



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
ÉTNICOS E AFRICANOS**

RENATO DE LYRA LEMOS

**“QUEM PRÁTICA ÁFRICA?”:
MÚSICA CONTEMPORÂNEA PRODUZIDA EM SÃO PAULO E
REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DE ÁFRICA**

Salvador
2016

RENATO DE LYRA LEMOS

“QUEM PRÁTICA ÁFRICA?”:

Música contemporânea produzida em São Paulo e representações sociais de
África

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Étnicos e Africanos.

Orientador: Livio Sansone

Co-Orientadora: Angela Luning

Salvador,
2016

Biblioteca CEAO - UFBA

L557 Lemos, Renato Lyra de.

"Quem prática África?": música contemporânea produzida em São Paulo e representações sociais de África / por Renato de Lyra Lemos. -- 2016.

112 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Livio Sansone.

Co-Orientadora: Profa. Dra. Angela Luhning.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2016.

RENATO DE LYRA LEMOS

***“QUEM PRÁTICA ÁFRICA?”:
MÚSICA CONTEMPORÂNEA PRODUZIDA EM SÃO PAULO E
REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DE ÁFRICA***

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Étnicos e Africanos pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Universidade Federal da Bahia.

Salvador, ____ de _____ de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Livio Sansone

**Doutor em Antropologia pela Universiteit van Amsterdam, UvA, Holanda.
Universidade Federal da Bahia**

Angela Elisabeth Lühning

**Doutora em Musicologia Comparativa pela Freie Universität Berlin, FUB,
Alemanha.
Universidade Federal da Bahia**

Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho

**Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais,
UFMG, Brasil.
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia**

Dedico essa Dissertação à pessoa que abriu meus olhos e me mostrou que se eu realmente quisesse poderia ter o mundo, quando do mundo todo, tudo o que eu queria era ela. Para minha esposa e melhor amiga Mariana Andrade Gomes.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de iniciar agradecendo primeiramente aos meus ancestrais, que trilharam os caminhos antes de mim e me guardaram, possibilitando que eu esteja aqui hoje.

Gostaria de agradecer à CAPES por ter financiado a bolsa que me permitiu essa estadia na cidade de Salvador e a realização do meu Mestrado, apoio sem o qual isso não seria possível.

Gostaria de agradecer também às pessoas que tornaram essa caminhada possível, meus pais, Maria de Fátima e Carlos Pery, meus grandes exemplos, que me deram uma boa educação, oportunidades, carinho e amizade, além de me apoiarem em todas as minhas escolhas, tornando esse caminho bem mais fácil e prazeroso de ser trilhado.

Gostaria de agradecer também a meu melhor amigo, meu irmão Carlos Pery, que me ajudou a trilhar os caminhos prazerosos da música junto com meus pais, que teve muita paciência nos ensinamentos das coisas da vida, que foi companheiro em todos momentos e que colocou em minha vida dois grandes exemplos: minha cunhada Catarina Gonçalves, um grande exemplo de determinação, e meu incrível sobrinho Tomaz Lemos, fonte inesgotável de felicidade.

Gostaria de agradecer também a meus outros pais, meus sogros Maria do Carmo e José Carlos, por me acolherem, por terem sempre palavras de carinho, por se importarem comigo e por me confiarem seu bem mais precioso.

Agradeço também a minhas cunhadas Maria Júlia e Danila Andriola pelo carinho e paciência e todos os momentos alegres, até nas horas mais tristes.

Agradeço a minha família que tem dado todo o apoio na minha caminhada: Meus tios Mauro, Marcos e Arnaldo e minha tia Rejane, além de todos primos e primas.

A minha família que já se encontra no orun: Meus avós Arnaldo, Ayrigenes, Moacyr e Ritinha e a mais que querida tia Teté.

Agradeço também a meus padrinhos Saulo e Andreia pela força e pelas palavras de afeto.

Agradeço também a Maria das Graças, minha mãe e conselheira, que através de suas constantes lições vem me tornando uma pessoa cada vez mais sensata.

Agradeço também ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos - Pós-Afro pela possibilidade de realizar essa pesquisa e de contribuir para minha formação e a todos os professores que fizeram parte dessa jornada com seus ensinamentos: Fátima Ribeiro, Maria do Rosário, Waldemir Zamparoni, Claudio Furtado, Jamile Borges, Jocélio Telles e Jesiel Oliveira.

Em especial, gostaria de agradecer ao meu orientador, o professor Livio Sansone, pelos ensinamentos, pelas trocas, pelo apoio, pelas conversas, pelas leituras críticas e pela perseverança, permitindo que o trabalho pudesse ser concluído com tamanha desenvoltura.

Agradeço também a minha co-orientadora, a professora Angela Luhning, pelas idéias sobre a disposição do texto, pelas dicas sobre como lidar com os interlocutores e por ajudar assim a enriquecer meu trabalho.

Ao professor Luciano Caroso agradeço pelo olhar metuculoso na leitura do texto e pelas dicas valiosas nas questões sobre cultura digital.

Aproveito agora para agradecer também a todas as outras pessoas que formaram a minha família soteropolitana e deram todo o seu apoio durante nossa estadia:

Ao amigo Paulo Peixoto e sua família: Luciene, Alex, Jamile, Cecília, Dona Glória e Seu Zequinha, que nos deram muito carinho e tornaram bem mais fácil nossa chegada em Salvador.

A nossos irmãos ticos Guillermo Navarro Alvarado e Angie Montiel, que dividiram todos os momentos tristes e felizes nessa jornada, confirmando que família é muito mais que apenas uma questão de gens, assim como às suas famílias que também nos receberam tão bem: Memo, Giovanni, Doña Lore, Doña Rosa, Carol e Sebas.

Aos amigos Vércia, Isabelle, Jandira Santana, Hugo Mansur, Mel Adún, Guellewar Adún, Ominirê Adún, Paula Santos, Viviam Caroline, Rafael Alves, Bruno Emanuel, Alex Ratts, Lindinalva Barbosa, Moisés Gwannael, Daniel Costa, Iabi Bandeira, Mayana Barbosa, Pollyana Souza e Diogo Rego pelos intensos momentos compartilhados.

Aos colegas do Pós-Afro e da UFBA que foram fundamentais nessa jornada acadêmica e afetiva: Francisco Ramallo, Daniela Rosário, Ricardo Sangiovanni, Cristina Castaño, Lorena Marques, Diogo Lessa, Vilma Reis, Fatime Samb, Deborah Guimarães, Zeca Jandi, Samba Camará, Raoni Costa e Larissa Fontes.

À família pernambucana que nos apoiou e também participou da jornada: Bruno Vêras, Igor Pastl, Daniele Felinto, Hugo Gonçalves e Danilo Oliveira, Márcia Laranjeira e Marcos Santos e a toda minha família das quebradas de Rio Doce e adjascências. Sem vocês a vida seria bem menos divertida.

LEMOS, Renato de Lyra. “Quem pratica África?”: música contemporânea produzida em São Paulo e representações sociais de África. 112 f. il. 2016. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Bahia, Salvador, 2016.

RESUMO

Para muito além dos constructos sócio-históricos de “africanismos”, que seriam os elementos “africanos” que se incorporaram à cultura brasileira, e que durante muito tempo foram os elementos definidores das relações entre África e Brasil, contemporaneamente existem no país projetos que propõem novas leituras sobre os significados de África. Uma das maiores representações para os brasileiros é a de que a África é negra. Porém com os câmbios de identidade na modernidade esses pertencimentos tem se modificado, possibilitando assim uma ampliação e uma maior complexidade nas representações possíveis sobre África, sua complexidade. E porque então África vem sendo um elemento tão importante nas identidades contemporâneas? É a partir dessas questões que essa pesquisa é desenvolvida, centrando seu campo de visão no universo da música contemporânea produzida a partir da cidade de São Paulo e dos processos de interação dos seus interlocutores. Estes artistas, produtores, críticos e ouvintes estabelecem ampla relação através do uso da internet, como uma ferramenta de acesso a informação, divulgação e mesmo um espaço de discussão dessas obras e das funções de suas representatividades. Assim, essa pesquisa tenta compreender os diferentes usos políticos que esses interlocutores atribuem a África e os contextos sócio-históricos que possibilitaram esses constructos, problematizando questões como tradição, legitimidade e apropriação, e compreendendo as vicissitudes discursivas inerentes a esses processos.

Palavras-chave: Música, África, Representações Sociais, Internet, São Paulo

LEMOS, Renato de Lyra. "Who practices Africa?": contemporary music produced in São Paulo and social representations of Africa. 112 pp. il. 2016. Master Dissertation – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Bahia, Salvador, 2016.

ABSTRACT

These days in Brazil traditional and conventional constructs of "Africanism" - that is, the "African" elements that were incorporated into Brazilian popular culture and were the marker of a specific relationship between Africa and Brazil – are rapidly changing. One of the main representations for Brazilians is that Africa is black. With identity fluidity being part of late-modernity representations of Africa are becoming more complex and, at times, contradictory. Why is Africa such an important element in contemporary identities after all? It is starting from these questions that this research is developed, focusing its vision on the world of contemporary music produced in the city of São Paulo and the interaction processes between their interlocutors. These artists, producers, critics and listeners establish wide relationship through the use of the Internet as an information access tool, publishing and even a space for discussion of these works and the functions of their representativeness. Thus, this research attempts to understand the different political uses that these parties attach to Africa and the socio-historical contexts that allowed these constructs, discussing issues such as tradition, legitimacy and appropriation, and understanding the discursive vicissitudes inherent in these processes.

Key words: Music, Africa, Social Representations, Internet, São Paulo

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Printscreen de matéria do site OperaMundi.....	53
Figura 2	Printscreen de matéria do jornal The New York Times.....	54

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 CONCEPÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS AUTOBIOGRÁFICAS E CRÍTICA À MANUTENÇÃO DO CONHECIMENTO CIENTÍFICO “IMPARCIAL”.....	17
2 MÚSICA E ÁFRICA NA CONTEMPORANEIDADE: AFRO-BRASILEIRO OU AFRO-AFRICANO?.....	38
3 PRATICANDO ÁFRICA A PARTIR DE SÃO PAULO.....	61
CONCLUSÕES.....	98
REFERÊNCIAS.....	106
BIBLIOGRAFIA.....	110

INTRODUÇÃO

Geralmente quando o nome África é mencionado no mundo ocidental, as primeiras imagens que vêm à mente são as comumente retratadas em filmes de aventura hollywoodianos, de longas savanas ocupadas por animais selvagens, com pequenas tribos em sua extensão habitadas por homens igualmente selvagens, que por pouco não são confundidos com as feras que os cercam. Esses homens selvagens ali retratados são sempre ou meros figurantes ilustrativos ou vilões assustadores ansiosos por devorarem os "mocinhos", os protagonistas brancos que protagonizam o filme, os "agentes da civilização".

