundância e patriarcado às tradições nômades decorrentes de ambientes agressivos. O conceito de matriarcado destaca o aspecto da complementaridade na relação feminino-masculino ou a natureza do feminino e masculino em todas as formas de vida, que é entendida como não hierárquica. Tanto a mulher e o homem trabalham juntos em todas as áreas de organização social. A mulher é reverenciada em seu papel como a mãe, quem é a portadora da vida, a condutora para a regeneração espiritual dos antepassados, a portadora da cultura, e o centro da organização social. (DOVE, 1998, p. 8)

Dove (id.) também destaca o papel da espiritualidade como refletora de aspectos sociais e estruturantes na sociedade: “Quando visto como uma entidade espiritual, valores matriarcais são um componente importante na relação entre estrutura social e o mundo espiritual.” (id.). Comentando a pesquisa de Stone (1976, apud Id.), que mostra como a opressão patriarcal teve a religião cristã como forte instrumento e constituidora de valores ocidentais, vai voltar-se novamente para Diop para explicar que o Oriente Médio foi uma zona de confluência entre os dois berços anteriores, no qual houve mistura genética e cultural, formando os semitas, e suas posteriores religiões monoteístas centradas no poder do homem.

Já o candomblé, de matriz africana, onde se dá a narrativa de *Pra que me chamas?*, mantém valores matriarcais em sua constituição, desde os planos materiais de comando das atividades da casa pelas *yalorisás* ou mães-de-santo, quanto nos valores simbólicos de suas divindades femininas, as *yabás*:

Mitos e lendas que remontam tempos imemoriais apresentam alguns dos orixás como divindades “femininas”, ainda que em suas histórias elas apresentem diversos comportamentos disruptivos em relação ao ideal de feminilidade ocidental, especialmente atrelado a elementos como passividade, domesticidade e obediência. Deusas guerreiras, mães fortes, mulheres sensuais e temíveis, dotadas de imenso poder, mantenedoras da vida e controladoras da destruição, essas orixás femininas, também chamadas de *yabás* (“mães rainhas”, em iorubá), combinam as imagens de virgem, esposa, mãe, amante e anciã e representam uma pluralidade de formas de ser mulher que passa longe da negação da força ou a recusa do poder, englobando “defeitos”, “virtudes” e contradições muito humanas. No pensamento iorubá, a sensualidade pode existir lado a lado com a doçura, assim como a agressividade e a força. No Brasil, a Festa das Yabás acontece geralmente no mês de dezembro, em louvação a seis poderosas orixás femininas, responsáveis pelo equilíbrio da terra e da vida: Iemanjá, Oxum, Iansã, Obá, Nanã e Ewá. (SANTOS, 2018, p. 54)

Interpreto o papel de Xênia no videoclipe como o de uma yabá, lansã ou, como também é conhecida, Oyá. Pois, além de aparecer de vermelho, cor dessa orixá, há a sugestão desta controlar os raios e tempestades (fig. 4). Há beleza, delicadeza, poder e força, valores que Santos (id.) colocou como disruptivos dentro do ideal de feminino dentro da lógica ocidental, mas que são comuns no pensamento ioruba. Nesse momento penso, novamente, na voz de Xênia. Ela tem uma voz doce e suave, mas que também é usada para mostrar força e poder, como comentado acima. É um valor ioruba *per se*, uma voz yabá que pode sugerir doçura, força, sensualidade ou agressividade.

O videoclipe sugere por suas imagens um ambiente de protagonismo e autonomia de mulheres negras, algo que também era identificável na sociedade ioruba e, de certa maneira, segue no Brasil. De forma diferente, claro, mas guardando alguma semelhança, reinventando-se apesar do racismo e do patriarcado. Em sua pesquisa, Teresinha Bernardo (2005) identifica uma relação de independência e participação social ativa das mulheres iorubanas em sua terra de origem, as quais eram grandes responsáveis pelo trabalho em mercados. Elas compravam as colheitas dos maridos e vendiam na feira, ficando com o lucro para si, além de articularem trocas de bens simbólicos: era no mercado que se sabiam das notícias e onde interações culturais como dança, música e moda aconteciam (ibid., p. 2). A sociedade ioruba também já era constituída por duas ordens femininas, importantes e influentes em sua organização estrutural, a lalodê e a Gueledé:

A lalodê era uma associação feminina cujo nome significa "senhora encarregada dos negócios públicos". Sua dirigente tivera lugar no conselho supremo dos chefes urbanos e era considerada uma alta funcionária do Estado, responsável pelas questões femininas, representando, especialmente, os interesses das comerciantes. Enquanto a lalodê se encarregava da troca de bens materiais, a sociedade Gueledé era uma associação mais próxima da troca de bens simbólicos. Sua visibilidade advinha dos rituais de propiciação à fecundidade, à fertilidade; aspectos importantes do poder especificamente feminino. (Ibid., p. 4)

A autora coloca que a predominância da matrifocalidade nas relações negras familiares da diáspora, presente até hoje, se deu pela estrutura escravocrata, já que, apesar da autonomia e importância que gozavam em terras iorubas, o sistema familiar era poligínico. Aqui, o trabalho do homem negro escravizado era considerado mais essencial, tendo menos possibilidade de alforria, e por isso, entre outros fatores,

permitiu em maior número a ocupação de “escrava ganhadeira”, que passou a ter o cargo de chefe de família como desdobramento da Lei do Ventre Livre. Para Bernardo, a partir de uma restituição de papéis como grandes mercadoras, como escravizadas ganhadeiras, inclusive passando a poder realizar um pecúlio para comprar a própria alforria, como de sua família, também foi uma continuação do protagonismo feminino na sociedade africana, tanto ioruba como de origem banto:

Essa forma alternativa de família está diretamente relacionada à autonomia feminina que veio sendo conquistada desde a África, onde as mulheres foram as principais responsáveis pela rede de mercados que interligavam todo o território iorubá, com experiência de excelentes comerciantes, atribuída também às mulheres bantas. Essas atividades comerciais recriadas no Brasil ainda na época da escravidão fazem com que surjam as ganhadeiras, escravas ou livres, que em muitas regiões tornam-se as responsáveis pela distribuição dos principais gêneros alimentícios, chegando a comprar a própria alforria, numa forma de liberdade que, por sua vez, beneficiou muito mais as mulheres, que eram menos necessárias à produção sobre a qual o sistema escravocrata estava constituído. Assim, as mulheres negras, comparadas com seus parceiros, tiveram melhores oportunidades de trabalho, construindo brechas no mercado de trabalho livre que então se formava. Continuaram a ser ótimas comerciantes; foram também amas, lavadeiras, cozinheiras; chegaram a ser também operárias das primeiras fábricas no início do processo de industrialização em São Paulo. (Ibid., p. 10)

Continuando esse papel de liderança familiar, econômica (Ialodé) e espiritual (Gueledé), foram as mulheres as primeiras a fundar terreiros de candomblé no Brasil, na Bahia e em Pernambuco, por exemplo, o que também se observou em outras liturgias afrodescendentes como o Tambor de Mina, no Maranhão. O advento dos Ilês, para Bernardo, uniu a matrifocalidade com a matrilinearidade (ibid., p. 15), destacando ainda mais um papel proeminente da mulher negra. Segundo a mesma autora ressaltou, houve na diáspora uma ressignificação desse poder da mulher que, por não poder exercê-lo de fato, politicamente, pela escravidão e posteriormente pela permanência do racismo e patriarcado, essas como mães-de-santo passaram a poder exercê-lo de forma imaginária (ibid., p. 16).

Xênia, ao trazer a iconografia dos Orixás em seu videoclipe e mulheres como protagonistas, parece requerer essa simbologia de potência feminina e irmandade. Ao reivindicar autonomia às mulheres negras, através de princípios como a espiritualidade, ancestralidade e matriarcado, se liga a princípios da teoria Mulherismo Africana, como demonstrarei mais adiante. A espiritualidade e ancestralidade

complementam-se e podem até ser confundidas como mesma coisa, no caso do candomblé. Já foi demonstrado que som e iconografia usam elementos do mesmo para construir a narrativa do clipe. Além de se reverenciar uma ancestralidade africana e afro-brasileira através do culto aos orixás e eguns, também há uma cena em que uma ancestral, uma mulher mais velha, toca a mão de uma jovem, simbolizando a passagem de conhecimento (fig. 10). O ambiente criado pelo videoclipe sugere um lugar de matriarcado, onde mulheres negras são protagonistas e centrais nas cenas e sua performance sugere liderança, força e cuidado. Há apenas um ator masculino. Ao valer-se desses princípios, refletidos pela constituição histórica da cultura ioruba e sua continuação através de seus ritos diaspóricos — candomblé no Brasil, santeria em Cuba, vodu no Haiti, para ficar em alguns exemplos —, Xênia abre a possibilidade de análise de sua música pelo conceito afrocêntrico do Mulherismo Africana.

Njeri e Ribeiro (2019, p. 597) trazem os princípios fundamentais mulheristas através da leitura de Hudson-Weems (2016) e Urasse (2019):

Clenora Hudson-Weems (2016) apresenta-nos também os princípios fundamentais mulheristas que são esmiuçados por Urasse (2019): terminologia própria e autodefinição; centralidade na família; genuína irmandade no feminino; fortaleza, unidade e autenticidade; flexibilidade de papéis, colaboração com os homens na luta de emancipação e compatibilidade com o homem; respeito, reconhecimento pelo outro e espiritualidade; respeito aos mais velhos; adaptabilidade e ambição; maternidade e sustento dos filhos. E advertem que “Os princípios acima descritos, longe de prescrições teórico-normativas, são características reais, palpáveis e observáveis nas comunidades africanas em geral, seja no continente, seja na diáspora” (URASSE, 2019, p. 303).

Para o mulherismo africana, o resgate do matriarcado africano seria a melhor maneira de travar um embate antirracista e derrubar o jugo patriarcal instituído pelo domínio europeu, devolvendo a agência para o povo negro, via sua recuperação espiritual e material. A sobrevivência do povo negro ao holocausto e a permanência de algumas práticas e valores culturais se deu por conta da vinda de saberes filosóficos matriarcais (ibid, p. 598).

Partindo desse entendimento, o mulherismo/mulherista baseia-se na compreensão da nossa mulheridade, com uma referência ao discurso *E não sou uma mulher?*, da abolicionista afroamericana Sojourner Truth, que questiona o lugar das mulheres negras nas lutas feministas do final do século XIX; e africana aponta para a nossa identidade cultural negra, que é ligada por uma memória cultural e espiritual localizada em África, como nos indica Cheikh Anta Diop (2014). (Id.)

Reivindicando um traço cultural africano, o mulherismo questiona o pensamento feminista em sua origem eurocêntrica, sua exclusão de mulheres negras em sua formulação e a ênfase no gênero em detrimento do marcador racial. As mulheristas defendem a participação e defesa de homens e crianças negras em sua episteme, como forma de todo o povo preto conquistar sua autodeterminação e praticar a autodefesa a partir do princípio de reciprocidade — este último também sendo a relação essencial do candomblé, como aponta Bernardo (2005, p. 19) — atingidos por meio de uma abordagem matriarcal e materno-centrada.

É essencial ressaltar que a abordagem materno-centrada não necessariamente está ligada à gestação físico-uterina, mas, sim, a todo um conjunto de valores e comportamentos de gestar potências. Quando partimos de uma realidade de gestar a potência, estamos definindo a luta mulherista como a possibilidade de reintegrar as vidas pretas destroçadas pelo racismo de cunho integral. (NJERI e RIBEIRO, 2019, p. 600)

Então, segundo Njeri e Ribeiro (ibid.), gestar a potência estaria ligada a diversas atividades, como o babalorixá que inicia e cuida de seus filhos no terreiro, os professores que estimulam seus alunos, entre outras. Em *Pra que que me chamas?* há uma perspectiva de força e cuidado materno centrados que articulam outras características mulheristas: as crianças estão presentes e respeitadas (figura 31); o homem está ao lado das mulheres para a luta (fig. 32); o conhecimento é passado da mais velha para a mais nova (fig. 33); além de irmandade (fig. 34 e 35), fortaleza (fig. 36 e 37) e ideias gerais de família expandida e espiritualidade, que perpassam todo o vídeo.

Figura 34 - Pra que me chamas? (2018)



Fonte: YouTube

Figura 35 - Pra que me chamas? (2018)



Fonte: YouTube

Figura 36 - Pra que me chamas? (2018)



Fonte: YouTube

Figura 37 - Pra que me chamas? (2018)



Fonte: YouTube

Figura 38 - Pra que me chamas? (2018)



Fonte: YouTube

Figura 39 - Pra que me chamas? (2018)



Fonte: YouTube

Figura 40 - Pra que me chamas? (2018)



Fonte: YouTube

Além do cuidado, delicadeza e doçura (figs. 35, 36 e 37) há muita força e afronta (figs. 38, 39 e 40), que contrastam com a voz suave de Xênia, articulando diversos arquétipos das *yabás*. Aqui elas articulam zelo e guerra, coisa que não faz sentido para uma feminilidade ocidental. Nah Dove nos lembra de histórias de mulheres guerreiras desde a antiguidade africana, citando a importância das Candaces do império Kush, combatentes governantes que não permitiram a invasão da Grécia e depois de Roma. O exército feminino do Daomé, temido em todos os campos de batalha, a rainha Nzinga de Angola que resistiu ao colonialismo português e a liderança quilombola de Nani, na Jamaica, são entrecortados para uma historiografia de luta mulherista africana (DOVE, 1998, pp. 18-19).

Dove (id.) também cita os quilombos brasileiros como parte dessa luta, enquanto Njeri e Ribeiro (ibid.) os trazem como marco de resgate da cultura e resistência negras ancestrais, já que, como aponta Beatriz Nascimento (2018 apud NJERI e RIBEIRO, 2019, p. 600), os quilombos não foram apenas uma resistência ao regime escravocrata, mas uma afirmação de “uma forma de organização política e social com implicações ideológicas muito fortes na vida do negro no passado e que se projeta, após abolição no século XX.”. Isso estaria presente até hoje nas formas sociais negras, no quilombamento:

Assim, por meio do quilombamento, o mulherismo africano no Brasil busca o equilíbrio de um povo a partir do papel matriarcal e maternocentrado, ou seja, traz à tona o papel das mães africanas como líderes na luta pela recuperação, reconstrução e criação da integridade cultural negra, que defenda os princípios keméticos de Maat, de reciprocidade, equilíbrio, harmonia, justiça, verdade, integridade e ordem. (NJERI E RIBEIRO, ibid., p. 600).

Desta feita, não poderíamos deixar de citar Dandara, Aqualtune, Tereza de Benguela, Zacimba Gaba, Maria Aranha, Mariana Crioula, Rainha Tereza do Quariterê e Zeferina como proeminentes líderes quilombolas que gestaram potências, modos de viver e resistências contra o colonialismo e a colonialidade.