No caso específico do Brasil, tendo sido o maior protagonista na história da escravização moderna do tráfico atlântico, o elemento central presente no imaginário social, mesmo quando não dito (talvez até por se considerar tão óbvio), é que antes de tudo África é negra. Assim, qualquer elemento cultural relacionado aos povos negros no Brasil é, por conseguinte africano.

Esse elemento “africano” tão presente na formação da sociedade brasileira e tão rechaçado em toda a sua história, vem ganhando novos status desde os anos trinta, talvez como um reflexo surgido pelo fim da escravidão, onde os negros passaram a exercer outros papéis sociais, mesmo que ainda subalternos, ou talvez mesmo por um possível despertar de alguns indivíduos para a magnitude do patrimônio cultural africano.

O interessante ressaltar aqui é que seja exortando, exotizando ou mesmo se apropriando, as pessoas passaram a ter cada vez mais interesse em assuntos relacionados a África e à diáspora africana, questão que tem se demonstrado cada vez mais aparente em diversos aspectos das culturas ao redor do globo. Esse interesse têm sido mais amplamente demonstrado por grupos jovens, sejam eles universitários brancos interessados nos discursos contemporâneos acerca da alteridade e de novas formas de pertencimento ou mesmo jovens negros militantes e/ou universitários que através dessa busca tentam identificar suas origens, afirmarem-se enquanto indivíduos sociais, lutarem contra a opressão e o racismo e mesmo obterem reparação ao que foi feito historicamente contra seus antepassados.

Estando ciente desses acontecimentos e dos seus desmembramentos sociais, comecei aos poucos a acompanhar esses movimentos e suas repercussões, e a partir dessas observações me surgiu uma relevante questão: Por que as questões associadas a África são tão importante para esses jovens? E assim a resposta também me surgiu na forma de uma pergunta contrária: E por que não? Na história da formação do Brasil as questões relacionadas a África nunca chegaram a serem símbolos de status social, a não ser entre os praticantes de religiões de matrizes africanas. Então por que o passariam a ser agora?

Essas e outras questões me foram surgindo especialmente à medida que iniciei minha trajetória acadêmica, quando passei a problematizar diversas questões mais a fundo, especialmente sobre o que alguns autores na área dos estudos afro-brasileiros e afro-diaspóricos denominavam de “africanismos” ou “reminiscências africanas”. Comecei então a perceber que o que esses autores denominavam como sendo de origem africana, muitas vezes correspondia mais às suas leituras de mundo e projetos políticos-ideológicos em relação ao tema do que necessariamente a traços culturais pertencentes a indivíduos e grupos africanos e os seus descendentes.

Ao iniciar minhas investigações sobre o tema, acabei me guiando mais especificamente para o campo da música, meu foco central de observação dessas questões, tentando compreender as formas como essa se relacionava com essas representações acerca de África. Mesmo não sendo nativo digital, por não pertencer à geração que nasceu em contato direto com a internet, me iniciei nela desde jovem, questão que fez com que aos poucos as informações que chegavam até mim fossem cada vez mais mediadas por ela. Assim, fui aos poucos abandonando as bibliotecas e fonotecas físicas pelas virtuais, condição a qual me fez ter acesso a informações que dificilmente obteria de forma analógica. Textos, discos, filmes, um mundo inteiro a ser descoberto necessitando apenas de tempo, interesse e diversos cliques.

Assim, conseqüentemente minha pesquisa ganhou caráter digital. Passei cada vez mais a baixar os discos dos artistas pela internet, a acompanhar os textos sobre eles em jornais, revistas, sites e blogs que eram disponibilizados digitalmente e acompanhar seus blogs e suas páginas em redes sociais. Com o tempo isso me rendeu um material de aproximadamente trezentos textos e entrevistas, além de alguns vídeos, áudios de programas de radio na internet e até a diversas observações e discussões nas redes sociais.

Comecei a utilizar esse material ainda durante minha graduação no curso de História na Universidade Federal de Pernambuco, porém à medida que ia progredindo na pesquisa e no curso, fui percebendo que apenas o campo disciplinar da História não seria capaz de dar conta de tudo o que eu tinha em mãos. A visão de vários professores e colegas que tratavam as outras disciplinas apenas como “auxiliares” ao estudo da História fez com que cada vez mais me distanciasse das referenciais desse campo, o que me fez abandonar o viés disciplinar e em prol da “indisciplinaridade”, já que muitos dos meus professores cismavam com as minhas escolhas teóricas e metodológicas, mesmo com os meus resultados estando dentro do desejado. Tudo isso fez com que no Mestrado eu partisse em busca de um programa de Pós-Graduação que não prezasse pelas amarras impostas pelo campo disciplinar, fazendo com que eu seguisse em direção aos campos da multidisciplinaridade e da interdisciplinaridade.

Exponho aqui todas essas questões sobre minha trajetória acadêmica e pessoal como forma de introduzir a perspectiva analítica que irá guiar a essa dissertação. O presente texto é todo envolto em análises bastante pessoais, mesmo quando corroborado pela minha leitura de outros autores ou resultante devido às análises destes. Essas afirmativas creio tornarem-se mais facilmente compreensíveis a partir das considerações teórico-metodológicas que serão apresentadas no primeiro capítulo.

O primeiro capítulo da dissertação é exclusivamente teórico-metodológico. Não queria optar inicialmente pela realização de um capítulo restrito a esse formato pois acreditava que mesmo sendo interessantes as perspectivas que poderia apontar ali, isso tornaria o texto bastante cansativo. Porém, à medida que a parte de coleta de dados da pesquisa ia sendo realizada, através da continuidade de captação de material que já vinha realizando nos últimos quatro anos, percebi que necessitaria explicar mais detalhadamente meus métodos, no intuito de justificar a escolha do tipo de abordagem que estava realizando.

À medida que fui entrando em contato mais especificamente com as teorias da área dos estudos digitais percebi também que a minha proposta de pesquisa não estava sendo devidamente discutida pelos textos a que tive acesso, por mais que os estudos da área estivessem muito à frente de minhas levianas percepções. Porém, percebi que para legitimar e explicar o trabalho que estava desenvolvendo precisaria então elaborar uma metodologia própria, pegando assim emprestadas estruturas de análises de várias áreas,

incluído aí os estudos étnicos, as quais não consegui vislumbrar naquele momento através dos estudos digitais.

Parti então para além da explicação teórico-metodológica da minha abordagem específica sobre o tema, mas para as questões políticas que estavam envolvidas em minhas escolhas, elegendo a minha relação com a escrita científica e com a construção do conhecimento de maneira autobiográfica, ou seja, ligada às minhas escolhas, às minhas vivências, aos meus gostos, às minhas formas de compreender o mundo. E por mais que essas escolhas tenham sido sempre mediadas também por outras visões: de autores, pesquisadores, professores, colegas, parentes, compositores, elas acabaram também sendo transformadas através de minha própria mediação: eu enquanto indivíduo, absorvendo aquelas informações, sendo capaz de processar tudo aquilo e criar as minhas próprias representações de realidade.

Assim, pude perceber que em geral todas as afirmações destes indivíduos estavam relacionadas a processos ideológicos presentes em suas vidas e que constantemente eram exemplificados através da fala ou escrita, como um modo de afirmar suas escolhas pautadas em seus ideais. Assim, dessa minha forma de compreender o mundo, partiram as minhas análises para essa pesquisa. Deste modo senti a necessidade de me explicar, enquanto autor e responsável por diversas afirmações presentes no texto, a não ser nas citações diretas que advêm de algum autor ou artista, e que mesmo assim as falas desses indivíduos ali apresentadas por mim estariam sujeitas às minhas próprias interpretações.

A partir do segundo capítulo eu inicio a introdução mais específica ao tema, me atendo às representações contemporâneas de África, que são o meu objeto de estudo. Nele eu relaciono certos tipos de concepção de África através de alguns dos artistas relacionados à pesquisa e os contextos sócio-históricos que possibilitaram a elaboração desses tipos de representações sociais. Desse modo, estabeleci um panorama um pouco mais amplo, partindo da análise de artistas que não são especificamente os interlocutores dessa pesquisa, mas que se relacionam com eles e com tema de diversos modos.

A partir desse capítulo começo a estabelecer certos tipos de relação que alguns músicos contemporâneos brasileiros estabelecem entre África e suas produções artísticas e vidas pessoais. Sejam muitas vezes essas através do Candomblé, da influência de outros artistas brasileiros das décadas de sessenta e setenta que serviram

como inspiração por também se relacionaram com esses temas em suas músicas, seja pela influência de músicos africanos ou mesmo mais especificamente com o acesso a todas essas informações utilizando a internet como mediadora.

Em relação às religiões de matrizes africanas no Brasil, mais especialmente o Candomblé, utilizo o discurso de alguns artistas sobre sua relação com essas formas de religiosidade e sobre o modo de lidar com elas em suas músicas, além da associação e utilização dos cantos sagrados aos ancestrais e as possibilidades e mesmo os limites de seus usos.

É interessante que assim como nos cultos do candomblé, onde os ancestrais exercem centralidade, para esses artistas mais jovens, os outros músicos que vieram antes deles também são geralmente reverenciados e referenciados, seja em shows, tributos, versões das músicas, textos ou mesmo em falas mencionando a importância dos mesmos para o que vem sendo produzido hoje. Deste modo, aproveito para mencionar alguns exemplos de músicos citados como influência por essa geração mais nova e analisar brevemente que tipo de relações eles estabelecem na relação entre música e ancestralidade.

No terceiro capítulo, onde lido mais diretamente com os interlocutores centrais da pesquisa, trago as falas desses artistas que realizam suas produções contemporaneamente a partir da cidade de São Paulo e também analiso trechos de algumas de suas músicas que tem relação com o tema abordado, de forma a apresentar e mesmo problematizar o modo como são feitas suas representações sobre África. Para isso, utilizo os percursos pessoais de alguns desses músicos e o modo como passaram a se relacionar com o tema África, tratando também dos contextos sócio-históricos que possibilitaram as especificidades de suas representações sobre o tema.

Entre os componentes contextuais sócio-histórico presentes nessa pesquisa estão a lei 10.639/03 e as mudanças ocorridas na sociedade brasileira a partir da sua implementação, além de um processo crescente desde o período de redemocratização no Brasil de identificação com as matrizes culturais negras e africanas presentes no país.

Também abordo as novas formas de relação com o conhecimento e de acesso à informação a partir do crescimento da acessibilidade à internet em escala global. Dentro disso, trago alguns exemplos de iniciativas existentes na internet, como o surgimento nos últimos anos de uma série de selos, gravadoras e blogs especializados em música africana e afro-diaspórica que tem possibilitado a descoberta em vários países da obra

de centenas de artistas anteriormente restritos aos seus países de origem, além de serem responsáveis pela gravação e divulgação da música contemporânea produzida em África.

Esses eventos têm possibilitado um maior acesso e o crescimento do interesse dos artistas brasileiros e do público pelas produções musicais africanas, fazendo com que esses passem a ouvir cada vez mais música produzida a partir do continente africano, além de possibilitar a vinda de artistas desse continente para realizarem shows no Brasil e formarem parcerias com os músicos brasileiros.

Outros instrumentos que utilizo para compreender a repercussão do discurso desses artistas são os textos e discussões provocados a partir da recepção desses discursos pelo público e da percepção por parte da crítica, utilizando para isso a etnografia em blogs, sites e redes sociais as quais esses artistas utilizam e que possibilitam a interação com o seu público.

Creio que após apresentar e analisar esses vários elementos em conjunto será possível ao leitor compreender mais complexamente como se reproduzem as representações sociais de África contemporaneamente, que tipos de representações são feitas e os motivos que levam os artistas a abordarem esse tema.

Assim, espero contribuir com esse trabalho para a problematização referente às concepções contemporâneas de África de modo a demonstrar a complexidade discursiva quando falamos sobre esse tema, apresentando algumas possíveis representações sociais praticadas por músicos brasileiros a partir da cidade de São Paulo e as reflexões a que podemos chegar a partir das mesmas.

Como essa pesquisa é resultado de um Mestrado Multidisciplinar em Estudos Étnicos e Africanos, realizado na cidade de Salvador durante um período de dois anos, e por um indivíduo proveniente de Pernambuco, as dinâmicas de interação com essa cidade e com os colegas e professores do curso, muitos dos quais originários de outros estados e países, acabaram formando também uma parte importante do corpo dessa pesquisa. O processo de lidar com Salvador e com novas descobertas e caminhos também acabou sendo inscrito nas páginas do texto, mesmo que subliminarmente, e creio eu que foram grandes responsáveis pelas indagações e resultados presentes nessa dissertação.

1. CONCEPÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS AUTOBIOGRÁFICAS E CRÍTICA À MANUTENÇÃO DO CONHECIMENTO CIENTÍFICO “IMPARCIAL”

O processo de produção de uma pesquisa científica é muito intenso e bastante particular. O envolvimento com o tema tratado, com a bibliografia e com os interlocutores é um processo a meu ver significativamente pessoal. Para mim, os que afirmam que a pesquisa científica é absorta de interpretações pessoais e significativamente distanciada devem ter receio de se exporem aos leitores de seus textos. Afinal, o fato de escrever na primeira pessoa do plural, utilizando o “nós”, uma ideia que tenha sido formulada pelo próprio autor, é uma forma de expressar que as proposições enunciadas no texto científico são aceitas na sociedade e partilhadas por outros, e que portanto o que está ali exposto não parte simplesmente de uma premissa pessoal, de um posicionamento particular do autor, mas de uma observação sem juízo de valor, e portanto “imparcial”. Ao mesmo tempo, o “nós” visa não assumir completamente as afirmações que ali estão sendo postas, como forma de preservar-se de julgamentos ou de críticas sobre possíveis leituras que possam ser consideradas “incoerentes”.

A construção do conhecimento é de certa forma tão autobiográfica que em vários casos torna-se possível ao final da leitura de um texto saber mais sobre o autor que o escreveu e o contexto sócio-histórico em que ele estava inserido durante o processo de escrita do que sobre o próprio tema abordado. Incertezas, questionamentos pessoais e leituras de mundo permeiam os textos acadêmicos, porém muitas vezes disfarçados na forma de uma pretensa “neutralidade”. A “simples” escolha do tema a ser pesquisado já é uma escolha. A partir dela é que o pesquisador escolhe os caminhos que almeja trilhar na pesquisa, caminhos estes que acabam sendo embasados em idéias que o pesquisador possui sobre o tema que muitas vezes são anteriores ao início da pesquisa. Essas referências que o autor tem anteriormente sobre o tema acabam muitas vezes influenciando nas próprias percepções que ele irá forjar daquele momento em diante.

Quando, por exemplo, não compactuo com determinada observação de um autor ou mesmo com a tese de seu texto, isso em geral têm relação com as minhas escolhas metodológicas, e tende a demonstrar a minha relação enquanto leitor crítico de uma obra com os meus posicionamentos científico-metodológicos. Para mim, os textos

acadêmicos são leituras de mundo dos pesquisadores. Claro que estas não são realizadas a esmo, ou puramente por caprichos dos mesmos, mas embasadas na leitura, pesquisa, questionamentos e raciocínios feitos sobre o tema, que no final, mesmo quando apoiando (ou apoiado por) as teorias de outros autores, vem a resultar em suas próprias elucubrações sobre o tema.

Ao orientador cabe guiar, dar encaminhamentos, sugestões, fazer observações ou mesmo vetar certas questões presentes no texto, mas estes não podem ser responsabilizados ou receberem os créditos diretamente pela pesquisa idealizada ou realizada por um orientando, a não ser nos casos em que a pesquisa em questão é um desmembramento direto da pesquisa do orientador. Claro também que em algumas conjunturas, caso o orientador não acredite que a pesquisa em questão seja válida (ou até não concorde com o que ali é dito), pode até mesmo julgá-la indefensável, mas mesmo nesses casos, a escrita é de responsabilidade do orientando, este é quem arca com as conseqüências de suas escolhas, e não o orientador.

A escolha da metodologia é crucial para a pesquisa, e cabe diretamente ao pesquisador a decisão final. A partir desta é que serão obtidos os resultados, assim, portanto ela é o guia do pesquisador. Um professor me disse certa vez, ao questioná-lo sobre o papel de pesquisador, que nossa função era tornar o assunto da pesquisa inteligível aos leitores. Na visão dele, o pesquisador serve como um mediador entre as diversas fontes que seriam acessadas durante a pesquisa, confrontando-as, analisando-as e assim chegando a um resultado final, que pelo que pude entender seria um meio termo entre o material colhido. Resultado esse isento de escolhas, imparcial. A inteligibilidade estaria em apontar as falhas existentes entre as fontes e descartá-las, criando um produto final mais palpável, o qual me parece estaria embebido em uma aura de credibilidade.

Esse tipo de resposta é calcada no pensamento de que existe um história verídica, algo que realmente aconteceu, e que deve ser desvendado portanto pelo pesquisador através de um confronto entre as fontes. Mas como se descarta então os relatos ditos “equivocados” da história? Isso não seria feito através de uma escolha? A metodologia escolhida pelo pesquisador então é que se encarregaria de apontar essas eventuais “falhas”, ou seja, a escolha que o pesquisador fez desde o início da pesquisa é que vai apontar os possíveis encaminhamentos e resultados. A escolha nesse caso é mascarada pela metodologia, que é a encarregada de atribuir esse pretensso caráter “neutro” ao pesquisador.

A meu ver, a pesquisa científica é construída a partir das ideologias dos pesquisadores. Esses podem até conseguirem problematizar suas ideologias, construindo um discurso científico de estranhamento de suas próprias concepções. Porém, o resultado final obtido será sempre pautado em representações feitas pelos pesquisadores, a partir dos elementos que o seu campo de percepção conseguiu captar e que foram apreendidos como mais concernentes às suas concepções de mundo. Ou seja, no final são os próprios posicionamentos que o autor tem perante o tema.

Entendendo isso, o que teríamos de questionar é se esse tipo de representação é realizada pelo autor através da utilização de métodos científicos, ou se apenas de conclusões retiradas a partir de construções do senso comum. E independente da abordagem feita, verificar se o resultado final da pesquisa não apresenta uma representação essencialista do tema estudado, que ao invés de contribuir com os estudos da área abordada venha apenas a corroborar com um imaginário produzido através de visões generalistas.

Um dos modos que os pesquisadores têm encontrado para problematizar a construção do conhecimento e realizar uma quebra com o paradigma das ciências humanas, questionando a necessidade do uso da relação de alteridade, entre o “eu” e o “outro”, que seria a promoção do estranhamento possibilitada pelo distanciamento cultural do pesquisador em relação ao tema ou grupo pesquisado, é o da promoção de estudos feitos pelos próprios indivíduos pertencentes às culturas pesquisadas. Uma visão de “dentro” pode trazer outra perspectiva que fuja à visão tradicionalista das ciências de distanciamento entre pesquisador e “objeto”.

Fazer como que esses indivíduos, os quais historicamente foram vistos apenas como “assunto” dos estudos, incapacitados de exercerem um pensamento crítico sobre suas realizações e culturas, e mesmo de fazerem a assim chamada “ciência”, possam ser ao mesmo tempo pesquisadores e pesquisados, protagonistas de suas próprias histórias, as quais sempre foram contadas e interpretadas sob a visão hegemônica da etnografia clássica.

O “ethnic insider” é um sujeito que por estar dentro do grupo pode trazer à pesquisa um panorama diferente do abordado pelos estudos mais “tradicionais”, não só por ter maior acesso ao local de pesquisa, mas por compartilhar a cultura e os valores daquele grupo. A partir desse ponto porém, reside um dilema abordado pela pesquisadora Roseline M. Achieng (2011) sobre como um indivíduo pertencente a

determinada sociedade conseguiria desvencilhar-se dos valores de sua própria comunidade, a fim de obter uma visão mais crítica de seu grupo, o que ela chama de “fazer suas realidades estranhas para melhor compreendê-las” (ACHIENG, 2011).

Roseline Achieng (2011) fala sobre a construção de uma epistemologia própria dos povos africanos, da necessidade de reorientação epistemológica dos pontos de vista africanos, em busca de construir suas próprias metodologias. Ela diz que o conhecimento é apresentado pelos indivíduos através do processo de socialização, pelas “premissas de cada sociedade”, valores e conhecimentos que são passados dos mais velhos para os mais novos e que são importantes definidores de sua percepção de mundo, pois segundo a autora: “a forma como abordamos as coisas depende, portanto, do contexto o qual estamos discutindo ou do contexto que nós adquirimos” (ACHIENG, 2011, p.139).

Ela propõe um método que chama de “observação comunicativa”, um modo de o indivíduo pertencente ao próprio grupo pesquisado de “engajar-se em observação crítica e questionamento crítico”, tornando estranhos e tentando compreender os significados “ocultos” de coisas que para ele e para seu grupo fazem parte de seu cotidiano. Seria esse estranhamento do indivíduo sobre determinadas relações que são comuns em sua sociedade, nas quais ele é inserido desde cedo e que portanto acaba não sendo capaz de enxergar sobre elas outras representações que não as próprias que lhe foram repassadas, que possibilitaria a ele realizar um “afastamento crítico”.

Esse tipo de “afastamento crítico” realizado por indivíduos pertencentes aos grupos sociais que historicamente foram tema de pesquisa, é bastante emblemático pois permite uma problematização dos contextos representacionais do grupo a partir de um indivíduo pertencente a ele, e não a um que tenha um olhar externo. Por isso nessa pesquisa tento mediar minhas percepções aos conceitos próprios propostos por meus interlocutores, sem deslegitimar as afirmações feitas por eles, mas sim contextualizá-las.