O videoclipe parece criar uma ambiência quilombola, um lugar de resistência e acolhimento para negros e negras, em contraste com a sociedade racista, e com uma forma de organização política diferente. Aqui, como em muitos quilombos, há uma liderança feminina forte, onde a mulher emana poder. Essa proeminência também era comum entre os iorubas e pode ser ilustrado pela descrição do poder da mulher iorubana que o pesquisador Félix Ayoh'Omidire faz:

O *orí* da mãe tem grande poder de defender o filho nas horas mais difíceis. Um ditado ioruba afirma: “nenhum orixá é igual à mãe da gente”. Na sociedade ioruba, a mulher goza de uma veneração profunda, não somente da parte dos filhos, mas da sociedade inteira. A veneração da mulher-mãe na cultura iorubana é tão profunda, que até os reis sagrados temem a sua intervenção em momentos de crise nacional. Em tais momentos, basta que as mulheres-mães saiam às ruas da cidade vestidas em trajes de luto e expondo cada uma o seio esquerdo, um sinal de maldição. A tradição obriga tal rei despótico a suicidar-se porque acredita-se que mesmo se chegasse a obter o perdão de todos, sobretudo dos orixás, o fato de ter ofendido o poder feminino já o teria desqualificado para sempre. Esse poder extraordinário da mulher lhe é conferido graças à maternidade. Por consequência, nenhum filho iorubano poderia jamais “olhar sua mãe nos olhos”, ou seja, insultá-la, quer direta, quer indiretamente. Acredita-se que, mesmo que a própria mãe não ligue para tal mal tratamento, o *orí* dela vai vinga-la inexoravelmente. Por isso, quando uma pessoa tem problemas de ordem espiritual de difícil resolução, faz-se *ebós* e súplicas ao *orí* da mãe da pessoa. Depois de despachados os sacrifícios, e, estando a mãe viva, o filho deve procura-la, para que ela coloque as mãos sobre a cabeça dele e o abençoe. (2003, pp. 156-158)

Uma vez um babalorixá me disse: “*Orí*⁸⁴ é mais forte que orixá”. Então o *orí* da mulher-mãe ser o mais forte para a cultura ioruba demonstra o sentido matriarcal de sua sociedade. Não se separa espiritualidade, aquilo que não se vê, os segredos e

⁸⁴ *Orí*, significa literalmente “cabeça”, mas tem um significado espiritual e filosófico muito profundo para os iorubas, tendo ligação com destino, prosperidade e proteção, o que define a vida de uma pessoa neste plano físico (*àiyé*). “O homem cultua o seu elemento mais sacro, o *Orí*, sua cabeça. *Borí* é o rito de oferenda à cabeça (*ebo Orí*), que consiste em assentar, sacralizar, reverenciar e ofertar o *òrisà Orí*, portanto, cultuar e louvar *Orí* e assim estabelecer o elo entre a cabeça (*orí*) do neófito que está no *àiyé* e a cabeça do seu duplo (*Enikeji*) que está no *òrun*, ou seja, criar a harmonia e equilíbrio necessários à vida (análogo ao conceito do complexo *Òrun/Àiyé*). A coexistência do *orí-òrun* e *orí-àiyé* do homem perfaz o *òrisà Orí*, e, é através dos ritos próprios do *Borí*, que se estabelece essa comunhão, é assim que se busca a estabilidade espiritual. É desta forma que se consegue optar e viver melhor, o mais próspero possível. *Orí* é quem sempre está mais próximo do homem, portanto é fundamental harmonizar a coexistência.” (BARRETI FILHO, Aulo, 2010. Disponível em: <https://aulobarretti.files.wordpress.com/2012/10/oferenda-ao-ori_-bori_-um-rito-de-comunhao_site.pdf>. Acesso em: 02/05/2020.

mistérios ou, ainda, o mágico do plano físico nessa cultura — algo totalmente anticartesiano. A espiritualidade, que é um dos cernes narrativos do videoclipe de Xênia, ainda é reforçada por efeitos de imagem borrada e por uma imagem em particular, que mostra as mulheres como se tivessem luz em suas bocas (fig. 38). Segundo Elbein dos Santos (2012, p. 241), Exu “representa o que é oculto e secreto (lembremos sua profunda correspondência com o preto), a “fisiologia”, o que acontece no *inú*, no interior de todas as cavidades do corpo (no interior da unidade-cabeça)”. Uma dessas cavidades é a boca e tem relação direta e muitas significações ligadas a Exu, principalmente pela sua própria criação e mitologia, com sua atividade de introjetar, de introduzir alimentos, “a boca que tudo come”. Também está ligada ao seu princípio de comunicação na sua qualidade de boca coletiva, ou *Enúgbárijó*:

Èsù também está profundamente relacionado com a boca em sua função de *Enúgbárijó*, boca coletiva. Princípio de comunicação, a boca é a cavidade que transmite e comunica. *Èsù*, intérprete e linguista, intercomunica não só todos os elementos do *àiyé* com os do *òrun*, todos os elementos entre si, mas também, ao impulsionar o *àse* individual, comunica o interior com o exterior, permitindo que o som e as palavras aconteçam. (SANTOS, 2012, p. 242)

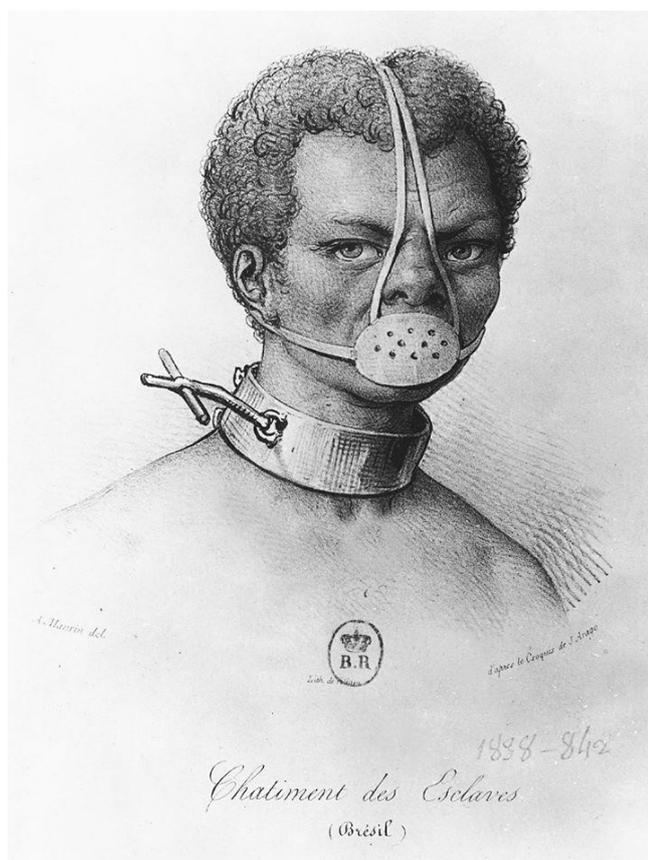
Por um lado, se não fosse Exu nem música existia, nem voz, nem qualquer vestígio de comunicação. A música de Xênia e sua representação das bocas das mulheres iluminadas nos remete à música em si, ao que se comunica e ao que ao mesmo tempo é oculto e secreto. Essa imagem também me serve como uma metáfora que vinga Anastácia, escravizada que teve sua boca tapada por uma máscara de ferro, e todos os negros e negras que foram impedidos de falar e se comunicar. Expandindo esse pensamento, podemos pensar no que Mbembe (2018, p. 27) articula sobre a *plantation* ser uma das principais experiências de terror moderno, pois já apresenta experimentações de biopolítica e do estado de exceção, sustentado pela tentativa de desumanização dos negros e a supressão de seus poderes de fala e pensamento.

Figura 41 - Pra que me chamas? (2018)



Fonte: YouTube

Figura 42 - Castigo de Escravos - Jacques Etienne Arago - Século XIX



Fonte: Domínio Público

Assim, a *plantation* tentou matar Exu. Mas começamos a falar e nos comunicar por outros meios, pela música e pela dança, onde o som da boca estaria sendo articulado em outras instâncias. Isso me recorda a revolução haitiana, em que os

tambores foram essenciais para a comunicação e ajudaram a iniciar a tomada de poder pelos negros.

Tambores que falam remetem à discussão que o professor e pesquisador afro-americano Samuel A. Floyd Jr. (1998, p. 28) faz sobre a música negra, trazendo, entre outros, o músico, pesquisador e escritor camaronês Francis Bebey e o compositor, músico e musicólogo Olly Wilson, também afro-americano: 'Bebey ([1969] 1975, p. 115), por exemplo, nos diz que na música africana, o "principal motivo dos instrumentos é reconstituir a linguagem falada"; e, mais à frente: 'E Wilson (1992a, p. 330) sustenta que "o repertório pré-existente de padrões de bateria usado por bateristas mestres em muitas culturas africanas é baseado em padrões musicais derivados de gêneros selecionados de poesia oral". Isso porque muitas línguas faladas em África são tonais e os instrumentos de percussão também teriam a função de comunicação, de passar mensagens, um *media* ancestral africano:

Um maior conhecimento das relações entre a fala e a música no contexto das sociedades africanas certamente ajudariam a iluminar o papel social das musicalidades, certamente recairiam sobre a relação entre os sons dos tambores que imitam a fala, como também dos demais instrumentos musicais e suas possíveis vinculações com a linguagem oral. (SILVA, 2005, p. 336)

"Salloma" Salomão Silva (id.), ainda vai citar conhecidos tambores mensageiros como os "*Dondom* (também chamados de *Tama*) famosos e esquivos tambores falantes, cujos recursos permitem reproduzir as alturas dos sons da fala" (id.); e "os txinguvos ou chinguvo, tambores-xilofones dos povos tshokwes de Angola são tanto "mensageiros", quanto tambores convencionais utilizados na vida ordinária e em atividades religiosas" (id.). Dessa maneira, estamos diante de valores civilizatórios africanos, em que ritmo e oralidade encontram-se em primazia.

Corroborando essas informações, o professor da UFC Henrique Cunha Jr., no minicurso "Urbanismos Negros" que aconteceu no Recife, em 2019, afirmou que, apesar de muitas sociedades africanas, ao contrário do que se divulga, já possuírem sistemas de escrita, estes nunca se tornaram mais importantes que a oralidade. Quando, como já vimos, esse direito a exercer a linguagem é retirado dos escravizados na diáspora forçada, padrões expressivos músico-corporais terão importância redobrada, levando Gilroy (2001) a afirmar que a arte e a vida, para

populações negras, são continuidades e não categorias separadas, como no eurocentrismo.

Elas [formas expressivas] celebram o enraizamento do estético em outras dimensões da vida social. A estética particular que a continuidade da cultura expressiva preserva não deriva da avaliação imparcial e racional do objeto artístico, mas de uma contemplação inevitavelmente subjetiva das funções miméticas da apresentação artística nos processos de lutas rumo à emancipação, à cidadania e, por fim, à autonomia. A subjetividade é aqui vinculada de modo contingente à racionalidade. Ela pode ser fundada na comunicação, mas esta forma de interação não é uma troca equivalente e idealizada entre cidadãos iguais que mantêm consideração recíproca uns pelos outros em discurso gramaticalmente unificado. Os padrões extremos de comunicação definidos pela instituição da escravidão da *plantation* ordenam que reconheçamos as ramificações antidiscursivas e extralingüísticas do poder em ação na formação dos atos comunicativos (p. 129).

Nesse sentido, a brutalidade que todos conhecemos do regime da *plantation* vai fazer com que a arte se torne vital dentro da cultura negra.

Sob essas condições, a prática artística retém suas "funções de culto" enquanto suas reivindicações superiores de autenticidade e testemunho histórico puderem ser ativamente preservadas. Ela se torna difusa ao longo de toda a coletividade racial subalterna em que se operam as relações de produção e recepção cultural, que são completamente diferentes das que definem a esfera pública dos proprietários de escravos. Nesse espaço severamente restrito, sagrado ou profano, a arte se tornou a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e de sua história cultural. (Id.).

O trauma causado pelo ambiente hostil da *plantation* também se reflete em outros tipos de produções artísticas negras contemporâneas, sendo uma delas o Afrofuturismo, algo que também está presente na música de Xênia França e será aqui exemplificado pela análise de seu clipe *Nave* (2019).

6.2 UMA NAVE PARA SAIR DESSE LUGAR

O termo foi criado em 1994 pelo crítico cultural Mark Dery no famoso texto *Black to the Future*, em que entrevista autores negros sobre a relação da ficção científica com a negritude: o escritor Samuel R. Delany, o crítico cultural Greg Tate e a pesquisadora e professora Tricia Rose. Para o autor, o termo versaria sobre

Ficção especulativa que trata de temas afro-americanos e aborda as preocupações afro-americanas no contexto da tecnocultura do século XX — e, de maneira mais geral, a significação afro-americana que apropria imagens de tecnologia e um futuro proteticamente melhorado — poderia, por falta de um termo melhor, ser chamado de "Afrofuturismo". (DERY, 1994, p. 180, tradução minha)⁸⁵

A definição já foi devidamente ampliada por atravessar e se expandir ao século XXI e estar presente em expressões artísticas da diáspora e do continente africano, não apenas nos EUA. Xênia é tida como uma das representantes no Brasil dessa forma cultural e talvez em *Pra que me chamas?* já dê algumas pistas dessa tendência. Seu vestido vermelho, como já se colocou, evoca lansã, mas seu estilo nos remete ao futurismo, enquanto a misteriosa luz que emana das personagens pode indicar o que Dery (ibid.) define como "tecnologia do sagrado", um termo que toma emprestado de Jerome Rothenberg. Na ocasião, Greg Tate afirma que muitas expressões artísticas visuais negras remetem a uma "paisagem visionária" (ibid., pp. 209-210, tradução minha):

Portanto, se você observar o trabalho de artistas visuais negros, de grafiteiros a Jean-Michel Basquiat, sempre haverá essa inserção de figuras negras em uma paisagem visionária, se não uma ficção científica ou uma paisagem de fantasia. O salto imaginativo que associamos à ficção científica, em termos de colocar o humano em um ambiente alienígena e alienante, é um gesto que aparece repetidamente no trabalho de escritores negros e artistas visuais.⁸⁶

Tate vai ampliar esse salto imaginativo comentando através da obra de Ishmael Reed, outro escritor afrofuturista, indicando que esse impulso já estaria presente na espiritualidade afrodiaspórica, como no vodu, na macumba e santeria. Assim, Dery vai fazer uma conexão sugestiva de tecnologia com ancestralidade, colocando artefatos dos ritos de matriz africana como meios de manipular uma realidade virtual:

⁸⁵ No original: "Speculative fiction that treats African-American themes and addresses African-American concerns in the context of twentieth century technoculture—and, more generally, African-American signification that appropriates images of technology and a prosthetically enhanced future—might, for want of a better term, be called "Afrofuturism."

⁸⁶ No original: "So if you look at the work of black visual artists, from graffiti artists to Jean-Michel Basquiat, there is always this insertion of black figures into a visionary landscape, if not a science fiction or fantasy landscape. The imaginative leap that we associate with science fiction, in terms of putting the human into an alien and alienating environment, is a gesture that repeatedly appears in the work of black writers and visual artists."

Vale ressaltar, no contexto do que escolhi chamar de "Afrofuturismo", que os talismãs e o pó mágico do Delta blues, juntamente com os amuletos da sorte, fetiches, efígies e outros dispositivos empregados em sistemas de crenças sincréticas, como vodu, hoodoo, santeria, mambo e macumba, funcionam de maneira semelhante aos joysticks, Datagloves [luvas virtuais], Waldos e Spaceballs usados para controlar realidades virtuais. Jerome Rothenberg os chamaria de tecnologias do sagrado. (Ibid., p. 210, tradução minha)⁸⁷

Certas imagéticas e filosofias engendradas pelo afrofuturismo estariam então já presentes no imaginário criado por negros e negras desde sempre, como viagens espaciais e encontros alienígenas. A própria experiência traumatizante da escravidão já teria sido a de uma abdução alienígena, em que africanos foram levados a uma terra estranha de condição alienante, onde traços de cultura, costumes, histórias, nomes, línguas e relações familiares passaram pela tentativa de erradicação por parte do colonizador.

Xênia França expande a iconografia afrofuturista no videoclipe da canção *Nave*, do mesmo álbum *Xenia* (2017), mas lançado em 2019. O clipe foi dirigido pelo duo DIABA (Camila Maluhy e Octávio Tavares) e teve argumento e roteiro dos mesmos e de Xênia. Com estética *sci-fi*, o vídeo narra a história da personagem Xaniqua, uma astronauta solitária que vaga pelo universo em busca de formas de vida. A cantora afirma que a personagem foi inspirada em Mae Carol Jemison, primeira negra a ir ao espaço, e a escolha se deu porque, apesar de já ser um fato concreto, mulheres negras raramente são representadas dessa maneira na cultura pop.⁸⁸

A canção de Clarice Peluso e Veronica Ferriani fala sobre desentendimentos e faltas de vínculo que geram ódio, julgamentos, linchamentos e perseguições e que têm acontecido e aumentado no mundo das redes sociais. Diante disso, sair do planeta Terra seria uma solução, fazendo uma viagem espacial para encontrar um lugar onde "só vai crescer amor". Pensando na insatisfação dessa vida na terra,

⁸⁷ No original: "It's worth pointing out, in the context of what I've chosen to call "Afrofuturism," that the mojos and goofer dust of Delta blues, together with the lucky charms, fetishes, effigies, and other devices employed in syncretic belief systems, such as voodoo, hoodoo, santeria, mambo, and macumba, function very much like the joysticks, Datagloves, Waldos, and Spaceballs used to control virtual realities. Jerome Rothenberg would call them technologies of the sacred."

⁸⁸ DENISE, Flávia. Xenia França parte em uma jornada de autoconhecimento no videoclipe de "Nave". *OPovo*, 21/03/2019. Disponível em: <<https://orbezero.com.br/xenia-franca-parte-em-uma-jornada-de-autoconhecimentono-videoclipe-de-nave/>>. Acesso em: 04/05/2020.

através de Xênia e sua música, pode-se fazer um paralelo com a situação das populações negras e a hostilidade do racismo, fazendo de viagens interplanetárias um imaginário que se liga à fuga desse sofrimento. O refrão diz:

Pode chegar
 Quando chispar a nave eu vou
 Cruzar a órbita prum novo mar
 Que a nossa lua transbordou
 Vazou
 Pode correr
 Que lá só vai crescer amor
 Ó minha mãe, perdoa se eu te deixar
 Que esse planeta é gente demais

Na versão do clipe de Xênia, a música começa com a captação de diferentes frequências de rádio, enquanto aparecem imagens do espaço. Ouvimos a marcação de notas graves de um teclado ou sintetizador, que é acompanhado de sons que lembram o de um sonar, trazendo um clima de mistério e uma atmosfera *sci-fi*. Depois vai entrar a voz de Xênia e outras sonoridades eletrônicas vão ser acrescentadas com o sintetizador, ajudando a criar uma narrativa futurista, até chegar ao refrão, onde sua entrada é marcada por percussão semelhante aos samba-reggae baianos. A essa percussão, vai ser adicionada uma guitarra distorcida e outros sons “tecnológicos”, que, ao mesmo tempo em que soma à ficção científica, transmite uma ideia de ruído de comunicação e caos, algo que se conecta ao sentimento da letra.