Seguindo por essa linha de raciocínio, em *Decolonizing methodologies*, Linda Tuhiwai Smith (1999) fala sobre a colonização do saber feita através do colonialismo e imperialismo ocidental, apontando que os exploradores e colonizadores partiam da premissa que o seu conhecimento era superior ao dos nativos “indígenas”. Para isso, eles desenvolveram sistemas educacionais que disseminassem seus ideais de civilização, construindo representações dos colonizadores como salvadores e redentores dessas

comunidades e de suas culturas “primitivas”, que, segundo eles, caso não se adequassem ao modo de vida e ao pensamento colonial acabariam sendo extintas.

Segundo Linda Smith (1999), a construção e disseminação do conhecimento acadêmico foi estabelecida através de um viés colonizador, centralizado no conhecimento ocidental como referência, e suas disciplinas e campos de conhecimentos serviram para corroborar com esses ideais, à medida que muitas disciplinas novas foram criadas com o intuito de servir a esses ideais colonizadores, de conhecer o “outro” para conquistar, a exemplo do que Smith cita a geografia, a antropologia, a história, entre outras áreas do conhecimento.

Assim, ao mesmo tempo em que essas disciplinas foram colonizadas, Smith diz que os indivíduos colonizados foram disciplinados, e que essas formas de disciplina “foram concebidas para destruir até o último resquício de formas alternativas de conhecer e viver, para obliterar as identidades e memórias coletivas e impor uma nova ordem” (SMITH, 1999, p.69), determinando um ideal ocidental de “civilização” que esses “indígenas” deveriam alcançar, servindo assim para silenciar e reprimir as formas de conhecimento desses diferentes povos. Desse modo, “a posição dentro de suas próprias sociedades sobre esses intelectuais ‘nativos’ que têm sido treinados no Ocidente tem sido vista pelos envolvidos em movimentos nacionalistas como muito problemática.” (SMITH, 1999, p.69). Para a autora, apenas através de uma problematização desses conhecimentos é possível fazer com que eles sejam descolonizados.

Linda Smith (1999) vai demonstrar também como foram desenvolvidas novas metodologias e técnicas para que esses indivíduos pudessem estudar seus próprios grupos, legitimando novas metodologias científicas e problematizando as antigas concepções de ciência, e para isso eles acabaram utilizando-se dos conhecimentos construídos em suas próprias comunidades, de suas propriedades intelectuais, estabelecendo metodologias que tivessem maior aplicabilidade no estudo de seus próprios grupos, adequando-se em parte às suas regras de convivências. Assim, a autora demonstra em que os povos “indígenas” iniciam uma luta não só por sua maior inserção na sociedade, como na produção do conhecimento sobre eles próprios, envolvendo-se em atividades de pesquisa e questionando os conhecimentos produzidos sobre si, legitimando assim um protagonismo indígena e novas formas de resistência a partir do final do século XX.

Ao tratar sobre o papel do ethnic insider e do seu papel crucial na descolonização do pensamento, me pergunto então como é possível para um pesquisador que não é um “nativo” realizar uma pesquisa desse tipo se ele não foi socializado naquela perspectiva cultural, e portanto não partilharia dos pontos de vista dos indivíduos sobre os quais irá realizar sua pesquisa sem que ele se aproprie do seu lugar de fala?

Ao discutir as metodologias utilizadas pelos antropólogos em seus campos de pesquisa, Clifford Geertz (1997) analisa as concepções metodológicas classicamente construídas, de como o pesquisador deveria se portar perante seu “objeto”, trazendo uma discussão sobre a necessidade de se olhar a partir do “ponto de vista do nativo”. Na construção de sua abordagem, Geertz aplica a teoria de Heinz Kohut, da perspectiva da experiência-próxima (que seria, segundo ele, o ponto de vista explicativo do nativo) e a experiência-distante (o ponto de vista do pesquisador), porém ele diz que não é o caso de dar preferência a um ou ao outro ponto de vista, mas de que o importante seria tentar compreender o que é que esses nativos “acham que estão fazendo”, tentar entender suas próprias representações.

A crítica de Geertz (1997) parte da concepção de que os antropólogos não seriam capazes de perceber aquilo que os seus informantes percebem. E aí estaria um dilema do pesquisador, pois segundo Geertz, “Para entender as concepções alheias é necessário que deixemos de lado nossa concepção, e busquemos ver as experiências de outros com relação à sua própria concepção do “eu”. (GEERTZ, 1997, p.91). Geertz elenca os símbolos, ou sistemas simbólicos, como meio através do qual é possível analisar os modos de expressão dos nativos.

Na tentativa de construção do que Geertz (1997) chama de “saber local”, ele analisa também a construção do “senso comum” como um sistema cultural, que para ele seria a apreensão da realidade feita casualmente, presumida. E a constituição desse “senso comum” a partir dos pressupostos e significados atribuídos pela sociedade teriam de serem compreendidos pelo antropólogo através do ponto de vista do “bom senso”, que seria a compreensão crítica do “senso comum”.

Geertz (1997) faz nisto uma crítica também às complexidades conceituais tecidas pelos antropólogos que, segundo seu ponto de vista, tendem a fazer leituras complexas de fatos culturais apresentados por seus informantes, que para eles não

teriam nada de complexo e mais profundo, pois seriam auto-explicáveis, e se encerrariam no que é ali apresentado pelos indivíduos.

Esse tipo de construção sobre como entender os diferentes pontos de vista e representação dos indivíduos é um questionamento bastante pertinente no campo das ciências humanas. Ao tratar de uma cultura que não a nossa própria, temos de ter cuidado portanto com o modo que os diferentes dilemas da vida são percebidos pelo indivíduos, pois atos que podem ser vistos através de nossa leitura social como abomináveis podem ser entendidos por outros como normais, cotidianos, socialmente aceitáveis, enquanto outras situações sociais presentes em nossa cultura podem ser vistas por outras como altamente recrimináveis. Esse dilema é crucial para o entendimento não só de diferentes culturas como para o entendimento da nossa própria.

Boaventura de Sousa Santos (1989), ao falar sobre a produção do conhecimento, ressalta a importância do pesquisador em realizar o que ele chama de uma “dupla ruptura epistemológica”. Segundo o autor existe uma hegemonia do saber científico, e que portanto marginaliza outros tipos de conhecimento vigentes em nossa sociedade, o que ele chama de “sabedoria prática”. Portanto, essa “dupla ruptura epistemológica” permitiria modificar esse tipo de construção, pois segundo Boaventura de Sousa Santos, “deixou de ter sentido criar um conhecimento novo e autônomo em confronto com o senso comum (primeira ruptura) se esse conhecimento não se destinar a transformar o senso comum e a transformar-se nele (segunda ruptura)” (SOUSA SANTOS, 1989, p.168).

Essa é uma fase a qual o autor considera como de “reconceitualização da ciência”, onde o estatuto do saber científico tradicional é problematizado, e ressalta-se também a utilização da “sabedoria prática” da sociedade. Essa “reconceitualização da ciência” seria causada por uma crise na modernidade, e geraria a necessidade de estabelecer novas relações de pesquisa entre os chamados sujeito e objeto, passando então para uma via de mão dupla, a construção de uma relação entre pesquisador e pesquisado.

Uma das críticas que ele faz em relação à construção do conhecimento científico é que os saberes locais muitas vezes seriam recusados nesse processo do conhecimento, e por isso caberia ao cientista se envolver na "luta pelo equilíbrio de poder" nos diferentes contextos que produzem o conhecimento, “lutando contra as formas institucionais e os mecanismos de poder que produzem violência, silenciamento e

estranhamento” (SOUSA SANTOS, 1989, p.184). Tendo isso em vista, a pesquisa deve servir como uma prática de ação, voltada não só à transformação da sociedade, como do próprio pesquisador.

Essas relações de poder são marcantes na construção do conhecimento científico, e devemos portanto tentar ao máximo nos desvencilhar delas para construir outras formas de conhecimento, que não excluam os conhecimentos populares, os saberes locais, mas que utilizem-se deles para a construção de um conhecimento mais complexo e completo, que possa atingir o máximo possível de campos da vivência social. Um dos modos de tentar atingir esse ideal é através de uma perspectiva interdisciplinar, que permita uma abordagem mais complexa por não se prender apenas a um campo de pesquisa, apenas a uma escola teórica, ou mesmo a um único tipo de metodologia.

Como é possível compreender, até agora, várias dessas diferentes concepções sobre a sistematização e construção do conhecimento, sobre a aplicação dos métodos, sobre o conceito de ciência e sobre a construção de teorias são constituídas através das relações de poder. Para permitir então a constituição de um conhecimento contra-hegemônico, que não seja voltado apenas aos ideais e interesses dos detentores do poder, devemos questionar estes tipos de relações, repensando os conhecimentos que são constituídos a partir delas. Porém, como mencionado mais acima, não devemos descartar nenhuma forma de conhecimento, mas questioná-las e compreendê-las segundo os contextos dentro das quais foram constituídas.

Outro modo muito importante para mim de realizar essa problematização é através de uma compreensão do mundo a partir da teoria das representações sociais. As representações sociais são leituras de mundo, percepções que os indivíduos fazem das coisas ao seu redor e que surgem especialmente através de sociabilização dos indivíduos, onde estes não apenas recebem e reproduzem informações repassadas de modo passivo, mas pensam, questionam e problematizam as mesmas. Segundo o pesquisador Serge Moscovici (2000), um referência na área das representações sociais, as “pessoas e grupos, longe de serem receptores passivos, pensam por si mesmos, produzem e comunicam incessantemente suas próprias e específicas representações e soluções às questões que eles mesmos colocam.” (MOSCOVICI, 2000, p.44-45). Segundo essa observação de Moscovici, as representações sociais são formas ativas de

pensamento dos indivíduos que convivem em sociedade, e que podem agir promovendo uma não conformidade com ideologias hegemônicas.

Para Jean Claude Abric (2001) as representações sociais são visões funcionais do mundo, ou seja, um modo de entender a realidade a partir de seu próprio sistema de referências. Segundo Abric (2001), as representações sociais são envoltas em dois contextos, o contexto discursivo, que é a natureza das condições de produção de um discurso, e o contexto social, que é relacionado à ideologia e ao lugar que os indivíduos ocupam no grupo social. Ou seja, as representações sociais estão assim relacionadas aos contextos em que estão inseridas e isso influencia diretamente no modo em como estas são produzidas.

Para Abric (2001) “[...]a representação não é assim um simples reflexo da sociedade, mas uma organização significativa.” (ABRIC, 2001, p.6), ou seja, um modo de apreender e dar significado à vivência social, associando as diversas informações existentes ao redor do indivíduo e que são processadas a partir do que ele entende sobre aquilo. Além disso, as representações são feitas do jeito que são pois elas tem sempre um propósito, sua aplicação na vida social sempre é atribuída de alguma finalidade, a qual tem relação com o modo em que foi concebida, mas que pode vir a ter sua função ressignificada.

Para Caroline Howarth (2011), as representações sociais podem servir para legitimar discursos hegemônicos, que muitas vezes estão associados ao estabelecimento de um senso comum, como também para invalidá-los, estabelecendo assim outros tipos de representações que fujam à “norma”, ou mesmo ainda para problematizá-los, um tipo de representação que não aceite inteiramente o discurso hegemônico, mas que também não o negue por completo. Howarth (2011) chama a essas subdivisões das representações sociais de hegemônica, oposicional e negociada.

Para chegar a essa divisão das representações, Howarth (2011) faz um paralelo entre os estudos da psicologia social, pautada na teoria das representações sociais de Serge Moscovici e na área de estudos culturais nas teorias sobre identidade e representações de Stuart Hall. Howarth aproxima as representações hegemônicas, emancipadas e polêmicas de Moscovici com as leituras dominante, negociadas ou oposicionais de Hall para estabelecer uma compreensão de como as representações são feitas através da comunicação, ou de “trocas comunicacionais” através das quais as mensagens são codificadas e decodificadas pelos indivíduos, e de como a cultura em

que estes estão inseridos irá influenciar no sentido destas mensagens. Howarth (2011) diz que os conteúdos de uma mensagem de determinada cultura podem não ser acessíveis a alguém de outra cultura por este indivíduo não ter conhecimento do significado que aqueles símbolos representam, ou então que a leitura que pode ser acessada por este estar mais relacionada com os conteúdos de sua própria cultura.

Segundo a autora “a cultura informa os modos como nós pensamos e agimos em relação a tudo” (HOWARTH, 2011, p.5), assim, ao analisarmos outra cultura acabamos incorrendo numa leitura, ou representação desta, em comparação à nossa própria cultura, o que é realizado muitas vezes através de marcadores de diferenciação, ou seja, elementos culturais que diferenciem uma cultura da outra, tornando-as assim mais “diferentes”. Howarth sugere entretanto que “nós vejamos a cultura mais como algo que nós *fazemos* através de sistemas de representação, mais do que algo que nós temos” (HOWARTH, 2011, p.5), entendendo assim a cultura como algo dinâmico e feito através de negociação, não de imposição.

Para Ivana Marková (2007), as representações também lidam com memória e esquecimento, ambos podendo ser seletivos. Não se representa a partir apenas do que se consegue lembrar, mas a partir do que se escolhe lembrar, e também não se representa a partir de uma determinada perspectiva apenas pela outra ter sido esquecida, mas também por escolher não se lembrar.

Esses caminhos da memória e do esquecimento através da escolha são cruciais quando tratamos de representação, para compreendermos que representações sociais vão muito além de conhecimentos impostos aos indivíduos. As representações sociais também podem ser o modo como os indivíduos processam essas informações, colhidas através do conhecimento social repassado ou mesmo de suas próprias interpretações, a partir de experiências sociais vivenciadas por eles, e além de tudo através de uma negociação entre o que é informado e como isso é compreendido. Com a popularização da internet, no entanto, a perspectiva que temos das relações entre as representações sociais tem sido reformulada com uma profunda velocidade.

Com a possibilidade cada vez maior de acesso à internet, devido ao aprimoramento dos aparelhos tecnológicos e a expansão das redes de internet, existe hoje uma tendência ao aumento do tempo em que os indivíduos permanecem conectados, fazendo com que as interações sociais face-a-face, tão importantes para a

socialização dos indivíduos, cheguem a serem substituídas pela comunicação mediada por computadores (CMC)¹, elemento cada vez mais presente em nossa sociedade.

Tendo isso em mente, percebo também que uma quantidade considerável das informações que os indivíduos obtêm em seu cotidiano provém da internet e de outras formas de comunicação digitais, em especial nos últimos tempos das redes sociais, a exemplo do Facebook. Assim, investigar o papel que a internet exerce no acesso à informação e na interação social entre os indivíduos é crucial para compreendermos mais profundamente como são forjadas e representadas as identidades na contemporaneidade, não só a que os indivíduos fazem de si próprios como também as representações que eles fazem dos outros.

A repercussão analítica que a conexão entre esses campos pode causar nos estudos da música contemporânea é, a meu ver bastante significativa, porém necessita ainda de maiores aprofundamentos, e mesmo que em cada uma dessas áreas em separado exista uma ampla literatura que fomenta e enriquece as discussões, a sua junção visa fortalecer ainda mais a área de estudos que engloba música, identidade e representações sociais através da comunicação mediada por computadores. A essa perspectiva que elege o papel da internet como crucial para a compreensão de uma série de fenômenos sociais na contemporaneidade vou denominá-la daqui por diante de webcentramento ou webcentrismo.

No intuito de explicar melhor a utilização desse termo gostaria primeiro de especificar que a internet não possui um centro por si. Essa característica do seu descentramento a meu ver é um dos motores que possibilita a criação e propagação de uma série de representações sociais contra-hegemônicas, representações essas que tem seus referenciais centrados em questões surgidas muitas vezes a partir das interações dos indivíduos com textos e discussões surgidos através da internet.

O termo web-referenciamento poderia ser utilizado também, pelo fato da internet servir como referencial para essas representações, no entanto, muitas vezes ela não é referenciada como fonte de acesso de onde foram obtidas tais informações, o que a transforma num referencial não referenciado. Muitas vezes essa não referenciação, no entanto é proposital, o que compreendo aqui a partir de dois pressupostos. O primeiro, de que a internet é ainda uma fonte de informação vista por muitos como duvidosa ou

¹ O termo Computer-Mediated Communication define qualquer forma de contato humano mediado por tecnologias, incluindo também formas de comunicação de outros dispositivos eletrônicos.

questionável e que, portanto não vale à pena ser mencionada, pois tornaria a informação desacreditada, e o segundo é de que a internet seria uma fonte tão óbvia de acesso de informação na contemporaneidade que tornar-se-ia assim desnecessário referenciá-la.

Dhiraj Murthy (2011) é um pesquisador que além de teorizar sobre o uso da etnografia digital como método para a pesquisa social, também fez sua aplicação em estudo sobre a atuação de músicos punks muçulmanos em comunidades hospedadas em plataformas digitais. Murthy (2011) diz que etnografia realizada digitalmente é um método válido para a pesquisa científica, pois segundo ele “A sociedade contemporânea é altamente mediada digitalmente e nossas identidades, comunidades e relações são cada vez mais performatizadas através dos espaços virtuais” (MURTHY, 2011, p.160).

Utilizar as ferramentas da etnografia digital então é uma forma de acompanhar mais de perto os interlocutores da pesquisa, e ainda mais se o tema da pesquisa tem relação com o uso de plataformas digitais, é a forma de compreender mais amplamente a atuação dos indivíduos, sendo possível ao pesquisador ter acesso a práticas que os indivíduos muitas vezes só performatizam em suas vivências digitais. Murthy (2011) alega inclusive que a pesquisa realizada exclusivamente online, a cyber etnografia, pode ser bastante proveitosa, porém ele acredita que a realização de uma “etnografia multimodal”², a qual incluiria também a observação participante fora do meio digital, pode fornecer uma visão mais abrangente no processo de pesquisa.

É constante principalmente no campo da antropologia que os pesquisadores, habituados com o processo da etnografia face a face e in loco, sejam um tanto reticentes quanto à realização de uma pesquisa estritamente online. O ferramental clássico da área faz com que muitos mesmo em perspectivas “modernas” ainda se abstenham de encarar mais ousadamente essa tarefa. Afinal, para vários de meus colegas pesquisadores a internet é apenas um meio de se chegar a algo, e não um fim.

Para mim e boa parte de meus interlocutores porém, a internet é algo bem real e palpável. Faz parte de nossos cotidianos e para alguns às vezes se torna o próprio cotidiano. É fonte de informação, trabalho, lazer, socialização, e fonte direta de desenvolvimento com maior eficácia de uma série de atividades cotidianas. Porque então se abster de utilizar a internet como campo, apto a promover mudanças para além de suas esferas?

² Por pesquisa multimodal compreenda a que se utiliza de diferentes modalidades etnográficas, como a etnografia digital por exemplo, que se utiliza de elementos da etnografia online, ou cyber etnografia, mas que também utiliza elementos da etnografia mais tradicional, como a pesquisa face-a-face.

Ronald E. Hallett e Kristen Barber (2014) argumentam que tendo em vista que a preocupação dos etnógrafos sempre foi em estudar o modo como os indivíduos agem em seus espaços sociais, isso inclui atualmente também o que eles chamam de “ambiente online”. Os autores enunciam que os espaços online hoje compõem uma significativa parcela da vida dos indivíduos e que são centrais em seus afazeres diários, como formas de se comunicar e acessar informações, substituindo uma série de fontes físicas, como cartas, jornais e revistas. Inclusive eles alegam que o próprio texto escrito por eles foi possibilitado através de uma interação entre os autores através do Facebook. Hallet e Barber (2014) no entanto dizem que não estão interessados em realizar estudos online, mas em trazer o estudo de espaços online como uma ferramenta complementar para a pesquisa etnográfica mais “tradicional”, acrescentando às interações face-face, que para eles seria o elemento primordial, o recurso das interações online.

Garcia e outros (2009) dizem que a comunicação mediada tecnologicamente tem sido incorporada de tal modo em nossas vidas que a distinção entre online e offline tem se tornado cada vez mais inútil, pois ambos espaços se inter-relacionam, transformando-se mutuamente. Portanto, para eles, os etnógrafos têm de incorporar as vivências online dos indivíduos em suas pesquisas para que possam “compreender mais adequadamente a vida social na sociedade contemporânea”. (GARCIA e outros, 2009, p.53).

Os autores dizem que em sua pesquisa encontraram apenas alguns estudos em que a interação dos interlocutores se dava apenas através da mediação online, permitindo aos pesquisadores nesses casos utilizarem-se apenas da cyber etnografia. Eles dizem que o mais comum nas pesquisas são grupos e indivíduos que tem uma parte de suas relações offline, mas em que na maior parte do tempo suas interações ocorrem através da internet.

É possível empreender através de pesquisa qualitativa o montante de tempo em que os interlocutores de um determinado estudo utilizam a internet e o tempo em que estes interagem com outros indivíduos através dela. Porém as informações coletadas através desse tipo de pesquisa não necessariamente problematizam o uso que é feito desse tempo que os indivíduos passam online, a profundidade dessas interações só pode ser medida através de pesquisa qualitativa.