Nave (2019), ao trazer uma narrativa de ficção científica, de viagens espaciais, está refletindo o estranhamento e a sensação de deslocamento comuns às subjetividades afrodiáspóricas. Essa alienação leva Eshun (2003, p. 298) a afirmar que “Existência negra e ficção científica são uma e a mesma coisa”. Alienação, deslocamento e estranhamento, nos lembra o mesmo autor, já tinham sido teorizados por Du Bois e sua dupla consciência desde *As almas da gente negra*, lançado em 1903.

Interessante fazer a ligação com o que Ytasha Womack (2013, pp. 140-142) destaca, pois o próprio Du Bois também chegou a escrever ficção científica: a história curta *The Comet*, presente no livro *Darkwater* (1920). A autora escreve que ele foi um dos muitos ativistas que, a partir do século XIX, fizeram uso do *sci-fi* ou da ficção especulativa para “discutir ideias sobre raça, recriar futuros com sociedades negras, e fazer comentários mordazes sobre os tempos” (ibid., p. 142). Ela cita vários outros

autores e uma autora que seguiram esse modo de escrever e entre os mais famosos está Martin Delany, importante abolicionista e um dos precursores das ideias do nacionalismo negro.

A arte afrodiaspórica, sendo feita a partir de um sujeito em luta com estruturas de poder e que usa suas desvantagens psicossociais como uma vantagem narrativa, pode encorajar processos de desalienação (ESHUN, 2003, p. 298). Já colocamos que a metáfora da extraterritorialidade é usada como parte de sentimento de deslocamento e abdução: os europeus foram os ETs que abduziram os africanos ao terem suas terras invadidas por navios, as naves — navio ou nau têm estreita relação semântica com nave. Aqui sofreram várias experiências “científicas” em seus corpos: o estupro que gerou miscigenação, as amputações, linchamentos, chicotadas que eram aplicados e testados como limites máximos de nossos corpos. E elas continuaram com a medição de nossos crânios, a esterilização forçada de mulheres negras — práticas a serviço da eugenia —, as armas, os drones e helicópteros que atiram para nos matar.

Esse pesadelo *sci-fi* é muito real, e metáforas com o espaço e a distância podem servir como reflexos dessa realidade: “Deve ser entendido não tanto como escapismo, mas como uma identificação com a potencialidade do espaço e da distância dentro da zona de alta pressão da perpétua hostilidade racial” (ibid., p. 299, tradução minha).⁸⁹ Dessa forma, Xênia França, em *Nave*, utiliza-se de elementos da ficção científica para espelhar um descontentamento e um sentimento de não pertença que se carrega desde a abdução/alienação da escravidão.

As roupas, os dispositivos eletrônicos, os materiais de laboratório remetem a uma tecnocultura futurística, ao mesmo tempo que símbolos que remetem aos hieróglifos egípcios e aos búzios do candomblé (aqui prateados) ligam o passado ao futuro, como se já fossem tecnologias avançadas.

⁸⁹ No original: “It should be understood not so much as escapism, but rather as an identification with the potentiality of space and distance within the high-pressure zone of perpetual racial hostility.”

Figura 43 - Nave (2019)



Fonte: YouTube

Figura 44 - Nave (2019)



Fonte: YouTube

Figura 45 - Nave (2019)



Fonte: YouTube

Figura 46 - Nave (2019)



Fonte: YouTube

Figura 47 - Nave (2019)



Fonte: YouTube

Na entrevista conduzida por Mark Dery (1994, p. 210), Greg Tate afirma que o impulso do salto imaginativo presente em afrofuturismos vai ser encontrado desde o Kemet:

Vejo a ficção científica como uma linha de investigação filosófica e especulação tecnológica que começa com os egípcios e suas meditações incrivelmente detalhadas sobre a vida após a morte. FS representa um tipo de codificação racionalista, positivista e científica desse impulso, mas ainda é proveniente de um desejo humano básico de conhecer o incognoscível, e para muitos escritores negros, esse desejo de conhecer o incognoscível se direciona para o autoconhecimento. Conhecer-se como uma pessoa negra — histórica, espiritual e culturalmente — não é algo que lhe é dado,

institucionalmente; é uma jornada árdua que deve ser realizada pelo indivíduo.⁹⁰

Para Eshun (2003, p. 296), o afrofuturismo também é um resultado e até mesmo parte direta de movimentos sociais e de libertação. O autor vai citar como exemplos “movimentos político-espirituais”, como a Escatologia Cristã Negra e o Black Power, até “tradições político-exotéricas”, em que ele inclui a Nação do Islã, a Egíptologia, a cosmologia Dogon e as teses do *Stolen Legacy* (Legado Roubado):

A escatologia da Nação do Islã combinou um relato racializado de origem humana com uma teoria catastrófica do tempo. Ogotomelli, o místico Dogon, forneceu um conhecimento astronômico da Estrela do Cão "Sirius B", elaborada pelos etnógrafos franceses Marcel Griaule e Germaine Dieterlen, que demonstraram um conhecimento científico africano compensatório e superior.

O desejo da Egíptologia de recuperar as glórias perdidas de um passado africano pré-industrial foi animado por um autoritarismo utópico. Antes de *Black Athena* de Martin Bernal (1988), o *Stolen Legacy* de George G.M. James (1989) enfatizou simultaneamente as conspirações brancas que encobriam o legado roubado da ciência africana, revertendo o pensamento hegeliano ao insistir na civilização africana original. (Ibid., pp. 296-297, tradução minha)⁹¹

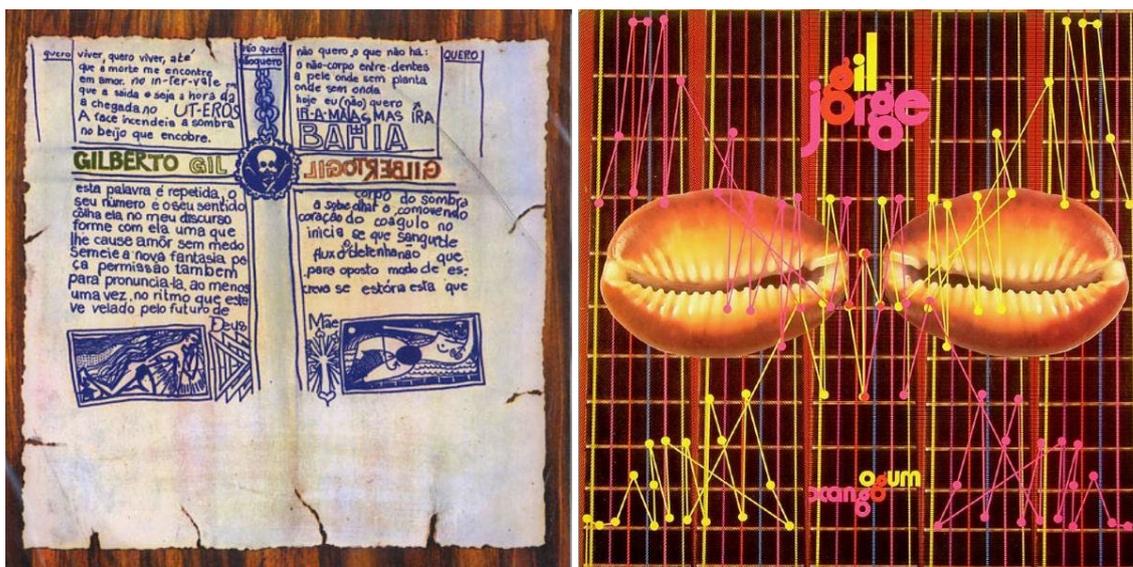
Referências ao Egito Antigo, elaborações místicas e religiosas, assim como naves espaciais, viagens interplanetárias e miradas ao futuro também aparecem na música negra brasileira em seus mais celebrados expoentes, como Gilberto Gil, Jorge Ben e Tim Maia. Talvez um dos primeiros álbuns com temática afrofuturista no Brasil seja o *Gilberto Gil* (1969), também conhecido como *Cérebro Eletrônico*, inclusive uma referência que está na letra de *Nave*. O disco tem uma capa com o desenho de um

⁹⁰ No original: “I see science fiction as continuing a vein of philosophical inquiry and technological speculation that begins with the Egyptians and their incredibly detailed meditations on life after death. SF represents a kind of rationalist, positivist, scientific codification of that impulse, but it's still coming from a basic human desire to know the unknowable, and for a lot of black writers, that desire to know the unknowable directs itself toward selfknowledge. Knowing yourself as a black person—historically, spiritually, and culturally—is not something that's given to you, institutionally; it's an arduous journey that must be undertaken by the individual.”

⁹¹ No original: “The Nation of Islam's eschatology combined a racialized account of human origin with a catastrophic theory of time. Ogotomelli, the Dogon mystic, provided an astronomical knowledge of the “Sirius B” Dog Star, elaborated by French ethnographers Marcel Griaule and Germaine Dieterlen, that demonstrated a compensatory and superior African scientific knowledge. Egyptology's desire to recover the lost glories of a preindustrial African past was animated by a utopian authoritarianism. Before Martin Bernal's *Black Athena* (1988), George G. M. James's *Stolen Legacy* (1989) simultaneously emphasised the white conspiracies that covered up the stolen legacy of African science, reversing Hegelian thought by insisting upon the original African civilization.”

papiro contendo um texto e desenhos enigmáticos. Muitas músicas, a maioria do próprio Gil, contêm letras de ficção científica, futuro e a relação homem/máquina, potencializadas pelos arranjos futurísticos de Rogério Duprat: a já comentada *Cérebro Eletrônico* que abre o disco, *A Voz do Vivo* (Caetano Veloso), seguida de *Vitrines, 2001* (Rita Lee e Tom Zé), *Futurível* e a altamente experimental *Objeto Semi-Identificado* (em parceria com Duprat e Rogério Duarte).

Figura 48 – Capas dos discos: Gilberto Gil (1969) e Gilberto Gil e Jorge Ben - Ogum Xangô (1975)



Fonte: Google Imagens

Outro que também é afeito a essas temáticas é Jorge Ben. Junto com Gil criou um álbum de música experimental *Gil e Jorge: Ogum - Xangô* (1975). No disco vão falar de candomblé, de santo católico que também é venerado na umbanda, de um monumento indiano, entre outras coisas. O que fica mais latente é o sentido de experimentação do disco que, como veremos mais adiante, Corbett (1994) associa à exploração do desconhecido. Na capa, apresentam búzios em um desenho futurista, parecendo também uma tecnologia do sagrado, como vemos no videoclipe de Xênia. Sendo que, um ano antes, Ben também já antecipava essa questão místico-espacial com seu álbum *Tábua de Esmeralda* (1974), falando de uma narrativa meio espacial, esotérica e tecnológica, com a alquimia como tema, que fora desenvolvida pelo faraó egípcio Hermes Trismegisto, como explica no encarte. Ele ainda faz música para outros alquimistas como Flamel e Paracelso e pergunta se os deuses na verdade não seriam astronautas de outras galáxias.

Figura 49 - Capas dos discos de 1974: Jorge Bem, A tábua de esmeralda; e Tim Maia, Racional



Fonte: Google Imagens

Nessa linha especulativa sobre o afrofuturismo musical brasileiro, já que foi a música que ajudou a consolidar essa estética negra, a partir do jazzista Sun Ra, como veremos, não poderia deixar de citar outro disco, também de 1974, o *Racional* de Tim Maia. Ele havia entrado na seita Universo em Desencanto ou Cultura Racional, que fora criada por Manuel Jacinto Coelho, um negro que também fora músico, e falava abundantemente sobre vida em outros planetas, viagens espaciais e atingir a fase racional para poder sair do planeta Terra e viver plenamente no Mundo Racional. Fortes elementos de ficção científica e misticismo, como Eshun (2003) havia identificado em influenciadores do afrofuturismo. Aqui o paralelo é musical, na música negra brasileira, sem enfatizar o conteúdo político, histórico e social, que o autor conecta, mas levanto a possibilidade de o binômio experiência negra/ficção científica ser algo identificável para além das cercanias afro-americanas.

Eshun (id.) vai continuar sua análise sobre ligações entre movimentos raciais, religião e teorias sobre a recuperação histórica de um passado africano científico-tecnológico, ao mesmo tempo que antecipa que o Afrofuturismo e seus antecedentes não são “inocentemente celebrativos”. Essas “futuologias vernaculares”, diz, são outras formas de interpretar o mundo e que vão desafiar as visões dominantes estabelecidas e assim produzir um distúrbio temporal na narrativa dos vencedores.

Ao criar complicações temporais e episódios anacrônicos que perturbam o tempo linear do progresso, esses futurismos ajustam a lógica temporal que condenou os negros à pré-história. Cronopoliticamente, essas historicidades revisionistas podem ser entendidas como uma série de futuros concorrentes poderosos que se infiltram no presente em diferentes graus. (Ibid., p. 297, tradução minha)⁹²

O autor ainda vai sustentar a tese de que essa qualidade revisionista está presente também em outras esferas da cultura negra, como na música e em intelectuais contemporâneos. O faz ao lembrar que, na entrevista concedida a Paul Gilroy, a escritora Toni Morrison vai destruir a concepção padrão de modernidade, normalmente ligada à filosofia e ao conhecimento e desarticulada de noções como brutalidade e violência. Ao construir o binômio escravidão/modernidade e colocar aqueles que sofreram experiências de “captura, roubo, abdução e mutilação” (id.) foram os primeiros modernos, a autora também provocou rupturas na narrativa espaço-temporal dominante.

Essa ruptura na linearidade espaço-temporal ocidental está presente na missão espacial narrada em *Nave*. Lá, Xaniqua analisa a terra, minerais e líquidos procurando vestígios que metaforizem a busca de conhecimentos. Na verdade, a viajante espacial negra está buscando autoconhecimento, buscando um passado, uma origem, uma ancestralidade que possa explicar de onde veio e reestruturar um Ser a partir de uma centralidade negra. Primeiramente ela faz uma escavação e encontra um fóssil de uma planta, que demonstra um avanço em sua pesquisa. Continuando sua busca no planeta que tem uma geografia quase desértica, uma aridez distópica, sem traço de fertilidade, vida ou abundância, Xaniqua usa o dispositivo tecno-sacro do búzio, equipado com uma luz infravermelha em sua ponta, que havia sido enterrado no solo e agora indicam uma descoberta. Na cena posterior, um cristal de tons lilases tem uma presilha dourada e, como um fone *bluetooth*, Xaniqua o coloca no ouvido.

⁹² By creating temporal complications and anachronistic episodes that disturb the linear time of progress, these futurisms adjust the temporal logics that condemned black subjects to prehistory. Chronopolitically speaking, these revisionist historicities may be understood as a series of powerful competing futures that infiltrate the present at different rates.

Figura 50 - Nave (2019)



Fonte: YouTube

Figura 51 - Nave (2019)



Fonte: YouTube

Figura 52 - Nave (2019)



Fonte: YouTube

Figura 53 - Nave (2019)



Fonte: YouTube

Nesse momento, a música para e ela começa a ouvir os sons de percussão e sons ambientes de uma mata — de grilos e pássaros —, e imagens do documentário *Espaço Sagrado* (1975) de Geraldo Sarno, sobre um terreiro de candomblé em Cachoeira (BA), aparecem. Nas imagens, uma comunidade candomblecista vestida com os trajes brancos do culto caminha por um lugar idílico e imagens atuais de uma mata fazem fusão com as imagens de arquivo. Depois de ouvir, Xaniqua faz o gesto de assentir com a cabeça: ela entendeu o que deveria procurar.

Figura 54 - Nave (2019)



Fonte: YouTube

Ela continua sua busca até o momento em que encontra um guaranazeiro e então se transporta para um lugar de mata, cheio de árvores e vegetação. Voltam a

aparecer imagens de *Espaço Sagrado* do candomblé da região do Recôncavo baiano: a imagem de um lugar de floresta invoca diretamente a importância de tal para o rito, afinal, os orixás são forças da natureza; e o guaraná dá pistas sobre a ancestralidade de Xênia, já que ela é oriunda do Recôncavo, região importante de produção da amêndoa.⁹³ Xaniqua está feliz e em paz, toca nas plantas e nas árvores, olha tudo ao redor com curiosidade, sentindo e vendo a presença de suas ancestrais.

Figura 55 - Nave (2019)



Fonte: YouTube

Figura 56 - Nave (2019)



Fonte: YouTube

⁹³ Disponível em: <<http://www.seagri.ba.gov.br/noticias/2008/05/12/guaran%C3%A1-bons-neg%C3%B3ciosno-baixo-sul>>. Acesso em: 04/05/2020.