Às vezes o montante de tempo em que os indivíduos se relacionam offline pode não se comparar às suas interações online devido ao teor das mesmas. Indivíduos mais jovens e portanto nativos da era digital a meu ver tem demonstrado mais facilidade de

interação social via internet do que face-a-face, visto que boa parte de sua socialização tem ocorrido deste modo, além de que a interação via internet permite aos indivíduos uma variedade maior de performances e de representações de si mesmos, as quais tem seu leque de opções bastante reduzidas nas interações pessoais.

Realizar um estudo através de etnografia exclusivamente online é, portanto uma tarefa com caminhos mais tortuosos, pois se torna mais difícil averiguar as nuances da fala dos interlocutores, elementos que em geral na entrevista face-a-face se tornam visivelmente perceptíveis. A minha visão aqui, no entanto é de compreender prioritariamente como ocorrem os processos dessas interações de forma online.

É claro que ao optar mais incisivamente no online alguns elementos de relação que ocorrem fora dessa esfera, e que poderiam dar à pesquisa uma visão mais abrangente do fenômeno estudado, acabam ficando de fora. Mas como a pesquisa passa por escolhas, e para que eu possa focar mais precisamente no fenômeno a que propus me dedicar nessa pesquisa, acabo tendo de descartar alguns elementos da interação dos meus interlocutores. Afinal acredito que após passar alguns anos acompanhando esse fenômeno via internet, os elementos que pretendo abordar aqui são os referentes a essa relação online, e portanto uma pesquisa de campo mais abrangente do habitat físico desses interlocutores acabaria trazendo elementos que afastariam a pesquisa de seu foco.

A partir dessas escolhas, claro, acabo talvez utilizando uma maior amplitude de mediadores. Mas os próprios mecanismos que utilizo para realizar minha etnografia, leitura de textos e audição de discos já são mediadores nesse processo, um fenômeno denominado de *Internet das Coisas*. A Internet das Coisas atribui identidades às “coisas” físicas e virtuais, através de interfaces inteligentes conectadas às redes que percebem as identidades das “coisas” que estão plugadas a esta e estuda as formas de interação e comunicação entre elas. É uma forma de diminuir os limites entre mundo físico e digital.

André Lemos (2012) ao investigar esse fenômeno fala sobre a existência da Teoria Ator-Rede (TAR), que segundo ele “busca identificar as mediações que se estabelecem na associação entre atores humanos e não humanos” (LEMOS, 2012, p.20), ou seja, as relações entre “coisas” e indivíduos e suas funcionalidades. Essas interações entre “coisas” e indivíduos resultam em mudanças perceptíveis nas relações sociais. Esses tipos de mudança são importantes para essa pesquisa, pois é essa relação entre as

representações que os indivíduos fazem a partir de seus usos da rede o que pretendo compreender.

Nessa relação entre “coisas” físicas e virtuais com os indivíduos na perspectiva das redes sociais que estou tentando construir aqui, ainda subsiste uma autonomia do indivíduo, mesmo que em parte as “coisas” atuem na mediação entre este e as informações que serão acessadas. Por mais que os sistemas façam essa mediação, parte dela também será realizada a partir da escolha de determinadas configurações das redes pelos indivíduos. Quanto mais os indivíduos configurarem o conteúdo que será acessado por eles, possivelmente maior será o seu controle sobre esses conteúdos.

Para mim, esse tipo de pesquisa que venho realizando através da internet é potencialmente autobiográfica, pois tem como ponto de partida as redes sociais que utilizo, em especial o Facebook, os grupos que participo, as páginas que curto, os artistas que adiciono como amigos, e além disso a escolha do que irá ou não aparecer em meu Feed de notícias³. A partir disso, o Facebook permite que certas informações de determinado perfil apareçam antes do que outros, ou tenham mais destaque em meu Feed, fazendo com que as informações que acesso sejam filtradas através de minhas escolhas.

Os pontos de acesso fora dessa rede também são muito relacionados a ela. Embora eu tenha uma lista de plataformas, sites e blogs que acesso com relativa frequência, um volume grande de sites que tenho acessado nos últimos anos advém de links que aparecem no meu feed do Facebook. Quando certas informações de algum usuário ou página começam a parecer desagradáveis ou irrelevantes eu retiro aquelas informações do meu feed, fazendo com que aquele tipo de material não seja mais acessível em minha rede. É claro que as ferramentas do Facebook fazem com que determinadas propagandas e informações acessadas por perfis relacionados a outros usuários de minha rede também apareçam em meu feed, mas esse montante de informações sucede-se a meu ver em menor escala. No final o que predominam em maior escala são as minhas escolhas, e mesmo que elas sejam um tanto quanto diversas, elas são direcionadas.

Jamile Borges da Silva (2012) diz que os museus online vêm exercendo hoje um importante papel na conservação digital da memória, e que as redes geram novas

³ Web Feed ou Feed de notícias é um formato de dados utilizado para deixar os usuários das redes a par dos conteúdos atualizados mais recentemente. No Facebook Brasil essa ferramenta também é conhecida como Linha do Tempo.

dinâmicas de como lidar com essas memórias, portanto é necessário que tenhamos como desafio “pensar esses novos campos virtuais como um ‘lugar’ social habitado pela ‘emergência de memórias’ e pela disputa delas” (SILVA, 2012, p.266). Assim como os espaços físicos, os ambientes virtuais também são espaços de relacionamento e confronto entre identidades, distintas perspectivas de vida e posicionamentos políticos, porém com uma possibilidade um pouco maior de acesso a perspectivas dissonantes, à perpetuação de pensamentos contra-hegemônicos, que por não terem seus espaços assegurados nos meios de comunicação ditos “tradicionais” acabam desenvolvendo esses espaços nas redes digitais.

Ivan Bargna (2012), afirma que por mais que o acesso à internet seja virtualmente disponível a todos, as suas possibilidades de uso pelos diferentes indivíduos ainda não foram democratizadas. Tentando compreender qual o espaço que os diferentes indivíduos ocupam na rede mundial de internet, visto que as oportunidades de acesso não são iguais, e percebendo uma grande desvantagem dessa acessibilidade em África, ele faz o seguinte questionamento: “O quanto de África está inserido na internet e quão relevante são africanos na contribuição para a imagem e representação dos seus próprios países?” (BARGNA, 2012, p.1). As respostas que Bargna (2012) traz à questão não me são suficientes, pois ele demonstra uma visão essencialista de África com a qual não concordo, porém o questionamento que ele faz é bastante válido e será útil na compreensão de alguns questionamentos os quais abordarei mais à frente.

Danah Boyd (2009), em um texto no qual analisa a relação entre fronteiras étnicas e etnografia, fala sobre a dificuldade dos etnógrafos de lidarem com a questão das fronteiras ao realizarem uma etnografia digital. Boyd (2009) fala que as metáforas existentes na internet que associavam espaços físicos a espaços digitais fizeram com que os primeiros pesquisadores que fizeram inserção nesse campo ficassem presos às noções de fronteiras existentes nos espaços físicos. A autora afirma, porém que como as mudanças ocorridas nos meios digitais foram muito rápidas ficou difícil para estes estabelecerem essa relação entre fronteiras digitais e etnografia, visto que as dinâmicas de relações sociais se modificaram bastante. Boyd (2009) diz que enquanto a internet inicialmente era voltada à reunião de grupos sociais em torno de tópicos ou atividades, as tecnologias sociais mais recentes modificaram essas relações:

Nestas tecnologias mais recentes, "comunidade" é uma noção egocêntrica onde os indivíduos constroem seu mundo social através de links e atenção. Em vez de depender de interesses ou fronteiras

baseadas em estrutura, grupos sociais atuais são definidos através de relacionamentos. A visão de cada participante é emoldurada por esta ou por suas conexões com os outros e os comportamentos daquelas pessoas. A dificuldade com essa visão egocêntrica da rede é que não há nenhum conjunto abrangente de normas ou práticas, e em vez disso, cada intriga revela um conjunto completamente diferente de suposições. (BOYD, 2009, p.27)

Ao fazer essas afirmações, Boyd (2009), que fez suas pesquisas digitais na rede de música MySpace, que também funciona como plataforma social, por mais que tenha caído em desuso nos últimos anos, acaba aproximando também suas afirmativas do modelo utilizado pelo Facebook, plataforma que foi lançada em 2004, e que à época do texto de Boyd (2009), apesar do seu sucesso, ainda não tinha chegado ao status mundial que tem alcançado hoje.

Porém, ao analisar o status de complexidade social que o Facebook atingiu hoje, acredito que não é tão fácil construir uma visão generalizada sobre como ocorrem as relações sociais nessa rede a ponto de generalizá-las apenas como “egocêntricas”, assim como a autora afirma em relação ao MySpace, e afirmação a qual também é comumente utilizada por diversos analistas sociais ao se referirem ao Facebook. Afinal, como já apontei anteriormente, que tipo de pesquisa é possível empreender via Facebook à medida que as relações de observação dos pesquisadores são limitadas à sua rede de interação ou aos espaços virtuais e temas que ele escolhe investigar? À medida que percebemos que a relação entre o pesquisador e o seu tema é autobiográfica ou mediada por suas escolhas, é que nos é possível compreender as nossas limitações enquanto mediadores e o papel central que exercemos nos resultados de nossas pesquisas.

Essas mudanças de relação nos modos de lidar com os grupos sociais e a compreensão de comunidade modificadas a partir da ampliação do uso da internet pelos indivíduos apontada por Boyd (2009) será analisada a partir do capítulo dois, através da relação dos interlocutores dessa pesquisa com a internet, nos modos em que eles compõem suas redes comunitárias, realizam trocas e expõem seus pensamentos, inclusive definindo que conteúdos acessarão nessas redes e que indivíduos irão seguir ou deixarão seguir eles nessas redes sociais.

Na área musical, tanto no campo sonoro, da melodia e do ritmo, quanto no campo discursivo, das letras, as representações sociais seguem a mesma lógica que em outras esferas da sociedade, onde estão sujeitas aos processos comunicacionais. Música é comunicação, é um diálogo do músico/autor/ator com o ouvinte/leitor/espectador.

Portanto, a música é carregada de símbolos⁴ e significado⁵s, e a sua audição/leitura/observação está ligada à interpretação desses símbolos por um ouvinte/leitor/espectador que pode ter ou não conhecimento dos elementos culturais simbólicos presentes ali.

Ao tratarmos da recepção da música por ouvintes, lidamos então com três principais modos de como essa recepção é feita através das representações sociais, através do sujeito que tem conhecimento dos símbolos apresentados na composição e do sujeito que não os conhece. O sujeito que conhece os símbolos, ao entrar em contato com a música, pode aceitar ou negar o contexto apresentado, enquanto o sujeito que não conhece em geral vai ou aceitar os símbolos do jeito como são apresentados, tentando criar uma leitura relativamente próxima da proposta pelo compositor, ou então pode criar a sua própria leitura, baseado em símbolos de sua própria cultura, ou da percepção própria de sua cultura sobre essa outra que lhe é apresentada, assim como também o pode fazer o primeiro sujeito. Esse último tipo de leitura é muito comum, mas bastante perigoso.