O uso de imagens do passado, a qualidade revisionista da história africana ou a conexão ancestral, que são referenciais importantes na arte afrofuturista, poderiam ser encaradas como um paradoxo ou como se a mesma carregasse a contradição em seu cerne. Essa foi uma observação feita por Mark Dery, mas que Greg Tate logo desconstruiu, utilizando a cultura hip-hop como exemplo, quando indagado se de fato o afrofuturismo seria contraditório nesse aspecto:

Não, porque você pode olhar para trás e pensar para frente ao mesmo tempo. A abordagem de tudo no hip-hop é sempre com um senso de brincadeira, de modo que até o culto aos antepassados está sujeito a irreverência. Ironicamente, uma das coisas que permitiu à cultura negra sobreviver é sua capacidade de operar de maneira iconoclasta em relação ao passado; as armadilhas da tradição nunca podem atrapalhar a inovação e a improvisação. Você também deve se lembrar que a reverência negra pelo passado é uma reverência por um paraíso perdido. Não é um passado que alguém conhece por experiência própria, mas um passado colhido de discussões, de livros de estudiosos como o Dr. Ben Yochanan, que dedicaram suas vidas à pesquisa das glórias científicas das civilizações negras. (TATE in DERY, 1994, p. 210, tradução minha) ⁹⁴

Não há irreverência na abordagem de Xênia em relação à ancestralidade, sendo esse apenas um exemplo de referência usado pelo crítico, mas a “tradição” não é um impeditivo para experimentos futuristas e reinvenção de expressões culturais negras no caso de Xênia. Durante todo o álbum há a construção de uma sonoridade que mistura atabaques de terreiro com *beats* e arranjos de um R&B inovador. Lembremos de tudo que já foi discutido nesta tese em relação ao cerne “desavergonhadamente híbrido” (GILROY, 2001, p. 204) que necessariamente compõe as formas culturais afrodiaspóricas.

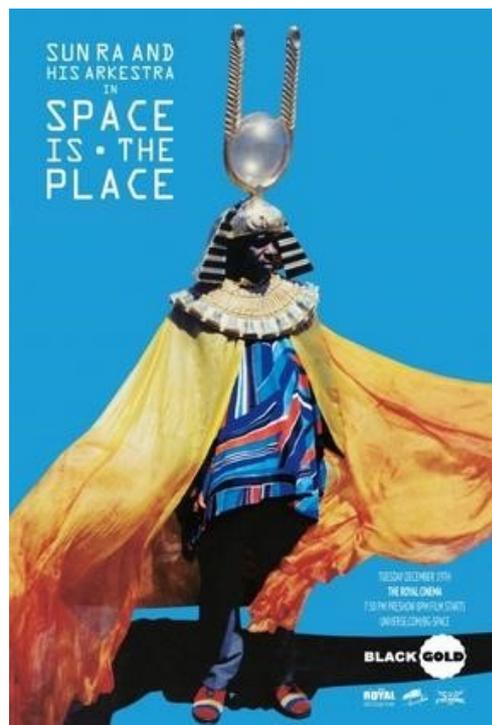
Tate evoca o improviso como forte marcador estético negro, fato defendido também por Gilroy. Há improviso na criação de técnicas vocais, no instrumental ou nas palavras: jazz, embolada, samba de breque, fraseados de blues, rap, *scat singing* ou os melismas utilizados pelo coral gospel ou no soul, todos têm sua parcela de

⁹⁴ No original: “No, because you can be backward-looking and forwardthinking at the same time. The approach to everything in hip-hop is always with a sense of play, so that even ancestor worship is subject to irreverence. Ironically, one of the things that's allowed black culture to survive is its ability to operate in an iconoclastic way in regard to the past; the trappings of tradition are never allowed to stand in the way of innovation and improvisation. You have to remember, too, that black reverence for the past is a reverence for a paradise lost. It's not a past that anyone knows from experience, but a past gleaned from discussions, from books by scholars like Dr. Ben Yochanan who have dedicated their lives to researching the scientific glories of black civilizations.”

criação devidas ao improviso. Também há improviso na forma de operar os aparatos técnicos que servem a novíssimos gêneros negros oriundos de África e sua diáspora, desde os primeiros toca-discos como instrumentos até a manipulação de softwares e samplers para a construção da narrativa afrossônica na contemporaneidade. O improviso serve tanto ao instrumental como às temáticas para dar vazão a formas criativas de exercer a subjetividade negra num mundo racializado.

Esse desfecho serve para lembrarmos que, apesar de hoje em dia existirem muitas referências de afrofuturismo nos livros de ficção, quadrinhos, na moda e nas artes plásticas, quem primeiro estruturou o que realmente se denomina de arte afrofuturista, segundo Eshun (2003), foi o jazzista Sun Ra. Ele comenta que Ra ajudou a estabelecer essas bases ainda na década de 1950 equilibrando visões de uma África pré-industrial e de uma África científica, onde o jazzista criou sua própria cosmologia. O compositor e *bandleader* da Arkestra dizia que era de Saturno, usava roupas com referências egípcias e espaciais e tocava um jazz *avant-garde*, uma música experimental que unia referências desde o *ragtime*, *swing* e o *bebop* até o *free jazz* e o *fusion*. Também foi um dos primeiros a usar sintetizadores no jazz, fato que corrobora o conteúdo inovador em sua arte.

Figura 57 - Cartaz do filme Space is the Place (1974)



Fonte: Filmow

Em seu ensaio *Brothers from Another Planet*, John Corbett (1994, pp. 17-18) faz uma metáfora interessante: ele relaciona a própria característica de inovação da música negra com espaço sideral, loucura e a qualidade extraterrestre; enquanto a Terra seria a tradição, algo da ordem do normal, do imutável e, portanto, conservador. Corbett usa a metáfora da exploração, do encontro com o desconhecido, para falar do jazz de Sun Ra, do funk de George Clinton — o cabeça por trás dos grupos Parliament e Funkadelic — e o reggae-dub do jamaicano Lee “Scratch” Perry. Para ele, exemplos contundentes da inovação dentro da música negra da diáspora e que apesar de independentes entre si — tocavam diferentes gêneros, tinham diferentes públicos e relacionavam-se cada um de um jeito com a indústria cultural — desenvolveram experiências semelhantes nas iconografias espaciais e experimentações sônicas (ibid., p. 11).

Figura 58 - Capa do disco Mothership Connection (1975) do Parliament



Fonte: Google Imagens

Seguindo as pistas deixadas por Corbett, surge o documentário *The Last Angel of History* (1995), feito pelo coletivo baseado em Londres Black Audio Film Collective. Para Eshun (2003, p. 295, tradução minha), o “filme-ensaio” dirigido pelo ganhês John

Akomfrah “continua sendo a exposição mais elaborada sobre a convergência de ideias que é o Afrofuturismo”⁹⁵. As obras de Ra, Clinton e Perry e suas similaridades são abordadas através do personagem Data Thief (Ladrão de Dados), um viajante do tempo em busca de uma tecnologia secreta negra. A partir dessa narrativa, o filme

[...] criou uma rede de ligações entre música, espaço, futurologia e diáspora. Os processos sônicos africanos são aqui reconcebidos como telecomunicações, como componentes distribuídos de um código para uma tecnologia secreta negra que é a chave para o futuro diaspórico. A noção de uma tecnologia secreta negra permite que o afrofuturismo atinja um ponto de aceleração especulativa.⁹⁶ (Id.)

Antes de apresentar o protagonista, o filme começa citando a lenda do *bluesman* Robert Johnson, que teria vendido sua alma ao diabo, numa encruzilhada no sul dos EUA, em troca de poder tocar o violão como ninguém. Essa história que ainda é contada à exaustão, deve ser questionada por ser uma narrativa branca colonial, pois a encruzilhada é um lugar de extrema importância em filosofias e cosmologias africanas diversas. Nós aqui já falamos da importância da encruzilhada para os iorubas e os fons, sendo o lugar primordial de Exu e Legba, orixá/vodun poderoso e que fora demonizado pelo cristianismo.

Em *Last Angel* o blues é denominado como uma tecnologia secreta negra e que a partir dele teriam surgido o jazz, o soul, o hip-hop e o R&B. Dessa forma, se Data Thief, que está há 200 anos no futuro, conseguir achar essas encruzilhadas e fizer uma escavação arqueológica, ele poderá achar esses “tecno-fósseis” e quebrar o código do segredo e garantir seu futuro.

⁹⁵ No original: “[...] their essay-film which remains the most elaborate exposition on the convergence of ideas that is Afrofuturism.”

⁹⁶ No original: “[...] created a network of links between music, space, futurology, and diaspora. African sonic processes are here reconceived as telecommunication, as the distributed components of a code to a black secret technology that is the key to diasporic future. The notion of a black secret technology allows Afrofuturism to reach a point of speculative acceleration.”

Figura 59 - Still do Filme The Last Angel of History (1995)



Fonte: Arquivo pessoal

Os tecno-fósseis também poderiam ser as tecnologias do sagrado dos ritos iorubas, ou os búzios e hieróglifos em *Nave*; e a busca através de uma pesquisa científica por esses artefatos no filme remete à busca de Xaniqua pelo objeto secreto que traria respostas: primeiro ela acha um fóssil de uma planta e, depois, o guaranazeiro. Mais uma vez o cronótopo da encruzilhada aparece numa narrativa negra: uma imbricação de trocas, comunicações e refertilizações da afrodiáspora e por isso, mais significativo que a ideia de caminho ou estrada.

Exu, como já foi visto, é a representação maior da comunicação, dos trânsitos e das trocas, ele é o senhor das encruzilhadas. Sem o orixá não haveria som, e a música mais uma vez estaria no cerne dessas ligações estereomodernistas que narram subjetividades enegrecidas e ensejam afiliações estético-políticas solidárias. O tempo-espço não linear, porque circular/espirlalar nas culturas negro-africanas, e tão bem representado pelo *orikí* desse orixá, conecta-se com as viagens temporais das narrativas afrofuturistas.

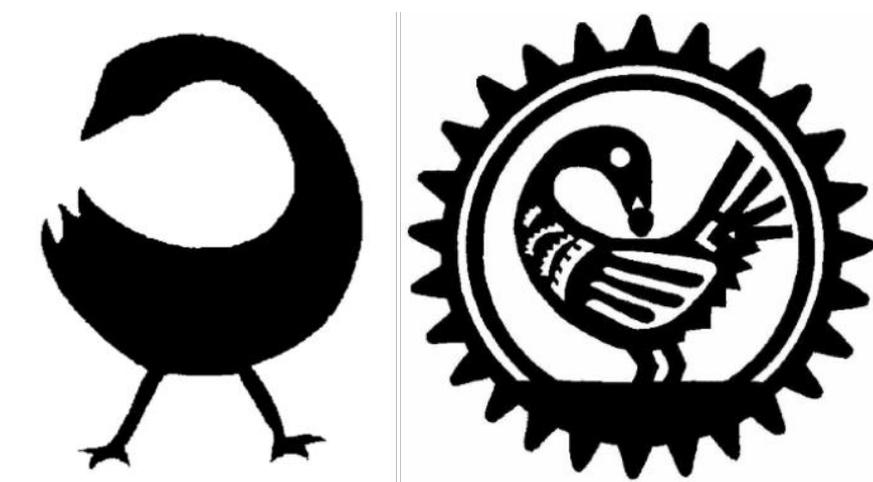
Como separadas no Ocidente, a conjunção de temporalidades, leia-se, passado, presente e futuro, não fariam muito sentido para a linha do tempo linear do eurocentrismo. Contrariamente, essa linearidade não faz sentido para muitas culturas africanas, como mostra o arquétipo de Exu. Então, não é de se impressionar que as

expressões afrofuturistas contemporâneas façam tantas menções às narrativas de viagem no tempo: ao passado científico africano e a reconexão com a ancestralidade; a voltar no tempo para corrigir algum erro, ou para atuar ali como forma de reparar injustiças históricas; procurar outro planeta ou um futuro livre de racismo, ou preparar um futuro melhor.

6.3 SANKOFA

Essas pistas levam-me a fazer a leitura do afrofuturismo e de sua representação na música de Xênia França como um desdobramento da ideia de sankofa. Sankofa é um dos adinkras, que é um sistema de escrita por ideogramas, da etnia Akan do povo Ashanti, que na época do seu império ocupavam o que hoje se conhece como Gana e também parte do Togo e Costa do Marfim (NASCIMENTO, 2008). O sankofa é representado pelo desenho de um pássaro que tem a cabeça voltada para trás e que significaria “Nunca é tarde para voltar e apanhar aquilo que ficou para trás. Sempre podemos retificar nossos erros” (id.) que é entendido como “a sabedoria de aprender com o passado para construir o presente e o futuro” (id.). A cabeça voltada para trás olha para o passado, enquanto os pés virados para frente indicam um caminho para o futuro. Também existem desenhos em que o pássaro segura um ovo em seu bico, para se referir ao que virá, o futuro.

Figura 60 - Pássaro Sankofa



Fonte: Itaú Cultural

Os adinkras “tem um significado complexo, representado por ditames ou fábulas que expressam conceitos filosóficos” (NASCIMENTO, 2008, p. 31). Para Glover (1969 apud *ibid.*, p. 32) os adinkras “preservam e transmitem aspectos da história, filosofia, valores e normas socioculturais do povo de Gana”. Nesse mesmo sentido, Temple (2010) defende que a profundidade e complexidade filosófica e de valores dos adinkras deve ser sempre lembrada, pois práticas do sankofa em populações afrodiáspóricas contemporâneas poderiam beneficiá-las em suas formas de agência. Essa questão ressoa no que Eshun (2003) comenta sobre a inclinação política sobre o Afrofuturismo, ou seja, de reconstituir um passado histórico que fora fragmentado a partir da Maafa⁹⁷.

Xênia França, ao usar elementos percussivos de uma música que se conecta a uma ancestralidade, ao mesmo tempo que usa elementos sonoros eletrônicos que ajudam a criar uma ambiência futurista, está fazendo o movimento de sankofa. No presente, ela olha para o passado mirando o futuro. No clipe de *Nave* isso também fica evidente quando, através de viagens espaciais, utilização de dispositivos tecnológicos e uma direção de arte futurística, a busca se conecta a um antigo terreiro de candomblé na Bahia.

Por isso, Temple (2010) insiste que tratar o sankofa como mero símbolo seria, além de uma perspectiva rasa, uma continuidade do projeto de poder eurocêntrico de desvalorização de práticas e conhecimentos africanos. E propõe que o sankofa e todo sistema adinkra sejam chamados de comunicadores.

Os comunicadores Adinkra expressam valores e filosofias atemporais, não símbolos superficiais. Um símbolo é uma representação que indica outra coisa por associação, semelhança ou convenção. Numa associação muito simplista, quando descrevemos algo como um símbolo, identificamos uma relação muito básica de um objeto material (uma escrita, desenho ou forma) com algo invisível ou abstrato. O caráter de um símbolo é básico e matemático. Por outro lado, um comunicador oferece o intercâmbio de ideias, conhecimento, sabedoria e filosofia. (TEMPLE, 2010, p. 130)

⁹⁷ A pesquisadora afrocêntrica, Marimba Ani, descreve o primeiro grande holocausto da humanidade, a escravidão africana, como Maafa: “Este termo foi cunhado por Marimba Ani (1994), e corresponde, em Swahili, à “grande tragédia”, à ocorrência terrível, ao infortúnio de morte, que identifica os 500 anos de sofrimento de pessoas de herança africana através da escravidão, imperialismo, colonialismo, apartheid, estupro, opressão, invasões e exploração” (NJERI, 2019, p.7)

Utilizar o *sankofa* num sentido político, de autonomia e agência negras, seria uma forma de contestar todo o sistema de conhecimento imposto pela colonialidade do saber e do poder, e não um retorno acrítico ao passado. Ampliando seus usos na diáspora, Maulana Karenga afirma que o comunicador *sankofa* foi fundamental para a criação dos *Black Studies*, destacando suas qualidades enquanto corolário de uma ideia de pesquisa paciente e inteligente, com conteúdo crítico:

Como prática metodológica afrocêntrica de *recuperação histórica*, então, o *sankofa* não é simplesmente a coleta de dados, mas também uma análise crítica do significado do ponto de vista centrado na África (Keto, 1995). Em seu entendimento e definição mais expansivos, o *sankofa* contém três elementos e processos básicos: (a) uma busca contínua por conhecimento — isto é, uma busca contínua pela verdade e pelo significado na história e no mundo; (b) um retorno à fonte, à história e à cultura de alguém para fundamentar e modelar a maneira cultural única de ser humano no mundo; e (c) uma recuperação crítica e recuperação do passado, especialmente as verdades ocultas, negadas e não descobertas da iniciativa e experiência africanas no mundo. Por "recuperação crítica", refiro-me a uma abordagem analítica às coisas encontradas, uma busca abaixo da superfície por significados mais profundos e maiores que a competência rotineira não pode fornecer. E uso recuperação crítica no seu significado de extrair o valioso do meio do lixo que o cerca — isto é, a falsificação racista e interpretações intelectualmente deficientes da história e cultura africanas. (KARENGA, 2006, p. 413, itálicos do autor, tradução minha)⁹⁸

Pelo exposto até o momento, práticas do *sankofa* estariam presentes em expressões artísticas, intelectuais e de movimentos sociais da cultura afrodiaspórica. O comentário de Maulana se liga, novamente, ao que propuseram Eshun (2003) e Womack (2013) para se ler o afrofuturismo como resultado de uma prática negra de recuperação cultural antirracista, também um traço do *sankofa*. Essas reapropriações

⁹⁸ No original: "As an Afrocentric methodological practice of *historical recovery*, then, *sankofa* is not simply the collection of data but also a critical analysis of meaning from an African-centered standpoint (Keto, 1995). In its most expansive understanding and definition, *sankofa* contains three basic elements and processes: (a) an ongoing quest for knowledge,—that is to say, a continuing search for truth and meaning in history and the world; (b) a return to the source, to one's history and culture for grounding and models in one's unique cultural way of being human in the world; and (c) a critical retrieval and reclaiming the past, especially the hidden, denied, and undiscovered truths of the African initiative and experience in the world. By "critical retrieval," I mean an analytical approach to things encountered, a below-the-surface grasping for deeper and larger meanings that routine competence cannot provide. And I use critical reclaiming in its meaning of extracting the valuable from the midst of the waste which surrounds it—that is, the racist falsification and intellectually deficient interpretations of African history and culture."

do sankofa são exemplos de seus usos na contemporaneidade, como, por exemplo, indica Temple (2010) em relação aos afro-americanos, enquanto Jørgensen (2001) indicou esse fenômeno também em Gana.