Ao tratarmos sobre representações de contextos culturais de cunho político no campo da música, mesmo quando os discursos não são apresentados de forma direta, os indivíduos que tem conhecimento do fato o qual está sendo posto têm uma vantagem na compreensão da leitura representada pelo autor, a exemplo de acontecimentos importantes em determinado local que ganham atenção da sociedade, à medida que os indivíduos que não tem conhecimento do fato apresentado, nem de um contexto mais amplo do local onde este ocorreu, podem ter uma leitura mais superficial, inclusive significativamente distanciada do contexto representado na leitura, construindo uma leitura bastante singular da composição, que pode não ter nenhuma relação com a proposta do autor.

Estando sujeitos os discursos musicais aos processos comunicacionais, a partir dos quais serão feitas as leituras desses discursos através de diferentes processos culturais, como se dão então essas relações quando boa parte dessa comunicação e da

⁴ Por símbolos entendam-se elementos culturais presentes na música que podem ser sonoros (o som emitido por determinados instrumentos ou mesmo o uso desses instrumentos), discursivos (os elementos textuais presentes na composição, ou seja, a letra) e mesmo estéticos-visuais (no caso de material de divulgação como fotos de imprensa e arte gráfica de discos ou então no figurino, performance e cenário de shows)

⁵ Os significados são os sentidos que são atribuídos a esses símbolos, as percepções de quem os está recepcionando segundo seu próprio repertório cultural, e que podem diferir dos significados eleitos pelo autor daquela obra.

culturalização passam a serem feitas por intermédio dos computadores e de outras novas tecnologias?

Em sua etnografia digital sobre as comunidades online utilizadas por jovens punks islâmicos, Dhiraj Murthy (2014) fala que esses espaços servem como lugares seguros em que esses jovens podem debater sobre a exotização e alterização que lhes são atribuídas. Desde os ataques de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos e sete de julho de 2005 em Londres, uma onda crescente de islamofobia atingiu os espaços de convivência social desplugados e as comunidades digitais, e esses espaços de divulgação da música desses grupos passaram cada vez mais a servir como plataformas de contestação, lugares onde eles podem questionar a marginalização que lhes é imposta, permitindo que eles se organizem e contestem os essencialismos que lhes são imputados.

Esse tipo de utilização dessas plataformas, como analisado por Murthy (2014), condiz com a minha visão sobre os novos processos de construção de representações sociais de África por músicos brasileiros através da internet, que segundo minha visão estão conectados através dessas características de desconstrução de essencialismos e de espaço de crítica contra diversas formas de preconceito, como os raciais e religiosos.

René T. A. Lysloff e Leslie C. Gay Jr. (2003) ao investigarem o papel dos etnomusicólogos no século XXI, falam sobre os novos desafios enfrentados por estes frente aos impactos tecnológicos e as mudanças ocasionadas na sociedade a partir destes, o que os autores chamam de uma “etnomusicologia da tecnocultura”. Para isso, eles utilizam o conceito de tecnocultura do sociólogo inglês Andrew Ross, que segundo eles se refere a “comunidades e formas de prática cultural que surgiram em resposta às mudanças das mídias e tecnologias de informação, formas caracterizadas pela adaptação tecnológica, a evasão, a subversão ou a resistência.” (ROSS apud LYSLOFF; JR., 2003, p.2).

Segundo os autores, uma etnomusicologia da tecnocultura envolve a preocupação em “como a tecnologia implica práticas culturais envolvendo música” (LYSLOFF; JR, 2003, p.2). Porém, a visão desses autores é de que a tecnologia, ao invés de fazer parte da nossa “experiência vivenciada” funciona apenas como um mediador. Ou seja, eles pensam no uso da cultura tecnológica na música apenas como uma ferramenta, como uma “coisa” física, e não como uma “coisa” virtual como aponta André Lemos (2013), essa sim talvez ainda mais passível de realizar grandes mudanças

nas “práticas culturais envolvendo música”, pois lida diretamente com a mudança dos contextos sociais, dos significados que serão atribuídos aos papéis que a música exerce nessas sociedades e à sua importância.

É interessante que após recorrer a inúmeros bancos de dados na internet não tenha encontrado muitas pesquisas sobre música baseadas em cyber etnografia. É mais comum em minhas buscas encontrar textos teóricos que busquem compreender ou mesmo estabelecer uma relação entre a etnomusicologia e a etnografia digital, apresentando as possibilidades na promoção de uma junção desses campos. Existem trabalhos mais específicos voltados à investigação de redes, comunidades ou ferramentas de música e suas relações com mercado, público e até com outros artistas, mas entendendo estes espaços mais como mediadores do que como um meio de interação e sociabilização. Existem etnografias que versam sobre as relações entre os indivíduos nas redes sociais, mas estas em geral analisam os reflexos destas relações na experiência offline dos mesmos.

Retomo aqui portanto a uma questão importante acerca da compreensão da comunidade científica sobre espaços sociais de interação. Um questionamento que comumente surge ao se utilizar a cyber etnografia é de que o pesquisador estaria desse modo restringindo sua pesquisa a apenas um aspecto da interação social dos indivíduos, ao descartar os aspectos da interação offline, face-a-face, fazendo com que não seja possível uma análise mais ampla do fenômeno estudado e tornando assim restrito o campo de visão do pesquisador e os seus resultados.

Eu concordo com essa questão, mas apenas em parte, pois essa situação depende a meu ver do tipo de pesquisa que se propõe e do recorte o qual o pesquisador pretende fazer. Pois, por mais amplas que almejamos que sejam nossas pesquisas, quase às vezes que num intuito de dar uma palavra final sobre aquele tema, não é possível esgotar uma pesquisa. O que pode se esgotar no momento do término são os prazos ou recursos disponíveis, ou mesmo chegar-se a uma quantidade de informações que sejam suficientes para comprar sua tese naquele momento, mas não o tema em geral. Um pesquisador posteriormente se defrontando com aquelas mesmas informações pode chegar a um resultado completamente diferente, dependendo do ponto de vista, do enfoque, de suas perspectivas perante o tema. Todos esses pensamentos expostos aqui só me fazem corroborar mais uma vez minha afirmação de que as pesquisas das ciências humanas costumam ser autobiográficas.

Reitero e aprofundo minha construção da perspectiva de um conhecimento autobiográfico, pois para mim esta é uma forma de afirmar a presença da ideologia na construção do pensamento dos indivíduos, de dizer que sempre existe um intuito presente em suas colocações, mesmo quando este pode não estar muito facilmente perceptível para nós receptores, e mesmo para eles. As ideologias estão sempre lá, presentes na construção do conhecimento e são utilizadas com o intuito de legitimar pensamentos, não tenham dúvidas disto.

Reafirmo isto, pois é com estas perspectivas em mente que tentarei compreender o tema dessa pesquisa, que são as ideologias presentes nas representações de África que são feitas na música contemporânea produzida no Brasil. Que tipos de representações são essas e porque são feitas de determinado modo, o que os interlocutores almejam legitimar ou desconstruir com isto e ainda se possível as influências destas representações no meio social, que no caso específico desta pesquisa são os espaços de interação social na internet.

2. MÚSICA E ÁFRICA NA CONTEMPORANEIDADE: AFRO-BRASILEIRO OU AFRO-AFRICANO?

Para traçar um perfil das representações de África no Brasil contemporaneamente o ideal seria que eu fizesse um histórico dessas representações, apresentando ao menos brevemente ao leitor diferentes perspectivas históricas de representações de África na música produzida no Brasil. Isso permitiria estabelecer um panorama a partir do qual pudéssemos fazer um comparativo com o desenvolvimento destas relações na contemporaneidade. Essa é a perspectiva que o campo disciplinar da história indicaria em geral e mais especificamente ao realizar uma perspectiva comparativa. Porém, como já disse, minha formação de historiador foi marcada pela “indisciplinaridade”. Assim, tentarei compreender o fenômeno aqui estudado a partir do presente histórico, recorrendo usualmente sempre que acreditar necessário a momentos históricos um pouco mais distantes, como forma de complementar e mesmo completar o contexto contemporâneo, no intuito de aprofundar mais o tema aqui exposto.

Diferente do que realizei no primeiro capítulo deste texto, uma abordagem sobre teoria e metodologia acerca das representações sociais, suas dinâmicas através da internet e a implicação de um reconhecimento do conhecimento das ciências humanas enquanto um fazer autobiográfico, no presente capítulo tratarei sobre questões mais específicas ligadas às representações sociais de África e os reflexos destas nos discursos brasileiros, mais especificamente no campo da música.

Ao propor não recorrer diretamente ao contexto histórico da produção das representações sociais de África no Brasil o que eu almejo é não realizar uma discussão específica do contexto em que determinados discursos foram construídos, mas sim de como eles são aplicados na contemporaneidade, abordados por pesquisadores e músicos, seus usos e suas ressignificações.

Ao tentar compreender as representações de África no Brasil é importante ressaltar que em vários momentos vamos lidar com contextos ligados a elementos religiosos. Para um grande grupo de jovens intelectuais na contemporaneidade, fenotipicamente negros ou de identidade negra, falar de África é antes de tudo falar de suas raízes, e o elemento central dessas raízes é costumeiramente pautado na ancestralidade. A ancestralidade, assim como também o fenótipo, seria a afirmação do

lugar de fala, sua legitimação. Assim, quem não é legítimo e se utiliza de uma série de elementos culturais que seriam pertencentes a essa lógica está portanto se apropriando.

Essa discussão sobre legitimidade e apropriação estará presente também em minha análise sobre o tema, pois é essencial para que possamos compreender os discursos dos artistas presentes nessa pesquisa em relação ao lugar de fala destes. As questões de lugar de fala, identidade, legitimidade, apropriação e transgressão serão tratadas ao longo deste capítulo e do próximo. São questões difíceis de serem abordadas ainda mais tendo em vista as sinuosidades dos discursos contemporâneos sobre esses assuntos e a questão da auto-identificação dos indivíduos em relação com as discussões sobre fenótipo e racismo. Tentarei, portanto não questionar diretamente o lugar de fala dos interlocutores dessa pesquisa, sejam eles músicos ou pesquisadores, mas sim questionar os seus discursos perante os lugares de falas em que se posicionam.

O que pretendo assim é analisar eventuais afirmações que se contrapõem em seus discursos, problematizando esses constructos perante os contextos em que foram elaborados, ou seja, entendendo porque os indivíduos ressaltam determinados elementos em suas falas ou discursos se eles propõem em outros romper com aquilo? Assim não quero também negar a fala dos indivíduos, mas compreender porque elas se colocam desse determinado modo.