Em sua pesquisa com estudantes de cinema do National Film and Television Institute (NAFTI), Jørgensen (2001) identifica o uso do sankofa como política da instituição como meio de conferir “autenticidade” à cultura de Gana e definir uma “herança cultural comum”. Para a autora, o adinkra, nesse caso, seria parte de uma escolha estratégica no sentido “moderno” de “tradição inventada”, mas recomendando que se considere ‘a relação entre “modernidade” e “tradição” mais complementar do que uma dicotomia’ (ibid., p. 121). No mesmo artigo, a pesquisadora identifica que esse uso foi uma continuação das ideias de Kwame N’Krumah para o país — seu primeiro presidente, a partir da guerra anticolonial que expulsou os ingleses em 1957— que intencionava construir uma nação negra dentro da ideia de uma unidade africana e que usou o sankofa como política cultural, para voltar ao passado e resgatar a cultura africana de antes da colonização (ibid., p. 123).

Nessa relação pós-colonial de Gana com o sankofa e seu uso como discurso político, Temple (2010) nos lembra que uma das ações instituídas por N’Krumah para a constituição de uma unidade africana foi convidar negros em diáspora para retornar à África enquanto cidadãos. Esse convite ao retorno também fora comentado por Jaji (2014, p. 5) e que figuras afro-americanas proeminentes aceitaram o chamado, sendo uma delas, W.E.B. Du Bois. N’Krumah identificava-se com as ideias de Marcus Garvey e era um pan-africanista, tendo criado a entidade diplomática hoje conhecida como African Union, que colocou a diáspora como 6ª região (ibid., p. 3). Assim, com essa relação de trocas atlânticas, Temple (2010) sugere que a possibilidade de uso do sankofa atualmente nos EUA tenha sido influenciado por mediação do moderno Gana.

Porém, em seu artigo, o autor também menciona o conhecido caso do African Burial Ground, em Nova Iorque, um cemitério do período colonial de escravizados e negros livres que eram proibidos de serem enterrados nos cemitérios administrados por igrejas. Esse sítio arqueológico foi redescoberto em 1991 a partir de uma reforma de um prédio da administração federal e muitos achados importantes foram revelados: todos eram enterrados com a cabeça voltada para o Oeste, e foram encontrados

diversos artefatos nos caixões, estando entre os mais comuns guias (contas ou colares) e búzios.⁹⁹

Entre as coisas mais curiosas encontradas foi a tampa de um caixão que continha várias taxas de ferro em formato de “coração”. Essa é outra maneira de representar o sankofa no sistema adinkra e vários pesquisadores atestaram a possibilidade de realmente ser essa a origem do “adorno”, como o antropólogo Michael Blackey, citado por Temple (ibid., pp. 128-129). Faz sentido pelo fato de adinkra significar “adeus”, sendo os ideogramas tingidos em roupas que eram usadas pelos akans em situação de luto, para enterrar seus mortos.

Figura 61 - Adinkra - Sankofa



Fonte: Dicionário de Símbolos

No Brasil, levanta-se a possibilidade de também existirem referências ao sankofa através do trabalho dos ferreiros, ocupação muito exercida por negros escravizados e livres no passado. Isso não era por acaso, visto que os africanos muito antes dos europeus, já dominavam a mineração e metalurgia, segundo Paiva (2002, pp. 187-188). Mesmo depois do contato com invasores, eles continuaram sendo melhores nesse ofício e apresentando tecnologia mais avançada (id.).

Apesar de se ter uma falsa ideia de que o sistema escravocrata português e brasileiro, depois da independência, fosse operado de forma caótica, hoje sabemos

⁹⁹ Fonte disponível em <<https://www.nps.gov/afbg/learn/historyculture/archaeology.htm>>. Acesso em 08/05/2020.

que esse direcionava a mão de obra africana de acordo com o trabalho que aqui fossem desenvolver (id.). Assim, para a exploração dos minérios nas Minas Gerais, foram capturados e sequestrados africanos provenientes do que se convencionou chamar de Costa da Mina — faixa litorânea entre Gana, Togo, Benim e Nigéria — constituindo uma mão de obra especializada com grandes conhecimentos técnicos em ouro e ferro, principalmente (id.).

No mês de maio de 2019, o Museu das Minas e dos Metais, mantido pela empresa Gerdau e localizado em Belo Horizonte (MG), fez uma exposição chamada *Memórias de Ferro: a tradição ferreira africana no Brasil* em que parte do texto de apresentação dizia:

Portanto, ao mirarmos o passado, percebemos que a tradição mineraria e metalúrgica de Minas Gerais está intrinsecamente ligada à recíproca tradição africana. Logo, vários dos primeiros ferreiros que exerceram tal prática no Brasil eram africanos. Tal atividade envolve conhecimentos e técnicas específicos e o resultado dos objetos e/ou artefatos produzidos remontam à suas respectivas ancestralidades culturais. Por isso, nas suas confecções foram aplicados diversos elementos da cultura africana e que aqui tem sido resignificados ao longo do tempo. O Sankofa, exemplo deste processo, é reproduzido em grades, gradis e demais ornamentos metálicos.¹⁰⁰

Apesar de Minas ter recebido grandes contingentes de escravizados provenientes da Costa da Mina, eles também estavam em outras regiões do país. A pesquisadora Valéria Costa (2013), por exemplo, identifica grande presença deles também em Pernambuco, principalmente em Recife, sendo a segunda maior população a de grupos étnicos provindos dessa região, só ficando atrás de grupos da África Central, mais identificados como Angola-Congo. Esses dados históricos tornam muito plausível a possibilidade de o sankofa estar realmente gravado em ornamentos de objetos de ferro e terem sido passados através de gerações.

Na casa que minha família hoje reside em Recife, por exemplo, construída na década de 1940, recuperamos antigos portões de ferro que tinham detalhes que remetem ao sankofa. Talvez os primeiros ferreiros negros tenham trazido uma parte de sua cultura na feitura dos sankofas nesses objetos e, a partir disso, virado um

¹⁰⁰ Disponível em: <<http://www.mmgerdau.org.br/programe-se/memorias-de-ferro-a-tradicao-ferreira-africana-nobrasil/>>. Acesso em: 08/05/2020.

padrão de produção e posteriormente perdido o significado, e que, agora, começa a ser retomado e, quem sabe, indicar futuros possíveis.

Figura 62 - Gradil de ferro - Exemplo de Sankofa



Fonte: Arquivo pessoal

A transmissão do sankofa através da diáspora pode ser lida devido à grande força que os adinkras representavam para a cultura asante. Pois, segundo Nascimento (2008, p. 34):

De acordo com a história oral, o sistema dos adinkras tem origem numa guerra que Asantehene Osei Bonsu, rei dos asante, moveu contra Kofi Adinkra, rei de Gyaaman, região da Costa do Marfim. Este teve a audácia de copiar o banco real de Asantehene, o gwa, símbolo da soberania e do poder do Estado. Assim o rei de Gyaaman provocou a ira do poderoso soberano asante. O Asantehene venceu a guerra, e os asante dominaram a arte dos adinkra, ao mesmo tempo ampliando o espaço geográfico onde esse conjunto de ideogramas impunha sua presença. Antes disso, havia sido patrimônio dos mallam e dos denkyra, povos da África ocidental que desenvolveram esse sistema de escrita em um passado remoto.

Os gwa passaram a ser esculpidos com temas dos adinkras, e de acordo com a autora (ibid., p. 37) o que causou as Guerras de Asante contra os ingleses — que perduraram um século, em que os asante ganharam quase todas as batalhas e perderam apenas a última — foi o roubo do mais famoso trono: “*Sika Gwa Kofi*, o banco dourado, que teria sido invocado do céu por Okomfo Anokye, sacerdote principal de Osei Tutu, então Asantehene (rei dos asante)” (id.).

Pelo exposto, percebe-se que muitas epistemologias, acadêmicas ou não, movimentos sociais e expressões artísticas negras carregam a filosofia do sankofa em suas criações e práticas. É apenas mais uma maneira de poder ler um *continuum* de refertilizações e trocas contínuas informadas dentro da lógica do Atlântico negro. Xênia França faz do sankofa uma premissa para construção de sua música em *Nave e Pra que me chamas?*, assim como no restante do álbum: há o retorno ao passado, vivendo o presente e sempre olhando para o futuro, numa tentativa de reconstrução histórica e cultural como prática antirracista, demolidora de princípios eurocêntricos, e como possibilidade de construção de um futuro para populações negras.

Utilizar o Mulherismo Africano e o Afrofuturismo, como mostrado, ambos interligados com a filosofia do sankofa, para interpretar a narrativa afrossônica de Xênia França, poderia enriquecer modelos alternativos para o enfrentamento do *devenir negro* no mundo que Mbembe prevê como de ordem distópica. Na recuperação crítica do passado poderíamos estar gestando potencialidades que abram possibilidades de implodir narrativas racistas atuais e construir futuros radicalmente alternativos. Em entrevista à jornalista Kamille Viola (2018), Xênia demonstra estar consciente de vários pontos elencados nesse capítulo e articula noções do sankofa, do afrofuturismo e suas tecnologias sacras e sonoras, de ancestralidade, de tradição versus modernidade, de dupla consciência e o sentimento de deslocamento causados pela linha de cor e de sua arte como instrumento de luta:

Conseguir se apropriar dessa estética tradicional, de ver o desdobramento da música de terreiro, da música de bloco afro, que acabou indo para o trio elétrico e, hoje em dia, se renova com uma característica completamente tecnológica, moderna, a galera se apropria de ritmos que tinham essa mesma conotação negativa e que pareciam estar saturados: putz, ninguém aguenta mais axé music e aí vem o Baiana System e faz essa musicalidade tão fresca, renovada, tão cheia de vida, de juventude, de ancestralidade. A ancestralidade está lá, pulsante, mas é esse grupo de jovens que está colocando para a frente, atualizando a forma da própria juventude atual conseguir olhar com carinho para a sua própria ancestralidade. É um tipo de atualização da estética, da musicalidade, da história. E isso é muito bonito. Eu vi a escritora Maya Angelou falando, num filme que assisti recentemente, que tantas tristes coisas já aconteceram, já tentaram nos matar de várias formas, existem várias formas de genocídio preto numa sociedade branca, capitalista, racista, enfim, e a gente ainda está aqui. Devemos isso aos nossos ancestrais. É um tipo de atualização da estética, da musicalidade, da história. E isso é muito bonito. Eu vi a escritora Maya Angelou falando, num filme que assisti recentemente, que tantas tristes coisas já aconteceram, já tentaram nos matar de várias formas, existem várias formas de genocídio preto

numa sociedade branca, capitalista, racista, enfim, e a gente ainda está aqui. Devemos isso aos nossos ancestrais. Eu, Xênia, acredito que nós somos um investimento a longo prazo deles. Eles estavam lá atrás, viveram aquele tempo, não era nem um pouco fácil, mas eu estou aqui, agora. Nós, como artistas, e aí quando você fala que é curioso ver outros artistas também se apropriando dessa linguagem de passado, presente e futuro, valorizando o passado, vivendo o presente e olhando para o futuro. Isso é um conceito ancestral muito poderoso que se chama Sankofa. É uma adinkra — que são símbolos ancestrais, existem vários — que diz que não é vergonha retornar ao passado para saber quem você foi, para saber onde você está no presente, mas sempre para um olhar para o futuro. É um conceito tecnológico ancestral. Para mim é uma honra poder viver tempo, mesmo com tantas outras coisas que deixam a gente inseguro — politicamente, economicamente, socialmente. É uma honra poder servir ao meu povo, fazer da minha arte um instrumento de valorização, de elevação da minha cultura, que é a cultura do meu país, porque sim, eu sou brasileira, embora ao longo dos anos as estruturas brasileiras tentem fazer as pessoas descendentes de ser humanos africanos escravizados se sentirem estrangeiras, como se essa terra não nos pertencesse. Essa terra nos pertence.(FRANÇA, 2018).¹⁰¹

Depois, ela vai colocar a questão de gênero e raça como pauta igualmente importante no seu trabalho: “Então, mais que uma artista, eu me sinto uma mulher preta em movimento me descobrindo todos os dias. Meu trabalho inteiro está pautado nisso: em uma mulher negra se descobrindo possível” (id.). Se descobrir possível passa pela ideia de movimento, que fica marcado como algo constituidor política e esteticamente para sua música, quando cita a importância das trocas culturais da afrodiáspora para seu trabalho:

Tenho uma relação muito grande hoje em dia com outras histórias também. Tenho viajado para os Estados Unidos, antes de ir já lia, já assistia, todo mundo tem acesso, né? Ir a Cuba, conhecer a história de Cuba, enfim, ter acesso a essas coisas para poder fincar o que eu sou agora. O meu disco basicamente se apropria disso, dessa mulher preta que está conectada com várias diásporas, as manifestações artísticas que a diáspora teve em vários lugares do mundo. (Id.)

As trocas afro-atlânticas, estabelecendo vínculos e solidariedades enegrecidas através da música e suas mídias de representação dentro de uma lógica

¹⁰¹ FRANÇA, Xênia. In: VIOLA, Kamille. “Estou curando minhas feridas acessando a minha história”, diz Xenia França”. Uol Urban Taste. São Paulo, 09/11/2018. Disponível em: <<https://rioadentro.blogosfera.uol.com.br/2018/11/09/estou-curando-minhas-feridas-acessando-a-minha-historiadiz-xenia-franca/>>. Acesso em: 11/05/2020.

panafricanista, se constituem como prática estereomodernista que almeja a reconstrução de uma subjetividade negra para construir futuros possíveis ao desconstruir imagens de controle que justificam o racismo, o genocídio e a posição de subalternidade reservados ao povo negro. Parafraseando Fela Kuti, afirmo que a música é a arma do futuro, e será sempre usada por nós como um dos meios para uma mudança política radical, antirracista em seu cerne, para o enfrentamento de todas as formas de colonialidade que engendram o genocídio e todos os seus tentáculos: os assassinatos e perseguições, o epistemicídio, o encarceramento em massa, a pobreza, a precarização de acesso a bens como educação, saúde e moradia. A revolução será preta, ou não será.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesses quatro anos de caminhada pelas encruzilhadas da tese muita coisa aconteceu. Algumas delas vieram para tentar extinguir esse trabalho em si, enquanto outras vieram para tentar cessar o ímpeto de escrevê-la. Porém, todas, num movimento contrário, acabam por dar mais sentido a sua feitura. Imagine. Negros escrevendo sobre negritudes, numa pós-graduação de uma universidade branca. Isso somente já apresenta inúmeras dificuldades, como tanto falei na introdução. Os tempos são cada vez mais obscuros, pois, no segundo semestre do doutorado, acontece um golpe de estado apoiado pelos setores conservadores da sociedade: políticos do centro, extrema direita, militares, igrejas neopentecostais, industriais, empresários, agronegócio, mídia hegemônica, entre outros.

Negros no ensino superior e em suas pós-graduações, conquistas recentes de décadas de luta dos movimentos negros, e possíveis avanços de pautas progressistas no âmbito nacional, já se encontravam em perigo. Era o fundo do poço, pensávamos. Essa injustiça não poderia vingar. Não que eu acredite plenamente em mudanças políticas institucionais, mesmo que pelo viés da esquerda, mas não precisa ser um cientista político para saber que andaremos com mais dificuldades ainda pela estrada pavimentada pela direita. Essa esquerda ressentida também não soube ler o país e para onde caminhávamos. Sem se unir, fraquejou e entregou de bandeja o Brasil para um projeto político fascista.

Éramos tão inocentes que até uma ponta de saudades de Michel Temer poderíamos ensaiar (mentira). Bolsonaro não tardou em aplicar diretamente o que mais lhe caracterizava, pautas extremamente conservadoras, racistas, homofóbicas, machistas e a austeridade econômica. A última atacaria diretamente a educação, para o desmonte do setor e o consequente sucateamento das universidades. Porém as primeiras também influenciam diretamente nessas políticas: o ódio bolsonarista ao conhecimento, ciência e intelectualidade são traços formadores de sua política e legitimadores de seus discursos. Mais ainda para aqueles que pertencem as áreas das humanidades. Cortes robustos em aportes financeiros destruíram pesquisas, cortaram bolsas, desempregaram funcionários terceirizados, dificultaram a permanência do alunado mais necessitado, os pretos, principalmente. Além disso, dentro do âmbito do ensino superior público federal, houve perseguições políticas,

desrespeito à autonomia das universidades, limitação de financiamento para viagens a congressos, entre várias outras coisas.

E, no meio disso tudo, uma pandemia global com nível de contaminação e letalidade nunca visto anteriormente. O medo e a necessidade de confinamento levaram-me muitas vezes ao estresse, fatores que dificultaram a escrita durante o isolamento. Eu ainda pude, graças a minha esposa e meus pais terminar a tese dentro de casa, mesmo que já sem bolsa. Um privilégio que me colocou fora das estatísticas que a maior parte do povo negro ocupa: a grande maioria das pessoas que fica em casa e faz *home office* é branca, enquanto que a massa trabalhadora se arriscando nas ruas, trabalho e coletivos lotados é preta e parda.

Mesmo com o alerta mundial, a experiência negativa de vários países no enfrentamento da Covid-19, e o depoimento da quase totalidade das vozes da ciência, nosso presidente tratou de reiterar seu papel negacionista e de inimigo do conhecimento. Chamando o vírus, devastador e ainda desconhecido, de “apenas uma gripezinha”, desestimulou várias vezes o isolamento social, pressionando Estados e municípios a retirarem as restrições de circulação e reabertura de empresas e comércios, mesmo sabendo que essa era a medida mais eficaz para evitar seu espalhamento, a superlotação dos hospitais e o aumento do número de óbitos. Covardemente, tentou amenizar a responsabilidade do governo federal, ao passo que atuou de forma píflia e insuficiente na economia, não garantindo a toda a população, de forma ampla, uma segurança através de pagamento universal de renda auxiliar, muito menos aos pequenos e médios empresários, dificultando o acesso a créditos.

Tendo chegado e se espalhado no país a partir das classes médias e altas brancas, aquelas que podem fazer viagens internacionais, o vírus logo mostrou onde mais iria causar danos. Aqui em Pernambuco, só foi a partir de junho de 2020, que o governo estadual começou a divulgar os dados pelo quesito raça/cor e só o fez por pressão dos movimentos negros locais, como colocamos pela Articulação Negra de Pernambuco, uma conjunção de coletivos negros do Estado, da qual faço parte. Isso porque é um governo que se declara de esquerda e que possui nota alta no ranking de transparência no combate à Covid-19, segundo a ONG Transparência Internacional. Nos boletins de 29 e 30/06/2020, há um dado preocupante: os negros

são 77,6% dos casos graves do coronavírus em Pernambuco.¹⁰² E apenas divulgaram os casos graves, omitindo os dados raciais dos óbitos pela doença.

Essa situação é apenas um reflexo de todo o país. Na reportagem de Marília Marasciulo para o site da revista Galileu, a jornalista mostra dados do impacto da Covid-19 no povo preto e, entre outras pesquisas, uma feita pela PUC-Rio chamou mais atenção e transcrevo aqui:

Um estudo liderado por pesquisadores da PUC-Rio e divulgado no último dia 27 de maio evidencia ainda mais essas disparidades. Em termos de óbitos por Covid-19, pessoas sem escolaridade têm taxas três vezes maiores (71,3%) em relação àqueles com nível superior (22,5%). Combinando raça e índice de escolaridade, o cenário fica ainda mais desigual: pretos e pardos sem escolaridade morrem quatro vezes mais pelo novo coronavírus do que brancos com nível superior (80,35% contra 19,65%). Considerando a mesma faixa de escolaridade, pretos e pardos apresentam proporção de óbitos 37% maior, em média, do que brancos.¹⁰³

Segundo o IBGE, 75% da população pobre no Brasil é negra. Assim, sabemos que, ao contrário do que se divulgava no início sobre ser uma doença “democrática” que não via raça, renda, gênero etc., a população mais atingida seria aquela a sofrer com a violência do racismo estrutural. Em que suas condições são de baixo índice de acesso a saneamento básico, dependência de um sistema público de saúde precarizado, dificuldade de isolamento por condições de habitação desumanas — famílias inteiras e expandidas moram em cubículos nas favelas —, necessidade de manter o emprego para não passar fome. Isso é o reflexo da Necropolítica que sempre existiu no país, decidindo quem vai viver e quem vai morrer, mas que agora parece fazer parte do discurso oficial. “Alguns vão morrer? Vão morrer. Lamento, essa é a vida”, disse Bolsonaro em entrevista, desprezando a vida e sabendo, no fim, quem iria morrer pelo fato de serem descartáveis.

Esse número alarmante de mortes foi somado ao genocídio em escala mundial que os povos negros enfrentam. A morte banalizada e evitável de George Floyd, nos EUA, chocou o mundo e os protestos do Black Live Matters foram crescendo e

¹⁰² Boletins disponíveis em: <<http://portal.saude.pe.gov.br/boletim-epidemiologico-covid-19>>. Acesso em: 01/07/2022

¹⁰³ Disponível em: <<https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2020/05/na-pandemia-de-covid-19negros-morrem-mais-do-que-brancos-por-que.html>>. Acesso em: 01/07/2020.

tomando o país em vários Estados, assim como, também, passeatas foram organizadas em outros países. Essa situação é muito similar aqui no Brasil, e não poderia esquecer de João Pedro, um adolescente negro de quatorze anos assassinado por uma operação policial no Rio de Janeiro que disparou mais de setenta tiros contra ele e seus amigos, enquanto brincavam no quintal de sua casa. Esses dois casos aconteceram em maio desse ano, com poucos dias de diferença.

Não esqueçamos que essa violência policial, seja oficialmente ou em forma de milícia, também foi capaz de tirar a vida de uma personalidade pública, a vereadora negra Marielle Franco, e que até agora, dois anos depois de sua morte, continuamos perguntando: Quem matou Marielle? A polícia, diferentemente do que se fala, é uma instituição que deu muito certo, pois foi inventada para controle social das massas e proteção do status das elites dominantes. Essas elites não deixam de praticar seu privilégio branco, assassinando pretos e ficando incólumes.

Foi o que aconteceu com Miguel, em Recife: uma criança negra de apenas cinco anos morreu quando caiu do nono andar de um prédio no centro da cidade. Esse prédio era o lugar de trabalho de sua mãe, a empregada doméstica Mirtes Renata Santana de Souza. Nesse dia, ela precisou levar o filho ao trabalho porque não tinha com quem deixar, o que já mostra uma situação degradante, já que deveria estar em casa, em isolamento, recebendo o salário. Em determinado momento Mirtes precisou sair do apartamento para passear com o cachorro da patroa, e Miguel permaneceu sob os cuidados da mesma, a esposa do prefeito de Tamandaré, Sarí Corte Real. Esta, não teve paciência com a criança que chorava por sua mãe e o deixou andar sozinho no elevador, ainda apertando o botão do andar do qual ele viria a cair. Isso somente aconteceu por Miguel ser negro e sua vida ser, então, descartável, enquanto a assassina é uma mulher rica, branca e loira, que provavelmente não terá a punição merecida. O racismo continua nos matando de diversas maneiras.

Por isso que escrever essa tese fez ainda mais sentido. Uma tese antirracista empurra do outro lado quando o racismo e o fascismo tentam avançar. Nesse sentido, talvez, teorias comprometidas com o caráter de mudança social podem e devem ter um papel importante como arma anticolonial/anti-hegemônica. A teoria enquanto arma, como nos informou o revolucionário e teórico Amílcar Cabral (1980, p. 26) que:

[...] toda a prática fecunda uma teoria. E que, se é verdade que uma revolução pode falhar, mesmo que seja nutrida por teorias perfeitamente concebidas, ainda ninguém praticou vitoriosamente uma Revolução sem teoria revolucionária.

Mas ele também nos lembra que a teoria sem prática é uma perda de tempo (ibid., p. 47). Então isso é só um ensaio de resistência ao racismo e o seu epistemicídio, que pode contribuir um pouco numa frente mais ampla, ou assim o espero humildemente. Claro que aqui não se compara o que foi escrito a autores do nível de Cabral ou Fanon, que escreveriam quase como manuais revolucionários, no melhor sentido. Aqui, apenas posso assumir um comprometimento total com o pensamento negro. Com epistemologias negras que articulam armadilhas ao status quo e demonstram o desejo de autonomia para os afrodescendentes. Conjecturar teorias enegrecidas me parece um exercício de driblar a morte, quando estas teriam o objetivo de destruir tudo aquilo que foi elaborado para afirmar nossa feiura, inferioridade e extermínio.

Digo isso agora, depois de perceber o que essa tese se tornou. No início não era para ser assim e eu mal conhecia a maioria dos autores e autoras que serviram de inspiração e base para a escrita. Eu nem havia me tornado negro. Sem dúvidas um doutoramento numa área de Humanidades vai ser carregado de teoria, mas também podem existir outros elementos. No âmbito da Comunicação, há talvez, para alguns, uma falta de uma carga teórica mais robusta. E, para mim, há uma falta, num plano geral, de escritas politizadas num sentido e sentimento antirracista nessa área. Por um lado, acredito que essa tese ajuda a preencher, de certa forma, essa lacuna.

Por outro lado, o fascínio e a busca por essas teorias também foram a fraqueza do trabalho. Reconheço que em diversos momentos me parece que os objetos se perdem na análise. Há sempre uma volta à teoria e, de certo modo, parece que os objetos escolhidos, em algumas ocasiões, foram apenas coadjuvantes do processo. Isso pode ser enxergado como uma falha para alguns, principalmente na Comunicação, mas também preciso admitir que não me pareceu de todo ruim. Ou seja, epistemologias negras são o principal objeto da tese, em conjunto com a tentativa de exercício de sua aplicação.

Pensar no processo de como um olhar opositor (HOOKS, 2019) de um pesquisador negro pode agir em processos de coisificação/humilhação/exploração

articulados pelas imagens de controle (COLLINS, 2019) veiculadas pelas mídias hegemônicas, foi uma parte importante do trabalho. Perceber como a música negra atua no processo identitário e como pode ensejar laços de solidariedade entre populações africanas e da diáspora, assim como desejos políticos por mudança, também foi algo presente. Encontrar conexões, reapropriações e refertilizações de saberes entre vários territórios de América (GONZALEZ, 1980) e do continente preto além-mar, é um dos motivos, que é pan-africanista, da tese.

Esses caminhos que são interligados e entrecruzados de diversas formas e diferentes direções, são na verdade encruzilhadas, que foram tecidas pelo horror da escravidão, mas também por resistências a ela. Controlando esses fluxos e refluxos está Exu, como o senhor das encruzilhadas, o orixá da comunicação, da incerteza, do processo dinâmico da vida. A ele ofereço essas muitas letras que são transformadas em ebó epistemológico, onde ele também fez parte enquanto teoria e significação. Como dito, Exu parece ser a personificação dessa cultura do Atlântico negro e seus trânsitos.

Nesse sentido, o trabalho procurou seguir esse sentido afrodiásporico de ligação e conhecimento horizontalizado, assim como de dinamismo, hibridações e de caráter mutante. Assim, não poderia assumir um núcleo duro e restritivo que enseja um caráter de conhecimento horizontalizado e limitante. Aqui a transdisciplinaridade é defendida como posicionamento contra a colonialidade branca, assim como o cruzo entre objetos que normalmente são filtrados e separados em diferentes caixas para diferentes análises. Não deveria deixar de mencionar mais uma vez a importância do estudo de Jaji (2014) sobre conexões/divergências entre África e sua diáspora, num sentido pan-africanista de solidariedade, através da música e suas mídias.

Apesar de ser um trabalho na área de musicologia, a autora dá importância e centralidade para diferentes objetos midiáticos, que eram entrecortados pela música negra. Como Jaji, usei filmes, discos, letras e videoclipes para dar conta de epistemologias negras que tinham como trilha a experiência afrossônica. Não é uma tese somente sobre música, mas do que pode emergir quando a enxergamos, a escutamos ou a lemos por dispositivos oferecidos pelo pensamento negro. Mas, a todo momento, a importância central que a música tem para a cultura expressiva negra é lembrada.

Em África a música não era separada do cotidiano das pessoas, estava marcando o ritmo do trabalho, invocando proteção e fartura nos ritos espirituais, nas celebrações de qualquer espécie. Estava sempre ali e todos participavam de alguma forma. Na afrodíspora, tornou-se expressão máxima da cultura negra, sua comunicação e política e observamos essa robustez e potência em todos os lugares em que negros foram levados forçosamente. Como Gilroy (2001), Jaji (2014), Gonzalez (1980), atestaram, acredito e defendo essa conexão. Nós negros estamos ligados de alguma forma, como também apresentamos muitas divergências, mas com o princípio de “diferença dentro da unidade”. A música é uma dessas ligas, a principal, e ajuda a demonstrar nossa tendência ao internacionalismo.

Não que manifestações com ideais pró-nacionalistas não tenham surgido no seio da cultura negra, mas nossa cultura é mais forte quando aflora exatamente em oposição a conceitos de Estado-nação e suas fronteiras e xenofobias. A luta, se conjunta for, vai apresentar além das afinidades, mais força para derrubar a constituição racista do poder no mundo, a colonialidade. Acredito, então, numa luta transnacional e que diferentes teorias negras de diferentes países podem e devem somar na luta negra brasileira. Isso vai de encontro a uma tendência nacional de alguns movimentos negros (não todos) e alguns acadêmicos de supervalorizar as singularidades do racismo à brasileira e esquecer o diálogo com outras realidades. Não se trata de afro-americanizar nossas condutas e debates, mas de ampliá-los em consonância com o restante do mundo negro, para aprendermos, ensinarmos e fortalecer o combate.

De certa maneira, esse posicionamento também deu pouco destaque a autores nacionais ou os colocou em pé de igualdade aos irmãos e irmãs de outros lugares. Apesar de não ser uma tese especificamente sobre as relações raciais brasileiras, acredito que se constitui como falha a ausência de mais construções com alguns textos canônicos da área. Apesar de citar Abdias do Nascimento e Lelia Gonzalez, muitos importantes autores ficaram ausentes, como Nei Lopes, Muniz Sodré, Guerreiro Ramos, Clóvis Moura, Sueli Carneiro, Luiza Bairos, entre tantos outros que abriram os caminhos para que hoje essa tese pudesse ser escrita.

Tentei abraçar o mundo. Ao atingir diferentes objetos e diferentes posições, também se deixou de aprofundar diversas questões que surgiram ou que não chegaram a emergir. Acredito que isso se configure como a maior limitação da tese.

A ansiedade em querer abarcar o maior número de teorias e seus autores, assim como uma miríade de problemas, tornaram-se um desafio de grande proporção e difícil resolução.

No entanto, acredito ter conseguido mostrar a importância e a contribuição das epistemologias negras para a área da Comunicação, também demonstrando que negros e negras fazem teoria e não são somente objeto dessa pelos pesquisadores brancos. Apesar de todas as dificuldades que o racismo estrutural e estruturante impõe à vida dos negros, consegui chegar até aqui e não ser mais um negro das estatísticas. Os objetivos de escrever uma tese antirracista, usando uma maioria esmagadora de autorxs negrxs foi atingida, assim como o de propor um debate transdisciplinar e transnacional, que são características de um pensamento negro.

De forma abrangente, propus a utilização de pensadorxs negrxs para provocar reflexões entre a interface de música e o campo da Comunicação. Esse debate ainda é incipiente, com algumas exceções, infelizmente, e esta tese propõe pensar o comunicacional por outros paradigmas, sugerindo autores e teorias não tão comumente usados na área. Sabendo que a música é algo imprescindível e, assim, parte vital, das culturas negras do Atlântico (GILROY, 2001) e como as matrizes da mesma vêm dominando a indústria da música popular, procurou-se capturar usos e sentidos de representação, identidade, política e comunicação que músicxs e produtorxs negrxs vem produzindo em mídias.

Para isso, foi proposto um debate em torno do que seriam as epistemologias negras e como as mesmas poderiam ser lidas, interpretadas e aplicadas em objetos da tese e até na pesquisa em Comunicação. Para além de uma escolha política de utilizar mais autorias negras, defende-se que a utilização desses pensamentos enegrecidos pode e deve contribuir numa virada quilombista que objetive enfrentamento ao epistemicídio (CARNEIRO, 2005), um dos tentáculos do genocídio do povo negro (NASCIMENTO, 2019). Não se limitando somente a pessoas negras que escrevem, foi entendido que se defende uma pesquisa que utilize saberes que partam de uma atitude contra-hegemônica e que vise desestabilizar os sistemas euro-americanos de pensamento ocidental e seus racismos epistêmicos. Ampliando que as teorias racistas também informam e dão legitimidade ao extermínio negro.

Assim, entendeu-se que a própria estrutura da tese, em aspectos como a forma de escrever, a análise e escolha os objetos, se deu de forma questionadora dessa

posição hegemônica. O “método sem métodos” na verdade expõe o método de uma escrita dispersiva como o próprio conceito de diáspora, em que se olha para tal fenômeno como infinitas possibilidades da encruzilhada. A encruzilhada diaspórica como forma de proceder dispersa e amplia fenômenos, propõe novos e diferentes começos, conexões não tão aparentemente prováveis. Seria o reconhecimento de uma tradição dialética, uma tradição não tradicional, com novos possíveis futuros: o sankofa sugerindo a não-linearidade temporal que é Exu, o orixá das encruzilhadas e da comunicação duma cosmogonia ancestral, interligado a afrofuturismos que querem perturbar a linha temporal padrão construída pela história “oficial” dos ditos “vencedores”. A tese propõe, então, uma metáfora da diáspora enquanto tese, a dispersão procura informar “unidade na diferença”.

Seguindo a proposição de Gilroy em seu Atlântico negro que tenta cartografar cultura, comunicação e geopolíticas de estruturas complexas, diferentes, mas conectadas, se objetivou não o esgotamento dos fenômenos e suas apreensões rigorosas e enrijecedoras, como pede a ciência hegemônica, mas proposições que apontem para mais questionamentos. Estes caminhos, ou melhor, encruzilhadas, desejam sugerir um movimento de abertura que proponha ciclos incessantes de reinvenções e experimentações e criatividade. Isso é afrodiaspórico no seu *lato sensu*: flexibilidade, fluidez, descentralização e diferença.

Na base de formação de uma escrita negra, nossas subjetividades e experiências formam a teoria e as letras, recentrando a importância do eu coletivo para derrubar velhas estruturas brancas euro-americanas da academia. Nesse sentido a tese seguiu bem o seu fluxo, assim como na importância que deu à solidariedade pan-africanista como meio de enfrentamento às desigualdades e subalternidades a que o povo negro é submetido. À música negra foi dada a devida importância, a qual perpassou todos os capítulos da tese e serviu de motivo e fagulha para teorias incendiárias. Música negra e teoria negra, transformadas em armas para poder gritar: Fogo nos racistas!

REFERÊNCIAS

ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. Memória, narrativas e pesquisa autobiográfica, **História da Educação**, Pelotas, v. 7, n. 14, p. 79-95, 2003. Disponível em: <<https://www.seer.ufrgs.br/asphe/article/view/30223>>. Acesso em: 12/04/20.

ALEXANDER, Michelle. **A nova segregação**: racismo e encarceramento em massa. São Paulo: Boitempo, 2018.

ALVES, Amanda Palomo. **“Angolano segue em frente”**: um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2015.

ALVIM, Luíza. **Robert Bresson e a música**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, UFRJ, Rio de Janeiro, 324 p., 2013.

_____. **Robert Bresson em ritmo de batuque**, *Revista Alceu*, v.16, n.31, 2015, p. 99-113.

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade**: a teoria da mudança social. Philadelphia: Afrocentricity International, 2014.

AYOH'OMIDIRE, Felix. **Akogbadun**: abc da língua, cultura e civilização iorubanas. Salvador: EDUFBA, 2003.

BARBOSA, Muryatan Santana. **Pan-africanismo e teoria social: uma herança crítica. África**, São Paulo. v. 31-32, p. 135-155, 2011/2012.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Walter Benjamin, Obras Escolhidas Vol. 1 — Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENTES, Ivana. **Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo**. In: MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil**: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.

BENTO, Maria Aparecida Silva. **Pactos narcísicos no racismo**: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público. Tese (doutorado) - Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 169 p. 2002.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e perspectiva negra**. *Soc. estado.*, Brasília, v. 31, n. 1, pp. 15-24, 2016. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010269922016000100015&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 06/01/2019.

BERNARDO, Teresinha. **O candomblé e o poder feminino**. *Revista de Estudos da Religião*, São Paulo: Puc-SP, n. 2, ano 5, 2005, p. 1-21.

BIKO, Steve. **Escrevo o que eu quero**. São Paulo: Ática, 1990.

BORGES, Juliana. **O que é encarceramento em massa**. Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2018.

BORGES, Rosane. Mídias, racismos e outras formas de destituição: elementos para o reposicionamento do campo da comunicação. In: CORRÊA, Laura Guimarães (org.). **Vozes Negras em Comunicação: Mídia, racismos, resistências**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BRACKETT, David. Questions of Genre in Black Popular Music. In: **Black Music Research Journal**, v. 25, 2005.

CABRAL, Amílcar. **A arma da teoria**. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

CARDOSO, Cláudia Pons. Por uma epistemologia negra do Sul: experiências de mulheres negras e o feminismo negro no Brasil. In: **13º Mundo de Mulheres & Fazendo Gênero 11**, Florianópolis (SC), de 30/07 a 04/08/2017, pp. 1-11. Disponível em:<http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499452943_ARQUIVO_simposiotextofazendogenero13.pdf>. Acesso em 23/04/2018

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A Construção do Outro como Não-ser como fundamento do Ser**. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CASTELO, Cláudia. Uma incursão no lusotropicalismo de Gilberto Freyre. **Blogue de História Lusófona**, pp. 261-280, 2011.

CLARKE, Kamari Maxine; THOMAS, Deborah A. **Globalization and Race: Transformations in the Cultural Production of Blackness**. Durham: Duke University Press, 2006.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019.

CORBETT, John. 1993. Brothers from Another Planet. In: **Extended Play**: Sounding off from John Cage to Dr. Funkenstein. Durham: Duke University Press, 1994.

COSTA, Valéria Gomes. O recife nas rotas do atlântico negro: tráfico, escravidão e identidades no oitocentos. In: **Revista de História Comparada**, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 1, p. 186-217, 2013.

DERY, Mark. "Black to the future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose". In: **Flame Wars**: the discourse of cyberculture. Durham: Duke University Press, 1994.

DIGGS, Irene. Zumbí and the Republic of Os Palmares. **Phylon** (1940-1956), v.14, n.1, 1953.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica, **Mediações – Revista de Ciências Sociais**, Londrina, v. 10, n.1, p. 25-40, 2005.

DOVE, Nah. Mulherisma Africana: uma teoria afrocêntrica. **Jornal de Estudos Negros**, v. 28, n. 5, p. 515-539, maio 1998.

DRAVET, Florence. Exu, o andrógino canibal: aproximações entre mitologia e imaginário antropófago brasileiro para pensar alteridade. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 1-14, maio, junho, julho e agosto de 2018.

DUNN, Christopher. **Contracultura**: Alternative Arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016.

EDMONDS, Ennis B. **Rastafari**: A Very Short Introduction, United Kingdom: Oxford University Press, 2012.

EDWARDS, Brent Hayes. Louis Armstrong and the Syntax of Scat, **Critical Inquiry**, v. 28, n. 3, 2002, pp. 618-649.

ESHUN, Kodwo. Further considerations of Afrofuturism. **CR: The New Centennial Review**, Volume 3, Number 2, 2003, pp. 287-302

EVARISTO, Conceição. **Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita**. In: Alexandre, Marcos A. (org.) Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, p. 16-21. 2007

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARLEY, Anthony Paul. The black body as fetish object. **Oregon Law Review**, 76(3), 457–535. 1997.

FLAUZINA, Ana P. **Corpo negro caído no chão**: sistema penal e o projeto genocida do Estado brasileiro. Dissertação (Mestrado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

FLOYD JR., Samuel A. **The power of Black music**: interpreting its history from Africa to the United States. New York: Oxford University Press, 1995.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

_____. **Entre Campos**. Nações, Cultura e o Fascínio da “raça”. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. **‘There ain’t no black in Union Jack’**: The cultural politics of race and nation. London: Hutchinson, 1987.

GOMES, Nilma Lino. **Sem Perder a Raiz**: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra, Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

_____. Intelectuais negros e produção do conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (orgs) **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, N^o. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82.

_____. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244.

GORDON, Lewis. “Prefácio”, In: FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**, Salvador: EDUFBA, 2008.

GUERREIRO, Goli. Samba-Reggae, um ritmo atlântico: a invenção do gênero no meio musical de Salvador, Bahia. In: **VII CONGRESSO IASPM-AL**, La Habana, 19 - 24 de junho, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

_____. Identidade cultural e diáspora. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 24, IPHAN, 1996. (p. 68-75)

HOOKS, bell. Intelectuais Negras. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 464, jan. 1995. ISSN 1806-9584. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16465>>. Acesso em: 16/02/2019.

_____. **Movimentar-se para além da dor** (Moving Beyond Pain). Tradução: Charô Nunes e Larissa Santiago, 2016. Disponível em: <<http://blogueirasnegras.org/movimentar-se-para-alem-da-dor-bell-hooks/>>. Acesso em: 06/02/20.

_____. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

_____. **E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

HOUNTONDI, Paulin J. Conhecimento de África, Conhecimentos de Africanos: Duas perspectivas sobre os Estudos Africanos. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (orgs) **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

HUNTER, Lorien R. **African State of Mind: Hip Hop, Identity and the Effects of Africa Rising**. Ann Arbor: ProQuest, 2017.

JAJI, Tsitsi Ella. **Africa in Stereo: Modernism, Music, and Pan-African Solidarity**. New York: Oxford University Press, 2014.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. Música Popular ou Música Pop? Trajetórias e Caminhos da Música na Cultura Mediática. In: **Encontro Latino de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura**, 2005, Salvador.

JOHNSON, Jacquelyn. O Atlântico Negro de Paul Gilroy: um conceito incompleto. In: JOHNSON, Jacquelyn; VIEIRA, Vinicius Rodrigues (Orgs). **Retratos e espelhos: raça e etnicidade no Brasil e nos Estados Unidos**. São Paulo:UDUSP, 2009. pp. 76-91.

JØRGENSEN, Anne Mette. Sankofa and modern authenticity in Ghanaian film and television. In: M. E. Baaz & M. Palmberg (Eds.), **Same and other: Negotiating African identity in cultural production** (pp. 119-141). Uppsala, Sweden: Nordiska Afrikainstitutet, 2001.

KARENKA, Maulana. The field, function and future of Africana studies: Critical reflections on its mission, meaning, and methodology. In M. K. Asante & M. Karenga (Eds.), **Handbook of Black studies** (pp. 402-420). Thousand Oaks, CA: Sage, 2006.

KELLNER, Douglas. **Cultura da Mídia**. Bauru (SP): Editora da Universidade do Sagrado Coração (Edusc), 2001.

KILOMBA, Grada. **Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism**. Münster: Unrast Verlag, 2. Edição, 2010

KING, Rosamond S. Sheep & Goats Together: Interracial Relationships from Black Men's Perspectives. In: **Journal of African American Studies**, Vol. 8, No. 1 & 2, pp. 108-125, 2004.

KUSCHICK, Mateus Berger. **Kotas, mamás, mais velhos, pais grandes do semba: a música angolana nas ondas sonoras do atlântico negro**. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 253 p., 2016.

LOBATO, Monteiro. **O Presidente Negro**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Transdisciplinaridade e decolonialidade. **Soc. estado.**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 75-97, Apr. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010269922016000100075&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 17 de fevereiro de 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922016000100005>.

_____. Analítica da Colonialidade e da Decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGUÉL, Ramón (Orgs). **Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico**. 2018, São Paulo: Autêntica.

_____. A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento: modernidade, império e colonialidade. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (orgs) **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream: A guerra global das mídias e das culturas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MATORY, J. Lorand. Jeje: repensando nações e transnacionalismo. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, 1999, p. 57-80.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

_____. **Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: n-1, 2018

McCANN, Bryan. Black Pau: uncovering the history of Brazilian soul. **Journal of Popular Music Studies**, n. 14, 2002, p. 33-62.

MIGNOLO, Walter. El pensamiento des-colonial, despredimiento y apertura: um manifesto. In: WALSH, Catherine; LINERA, García; MIGNOLO, Walter; **Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento**. Buenos Aires: Del Signo, 2006.

MOORE, Carlos. "Negro sou, Negro ficarei!" (Prefácio). In: CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre a negritude**. Minas Gerais: Nandyala, 2010.

MOORMAN, Marissa Jean. **Intonations: a Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times**. Athens: Ohio University Press, 2008, p. 114.

NACKED, Rafaela Capelossa. **Chocolate e mel: negritude, antirracismo e controvérsia nas músicas de Gilberto Gil (1972-1985)**. 137 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Genocídio do negro brasileiro: Processo de um Racismo Mascarado**. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Aline. Em defesa de uma epistemologia destoante: notas sobre a perspectiva africanocentrada. **Revista Eixo**, v. 6, n. 2, pp. 44-50, 2017.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. Sankofa: Significado e Intenções. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.) **A matriz africana no mundo**. São Paulo: Selo Negro Edições, Summus Editorial, 2008.

NESTROVSKI, Livia Scarinci. **Sambop: o scat singing brasileiro a partir da obra de Leny Adrade (1958 – 1965)**. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

NJERI, Aza; RIBEIRO, Katiúscia. Mulherismo Africana: práticas na diáspora brasileira. **Currículo sem Fronteiras**, v. 19, n. 2, p. 595-608, maio/ago. 2019.

NOGUERA, Renato. Denegrindo a Filosofia: o pensamento como coreografia. **Griot**, v. 4, p. 1, 2011.

_____. Denegrindo a educação: um ensaio filosófico para uma pedagogia da pluriversalidade. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**, v. 18, p. 62, 2012a.

_____. Ubuntu como modo de existir: elementos gerais para uma ética afroperspectivista. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores(as) Negros(as) - ABPN*, v. 3, p. 147, 2012b.

OLIVEIRA, Eduardo David de. Epistemologia da Ancestralidade. **Entrelugares: Revista de Sociopoética e Abordagens Afins**. Fortaleza: UFC, vol.1. Nº 2, 10p., 2009.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **O Swing do Samba: O Samba-Rock, e Outros Ritmos, Na Construção da Identidade Negra Contemporânea na Mídia Brasileira**. Monografia (Graduação em Jornalismo) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004

_____. **A cena musical da Black Rio: mediações e políticas de estilo nos bailes soul dos subúrbios cariocas dos anos 1970**. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2016.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. **“Branca para casar, mulata para f... e negra para trabalhar”**; escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. São Paulo, 324 p. 2008.

PAIM, Márcio. Pan-africanismo: tendências políticas, Nkrumah e a crítica do livro *Na Casa De Meu Pai*. **Sankofa** (São Paulo), São Paulo, v. 7, n. 13, p. 88-112.

PAIVA, Eduardo França. Bateias, carumbés, tabuleiros: mineração africana e mestiçagem no Novo Mundo. In: PAIVA, Eduardo França & ANASTASIA, Carla Maria Junho. (orgs.) **O trabalho mestiço**; maneiras de pensar e formas de viver – séculos XVI a XIX. São Paulo/Belo Horizonte: Annablume/PPGH-UFMG, 2002, pp. 187-207.

PALOMBINI, Carlos. Soul brasileiro e funk carioca, **Opus**, Goiânia, v. 15, n. 1, pp. 3761, jun. 2009.

PEREIRA, Dulce Maria. A Face Negra do Brasil Multicultural. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mre000073.pdf>>. Acesso em: 03/07/2020

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

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RUFINO, Luiz. **Histórias e saberes de jongueiros**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014. _____ . Pedagogia das Encruzilhadas. **Revista Periferia**, v.10, n.1, p. 71 - 88, Jan./Jun. 2018

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

SANTO, Spirito. **Do samba ao funk do Jorjão**. Rio de Janeiro: Sesc, 2016.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a morte**. Petrópolis: Vozes, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (orgs) **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SANTOS, Carla Adriana da Silva. **Ó pa í, prezada!:** racismo e sexismo institucionais tomando bonde no Conjunto Penal Feminino de Salvador. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SANTOS, Jaqueline Sant'Anna Martins dos. "Mulheres de santo": gênero e liderança feminina no candomblé. **Revista Nganhu**, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 1, 2018, pp. 47-58.

SANTOS, José Henrique de Freitas. Yourubantu: Por uma epistemologia negra no campo dos estudos literários no Brasil. **Fólio – Revista de Letras**, Vitória da Conquista, v. 10, n. 2, 2018, p. 161-172.

SAUNDERS, Tanya L. Epistemologia negra sapatão como vetor de uma práxis humana libertária. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 7 (2017), pp. 102-116.

SCALON, Celi; SALATA, André. **Uma nova classe média no Brasil da última década?: o debate a partir da perspectiva sociológica.** Soc. estado., Brasília, v. 27, n. 2, pp. 387-407, 2012.

SILVA, “Salloma” Salomão Jovino da. **Memórias sonoras da noite:** Musicalidades africanas no Brasil Oitocentista. Tese (doutorado) em História – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005, 431 p.

SOARES, Thiago. O pixel da voz, **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**, v.16, n. 1, p. 20-27, 2014.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro:** As vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

SODRÉ, Muniz A. C. **Pensar nagô.** Rio de Janeiro: Vozes, 2017

TAYLOR, Paul C. **Black is beautiful:** a philosophy of black aesthetics. Hoboken: Wiley, 2016.

TEMPLE, Christel N. The Emergence of Sankofa Practice in the United States - A Modern History. **Journal of Black Studies**, V. 41, N. 1, September 2010, p.127-150.

VIEIRA, Vinícius Rodrigues; JOHNSON, Jacquelyn (orgs.). **Retratos e Espelhos:** Raça e Etnicidade no Brasil e nos Estados Unidos. São Paulo: FEA/USP, 2009.

WAUER, Roland H. **A Birder’s West Indies:** An Island-by-Island Tour, Texas: University of Texas Press, 2010.

WEHELIYE, Alexander G. Engendering Phonographies: Sonic Technologies of Blackness. **Small Axe**, 44, July 2014, DOI 10.1215/07990537-2739947.

WEST, Cornel. The dilemma of the black intellectual. In: **The Cornel West: reader.** Basic Civitas Books, 1999, p. 302-315. Tradução e notas de Braulino Pereira de Santana, Guacira Cavalcante e Marcos Aurélio Souza.

WOMACK, Ytasha. **Afrofuturism:** The world of black sci-fi and fantasy culture. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.

JORNAIS

CABRAL, Sérgio. O novo som de um ano atrás. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27/02/1977, p. 9.

FESTIVAL da Canção divulgará amanhã músicas classificadas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ed. 106, 1º Caderno, p.15, 11/08/1968. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_08/119919>. Acesso em: 10/04/2018

MOTTA. Nelson. Maku: é impossível parar de dançar. **O Globo**, Rio de Janeiro, 17/08/1976, p.36.

SITES

A MÚSICA e o legado do Duo Ouro Negro vão ser celebrados em Abril”, **Público**, Lisboa, 2019. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2019/03/23/culturaipsilon/noticia/musica-legado-duo-ouronegro-vao-celebrados-abril-1866541>>. Acesso em: 18/03/20.

ARCHAEOLOGY, African Burial Ground. Disponível em: <<https://www.nps.gov/afbg/learn/historyculture/archaeology.htm>>. Acesso em 08/05/2020.

BARBOSA, Daniel. Marku Ribas: 60 com fôlego de 25. **O Tempo**, Minas Gerais, 15/05/2007. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/marku-ribas-60-comf%C3%B4lego-de-25-1.313941>>. Acesso em: 11/01/2017.

BARRETI FILHO, Aulo. Oferenda ao Orí, Borí, um rito de comunhão, 2010. Disponível em: <https://aulobarretti.files.wordpress.com/2012/10/oferenda-ao-ori-bori-um-ritode-comunhao_site.pdf>. Acesso em: 02/05/2020.

BRASIL é o país com 3ª maior população carcerária. **Conectas**, 08/12/2017. <<https://www.conectas.org/noticias/brasil-e-o-terceiro-pais-que-mais-encarcera-pessoas-no-mundo>>. Acesso em: 15/04/20.

CAVALCANTI, Amanda. Artistas negros fizeram as mais relevantes obras audiovisuais da década. **Vice**, 18/06/2018. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/mbkw3q/clipes-artistas-negros-beyonce-jayzapeshit>. Acesso em: 24/02/2020.

CLARCK, Msia Kibona. Ghana: Rap Artist Blitz the Ambassador Makes a Name for Himself in the U.S. **Allafrica**, 07/05/2007. Disponível em: <<https://allafrica.com/stories/200705071572.html>>. Acesso em: 13/07/2018.

COLONNA, Noemia. Como vivem os negros no clube do 1% mais rico do país. **BBC**, 01/08/2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-36917274>. Acesso em: 08/04/20.

DANIELLE, Britni. Blitz The Ambassador's Album 'Diasporadical,' Is Exactly the Magic We Need. 16/12/2016. Disponível em: <<https://www.ebony.com/entertainmentculture/blitz-ambassador-diasporadical>>. Acesso em 08/05/19.

DINIZ, Débora. Entre Gana, EUA e Brasil: Blitz the Ambassador cria experiência africana global no novo álbum 'Diasporadical'. Disponível em: <<https://medium.com/@dinizdeborah/entre-gana-eua-e-brasil-blitz-the-ambassadorcria-experi%C3%Aancia-africana-global-no-novo-%C3%A1lbum-8b835f1cd823>>. Acesso em: 03/07/2020

DOUBLE Consciousness by Blitz the Ambassador. Disponível em: <<https://hiphopafrican.com/2012/10/27/double-consciousness-by-blitz-ambassador/>>, Acesso em: 03/07/2020.

ESTEREOSCÓPIO, In: Dicio, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/estereoscopia/>>. Acesso em: 20/02/20.

DENISE, Flávia. Xenia França parte em uma jornada de autoconhecimento no videoclipe de "Nave". **OPovo**, 21/03/2019. Disponível em: <<https://orbezzero.com.br/xenia-franca-parte-em-uma-jornada-de-autoconhecimentono-videoclipe-de-nave/>>. Acesso em: 04/05/2020

FUJITA, Gabriela. Negros ganham metade da renda de brancos; igualdade levará mais de 70 anos. **UOL**, 13/11/2017. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/11/13/brancos-e-negrosso-terao-renda-igual-no-brasil-em-2089-diz-ong-que-combate-desigualdade.htm>.> Acesso em: 08/04/20.

GAJANAN, Mahita. An Expert's Take on the Symbolism in Childish Gambino's Viral 'This Is America' Video. **Time**, 07/05/2018. Disponível em: <<https://time.com/5267890/childish-gambino-this-is-america-meaning>>. Acesso em: 14/04/20

GUARANÁ: bons negócios no baixo sul. **Secretaria da Agricultura, Pecuária, Irrigação, Pesca e Aquicultura**, 12/05/2008. Disponível em:

<<http://www.seagri.ba.gov.br/noticias/2008/05/12/guaran%C3%A1-bonsneg%C3%B3cios-no-baixo-sul>>. Acesso em: 04/05/2020.

LIMA, Juliana Domingues. **Conceição Evaristo: ‘minha escrita é contaminada pela condição de mulher negra**. **Nexo Jornal**, 2017. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/05/26/Concei%C3%A7%C3%A3o-Evaristo-%E2%80%98minha-escrita-%C3%A9-contaminada-pela-condi%C3%A7%C3%A3o-de-mulher-negra%E2%80%99>>. Acesso em: 07/01/19

Memórias de Ferro: a tradição ferreira africana no Brasil. **MMGerdau**. Disponível em: <<http://www.mmgerdau.org.br/programe-se/memorias-de-ferro-a-tradicao-ferreiraafricana-no-brasil/>>. Acesso em: 08/05/2020.

MINISTRA da Cultura enaltece qualidades de nacionalista do músico Mário Clington, **Angop**, Angola, 09/12/2012. Disponível em: <http://www.angop.ao/angola/pt_pt/noticias/lazer-e-cultura/2012/11/49/MinistraCultura-enaltece-qualidades-nacionalista-musico-Mario-Clington,fc2a965a-b7fe439d-b11d-674005b48036.html> Acesso em: 30/12/2016.

MAKOLA, Matadi. Malé Malamba (1939-2014): A Arte na alma e na dikanza, **Jornal Cultura**, Angola, 07/07/2014. Disponível em: <<http://jornalcultura.sapo.ao/eco-deangola/male-malamba-1939-2014-a-arte-na-alma-e-na-dikanza>>. Acesso em: 30/12/2016.

MARKU Ribas, In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Culturas Brasileiras, **São Paulo**: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18469/marku-ribas>>. Acesso em: 09/04/2018. Verbetes da Enciclopédia.

MARKU Ribas, In: **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**, Rio de Janeiro: Inst. Cultural Cravo Albin, 2002-2018. Disponível em: <www.dicionariompb.com.br/marku-ribas>. Acesso em: 09/04/2018

MARTINIQUE, In: **THE CONCISE Garland Encyclopedia of World Music**, Volume 1. London: Routledge, 2010, pp. 289-292. Disponível em: <<https://goo.gl/hqBgmw>>. Acesso em: 10/01/2017.

MEDEIROS, Étore; POMPEU, Ana. Brasileiros acham que há racismo, mas somente 1,3% se consideram racistas. **Portal Geledés**, 26/03/2014. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/brasil-brasileiros-acham-que-ha-racismo-mas-somente-1-3-se-consideram-racistas/>>. Acesso em: 07/01/2019.

NOBILE, Lucas. Marku Ribas é lembrado em show e materiais inéditos. **Estadão**, São Paulo, 17/06/2014. Disponível em:

<<http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,marku-ribas-e-lembrado-em-show-emateriais-ineditos,1513790>>. Acesso em: 09/04/2018.

RAATZ, Luiz. O dia em que Bob Marley tocou na festa de independência do Zimbábue. **O Estadão**, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://internacional.estadao.com.br/blogs/radar-global/28090-2/>>. Acesso em: 03/07/20.

RAO, Sonia. A New Era of Political Music Videos Is Born. **The Washington Post**, 20/06/2018. Disponível em: <<https://medium.com/thewashingtonpost/a-new-era-ofpolitical-music-videos-is-born-e5530928d308>>. Acesso em: 24/02/20.

ROESLER, Átila da Rold. “Sobre vadiagem e o preconceito nosso de cada dia”. **Justificando**, 2016. Disponível em: <<http://www.justificando.com/2016/08/09/sobrea-vadiagem-e-o-preconceito-nosso-de-cada-dia/>>. Acesso em: 15/04/20.

SENE, Adaíra. Segregação racial persiste na ocupação do Recife. **Diário de Pernambuco**, 19/11/2015. Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/vidaurbana/2015/11/19/interna_vidaurbana,611257/segregacao-racial-persiste-naocupacao-do-recife.shtml>. Acesso em: 03/01/2019.

SILVA, Cidinha. Cavalo das Alegrias. **Portal Geledés**, São Paulo, 11/04/2013. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/cavalo-das-alegrias-por-cidinha-dasilva/>>. Acesso em: 28/05/2020.

TERTO, Amauri. Emicida: 'Que lugares as pessoas pretas ocupam no seu imaginário?'. **HuffPost**, 09/05/2019. Disponível em: <https://www.huffpostbrasil.com/entry/emicida-eminenciaparda_br_5cd47f2ce4b054da4e8603dd>. Acesso em: 06/04/20.

VIEIRA, Luiz Fernando. Termina hoje a sétima edição do Calango. **Gazeta Online**, Cuiabá, 01/11/2009. Disponível em: <<http://www.gazetadigital.com.br/conteudo/show/secao/62/og/1/materia/224860/t/termina-hoje-a-setima-edicao-do-calango->>>. Acesso em: 09/04/2018.

VIOLA, Kamille. “Estou curando minhas feridas acessando a minha história”, diz Xenia França”. **Uol Urban Taste**. São Paulo, 09/11/2018. Disponível em: <<https://rioadentro.blogosfera.uol.com.br/2018/11/09/estou-curando-minhas-feridasacessando-a-minha-historia-diz-xenia-franca/>>. Acesso em: 11/05/2020.

VITÓRIA, Ana. Morreu músico Raul Indipwo membro do Duo Ouro Negro, **Jornal de Notícias**, Porto, 2006. Disponível em: <<https://www.jn.pt/arquivo/2006/morreumusico-raul-indipwo-membro-do-duo-ouro-negro-554049.html>>. Acesso em: 18/03/20.

WILLIAM, Maicol. Refletindo sobre a dinâmica racial a partir do filme Corra!. *Revista Ôkôtô*, Rio de Janeiro, 08/02/2018. Disponível em: <<https://medium.com/revistaokoto/uma-escola-de-capoeira-eeeduca%C3%A7%C3%A3o-em-din%C3%A2mica-racial-1cfa02e75d6f>>. Acesso em: 02/06/2020.

X, Malcolm. "Message to the Grass Roots." In: **Northern Negro Grass Roots Leadership Conference**. Group on Advanced Leadership. King Solomon Baptist Church, Detroit. 10 November 1963. Transcrição disponível em: <<http://ccnmtl.columbia.edu/projects/mmt/mxp/speeches/mxt29.html>>. Acesso em: 14/04/20.

_____. "Quem te ensinou a odiar a si mesmo". *Revista Subjetiva*, 24/10/2017. Disponível em: <<https://medium.com/revista-subjetiva/quem-te-ensinou-a-odiar-a-simesmo-de-malcolm-x-58c3c837ff7a>>. Acesso em: 29/04/2020.

FILMOGRAFIA E VÍDEOGRAFIA

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo da história única. Palestra proferida no TED Talks, jul. 2009. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt>. Acesso em: 15/01/2019.

ADIVINHE quem vem para jantar. Direção: Stanley Kramer. 1h48min, cor, 1967. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cJa4zBqP-eU>>. Acesso em: 15/04/2020.

ATAVU, a música de Marku Ribas. Direção: Carlos França. 1h16min, cor, 2013. Disponível em: <<https://vimeo.com/67129425>>. Acesso em: 26/05/2020.

CHILDISH Gambino – This is America. Direção: Hiro Murai. 4min04s, cor, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VYOjWnS4cMY>>. Acesso em: 03/07/2020.

CORRA! Direção: Jordan Peele. 1h44min, cor, 2017. Disponível em: <www.netflix.com>. Acesso em: 17/04/2020.

DIASPORADICAL Trilogia. Direção: Blitz The Ambassador. 16min54s, cor, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pfWLg8mM0P8>>. Acesso em: 03/07/2020.

EMICIDA - Boa Esperança. Direção: Katia Lund e João Wainer. 7min, cor, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AauVal4ODbE>>. Acesso em: 03/07/2020.

EMICIDA - Eminência Parda part. Dona Onete, Jé Santiago e Papillon. Direção: Leandro HBL. 5min44s, cor, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fXHpmuPJ4Ks>>. Acesso em: 03/07/2020.

FAÇA a coisa certa. Direção: Spike Lee. 2h5min, cor, 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nj2XmrEW9jA>>. Acesso em: 10/05/2016.

MARKÚ RIBAS FALA... by dj pena silk. DJ Pena Silk. 15min, cor, 2010. Disponível em: <<http://twixar.me/Hfhn>>. Acesso em: 07/04/2018.

MARKU Ribas - Entrevista show no Teatro Dom Silvério. Ruth Miranda. Youtube. 24 jan. 2009. 4min52s. Disponível em: <<http://twixar.me/kkZn>>. Acesso em: 07/04/2018.

RINCON Sapiência - Crime Bárbaro. Direção: Nixon Ferreira. 3min39s, cor, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RYYnpA-PQDk>>. Acesso em: 03/07/2020.

BLITZ The Ambassador: Breaking African Spirituality, Struggle and Culture into Beats and Bars. Entrevistadora: Mariam Saab. Canal: FRANCE 24 English. 12min20s, cor, 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ZHkd88xHcHA>>. Acesso em: 13/07/2018.

SORRY to bother you. Direção: Boots Riley. 1h52min, cor, 2018.

XENIA França – Nave. Direção: DIABA. 4min34s, cor, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FoWCoELm57c>>. Acesso em: 03/07/2020.

XENIA França – Pra que me chamas? Direção: Fred Ouro Preto. 6min14s, cor, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZEpV3C1JO60>>. Acesso em: 03/07/2020.

DISCOS E ENCARTES

DJONGA. Olho de tigre. Single. São Paulo: Pineapple StomrTV, 2017.

MARKU Ribas. **Marku**. Arranjos e regência: Erlon Chaves, Direção artística: Cesare Benvenuti. Rio de Janeiro: Underground/Copacabana Records, 1973. 1 disco sonoro (40 min), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

MARKU Ribas. **Marku**. Arranjos orquestrais: João Donato, Produção: Marku Ribas, Direção artística: Paulo Rocco. Rio de Janeiro: Underground/Copacabana Records, 1976. 1 disco sonoro (41 min), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

MARKU Ribas, **72/75**, Belo Horizonte: Aorta, 2002. 1 CD. (Encarte com texto biográfico).

MARKU RIBAS, **Zamba Ben** (álbum compilado por Ed Motta), Rio de Janeiro: Dubas, 2007, 1 CD. Encarte com texto biográfico.

MARKU Ribas, **Marku 50 - Batuki, Parda Pele, Atavu**, Belo Horizonte: Ultra Music, 2013. 2 CDs e 1 DVD (texto no encarte).