Em uma conversa informal sobre minha pesquisa uma pessoa me perguntou qual a primeira música que vinha à mente quando eu pensava em representações de África na música brasileira. Antes mesmo que eu pudesse recorrer à composição de algum dos interlocutores da minha pesquisa a pessoa respondeu imediatamente: *Mama África* de Chico César⁶. Realmente não era a música que minha vinha à mente, mas para aquela pessoa era a mais óbvia representação de África na letra de um artista brasileiro naquele momento. Uma música radiofônica de sucesso, que faz um jogo em sua letra com o que Patrícia Pinho (2004) chama de “mito da Mama África”, uma África mãe de toda a humanidade, materna, que acolhe a todos e de onde todos vieram. Chico César⁷ pega essa construção e faz uma analogia com um ideal de mãe brasileira negra da periferia, uma mulher trabalhadora e forte que tem vários filhos para criar.

⁶ Para assistir ao clipe da música *Mama África* de Chico César acesse o link: <https://www.youtube.com/watch?v=oBdmw_4IjAw>. Acesso em: 1 de fevereiro de 2016.

⁷ Para uma análise mais profunda sobre a obra do compositor indico a dissertação: *A poética africanista e a enunciação da negritude nas canções de Chico César*, de Kywza Joanna Fideles Pereira dos Santos, disponível no link: <<http://repositorio.ufpe.br:8080/xmlui/handle/123456789/3230>>.

A Mama África de Chico César, no entanto é uma alegoria que para mim não se distancia tanto de outras representações musicais ao longo da história da chamada Música Popular Brasileira. Minha idéia aqui é trazer uma problematização mais contemporânea, para um grupo de compositores que são de uma geração posterior à de Chico César, e que mesmo com uma curta diferença de tempo já passaram por um contexto histórico bastante diferente em relação a essa geração dos anos 80 e 90.

Outro Chico, no entanto, com idéias que talvez tenham sido mais propagados pelos ideais dessa geração, foi a meu ver o grande responsável por uma mudança mais significativa dessa mentalidade em estabelecer uma relação com as raízes locais mas com uma antena fincada para os elementos globais. Chico Science, músico pernambucano falecido precocemente em 1997 e um dos criadores do chamado Movimento Mangue Beat, responsável por uma verdadeira revolução musical no país e um artista do qual muitos dos que vieram em uma geração posterior a ele ressaltam sua influência.

Surgido na década de 90 entre as cidades de Olinda e Recife, esse movimento causou uma efervescência cultural no Estado de Pernambuco que logo veio a estender sua influência para outras capitais do Brasil. Esse movimento não foi o único do período, porém sua importância foi bastante significativa, o que me faz elegê-lo como um dos marcos nos anos 90 que vai influenciar em toda uma geração de artistas presentes nessa pesquisa. Essa perspectiva de misturar o local com o global utilizada pelo pessoal do Mangue Beat também será crucial para compreender as abordagens utilizadas por alguns artistas sobre os quais irei tratar.

A proposta do Movimento Mangue Beat divulgada no seu manifesto era fincar uma parábola na lama do mangue⁸, um modo de se manter conectado às raízes⁹ locais mas conectado ao que está acontecendo no mundo. O nome inicial do Movimento era Mangue Bit, sendo Bit uma unidade utilizada na informática para o armazenamento de dados, fazendo assim uma analogia entre a tradição das raízes, através do mangue e a renovação e modernidade pela tecnologia, colocando Recife em meio ao fluxo global de informações e produção cultural. Essas características, mesmo que não sendo

⁸ Ecossistema importante presente no litoral da região Nordeste do Brasil, que se situa no encontro entre rio e mar e que funciona como local de reprodução e alimentação para diversas espécies de animais. Ali é o local onde se encontra o caranguejo, animal que é o símbolo do movimento Mangue Beat.

⁹ As plantas que compõem a vegetação do mangue têm as suas raízes expostas, ficam acima da lama e do nível da água.

exclusividade desse movimento, estarão presentes também em outras cenas musicais posteriores que a terão como impulsora, e se relaciona com a teoria de Raízes e Rotas empregada por Paul Gilroy (2001)¹⁰.

Esse movimento musical teve por característica uma forte conexão com elementos da chamada cultura tradicional de Pernambuco, especialmente os que eram considerados por eles como de matrizes africanas, o Maracatu, o Coco e a Ciranda. A idéia do grupo era dar uma roupagem moderna a ritmos considerados tradicionais como o Maracatu. Já em seu primeiro disco com o grupo Nação Zumbi, Da Lama ao Caos, de 1994, Chico Science abria cantando os versos: “Modernizar o passado é uma evolução musical¹¹”, essa relação entre cultura popular e modernidade foram sintetizadas no termo Afrociberdelia, cunhado por Chico Science, uma mistura entre África, cibernética e psicodelia. Essa fórmula servirá como um padrão de molde para diversas outras cenas musicais no país, que mesmo se distanciando sonoramente e esteticamente da turma do Movimento Mangue Beat, serão testemunhas de suas ideologias para com o fazer musical.

Não que pensar África tenha sido a maior preocupação do Mangue Beat, ou que era a sua preocupação final, eles estavam mais preocupados em o que podiam fazer para conectar os elementos de matrizes africanas presentes na cultura pernambucana com o que de mais moderno vinha sendo produzido pela diáspora africana ao redor do mundo. E é precisamente essa mentalidade em relação aos elementos africanos na sociedade brasileira que será o elemento crucial para compreender como diversos músicos brasileiros passaram a se portar com a virada do século XX para o século XXI.

Esse é um dos elementos por exemplo que fará com o que o ritmo nigeriano Afrobeat, o qual abordarei mais à frente, seja incorporado na sonoridade de diversos grupos nesse período. O produtor e músico radicado em São Paulo, Alfredo Bello, que também atende pela alcunha de DJ Tudo, relaciona essa conexão entre o movimento Mangue Beat e a inserção do Afrobeat no Brasil ao mencionar que:

¹⁰ As raízes são as relações verticais dos indivíduos com a cultura, buscando as “origens” de determinados fenômenos culturais, uma busca histórica no intuito de legitimarem suas abordagens, de serem autênticos. As rotas são geralmente o ponto seguinte de afirmação, uma busca das relações verticais, que também podem ser históricas, mas em outra medida, no caso aqui específico voltadas às dinâmicas da escravidão e da chamada diáspora negra. As rotas são também uma forma de após afirmar-se como local partir em busca no universal.

¹¹ Trecho da música Monólogo ao Pé do Ouvido de Chico Science e Nação Zumbi, gravada no disco Da Lama ao Caos (1994). Para ouvir o disco completo acesse o link:<
<https://www.youtube.com/watch?v=3YjfBO0FszA>>. Acesso em 26 mar 2016.

Chico Science era antenadíssimo e conhecia Fela Kuti, o nigeriano criador do gênero, porém, somente após a morte dele a Nação Zumbi gravou um afrobeat. A partir de então, passou a ser influência na rica formação Science e da Nação. Não conheço a existência de grupos no Brasil que faziam som semelhante anteriores a isso¹².

Pude perceber a partir do depoimento de Alfredo Bello e de vários outros músicos ao longo dos últimos anos que a proposta ideológica de Chico Science foi bem acolhida e reprocessada por diversos artistas, que acabaram a partir do exemplo de Science encontrando também os seus próprios caminhos. Se como disse Bello, para ele Chico Science & Nação Zumbi foi o primeiro grupo a incorporar uma estética mais próxima ao Afrobeat, muitos outros porém vieram depois, como veremos ao longo dessa pesquisa, impressionados com a sonoridade desse ritmo e as ideologias políticas pregadas por Fela Kuti, que exercia um importante influência voltada ao ativismo político dos jovens na Nigéria.

Porém, antes do Afrobeat ser incorporado mais veementemente nas sonoridades de artistas nacionais, outros elementos musicais foram responsáveis por fazer essa ponte entre a tradição e a modernidade. Em geral ritmos considerados pertencentes à diáspora africana, como o Reggae, Funk, Soul, Cumbia, Blues, Salsa, Rock e Jazz. A proposta de modernizar os ritmos nacionais junto a esses outros ritmos estrangeiros como eu já disse não era nenhuma novidade, outros movimentos musicais de destaque no Brasil já haviam feito isso notavelmente a exemplo da Tropicália e do Samba-Reggae em Salvador. Segundo Goli Guerreiro (2000) os integrantes dos blocos-afro de Salvador por exemplo já se espelhava desde os anos 80 na música pop africana como o M'balax, ritmo com o qual alguns dirigentes do bloco Ara Ketu entraram em contato ao assistirem um show do músico Youssou N'dour e sua banda em viagem ao Senegal. A junção de percussão e instrumentos elétricos chamou a atenção do grupo, e acabaria sendo incorporada na formação de vários blocos.

Gilberto Gil, Caetano Veloso, Os Tingo's, Marku Ribas, Martinho da Vila e outros tantos cantores relacionados ao universo da chamada Música Popular Brasileira também haviam se rendido a sonoridades do continente quando em visita a alguns países africanos, e essas experiências trariam mudanças às suas músicas. Esses

¹² Entrevista com Alfredo Bello realizada por Rebeca Oliveira para o jornal Correio Braziliense, sob o título: Afrobeat é fonte de inspiração para grupos internacionais e nacionais. Publicada em: 21 de maio de 2015. Disponível em: >http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/05/21/interna_diversao_arte,483882/afrobeat-e-fonte-de-inspiracao-para-grupos-internacionais-e-nacionais.shtml>. Acesso em: 3 fev 2016.

movimentos musicais e diversos outros acabaram influenciando Chico Science e o pessoal do Mangue Beat. Como diz Chico Science na música *Um Passeio no Mundo Livre*: “Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar¹³”, e foi essa filosofia que o compositor exerceu, seguindo em direção a diversos caminhos sonoros, modernizando o passado, numa ânsia constante de misturar gêneros musicais, o que lhe rendeu a alcunha de “alquimista dos ritmos”.

É importante ressaltar que mesmo com um interesse cada vez mais crescente pelas relações do Brasil com suas origens africanas, e uma tentativa de buscar conhecer esses elementos no que seria considerado para alguns sua fonte de produção, ou seja, diretamente em África, a escassez de material para pesquisa, principalmente musical, ainda era muito grande. Vários artistas brasileiros só tiveram contato com música africana quando passaram a fazer turnês no exterior e a participar dos festivais de World Music. Não haviam discos de música africana lançados no mercado nacional como afirma Livio Sansone (SANSONE, 2004, p.120-121) e a internet ainda não havia se disseminado no país. Restava então aos músicos buscarem nas trocas atlânticas da diáspora suas referências sobre África. Esse será um grande diferencial em relação a essa geração de artistas e a que vou abordar mais à frente, que passará a ter acesso cada vez mais amplo de informações sobre o continente africano via internet.

Como eu disse, a concepção da diáspora negra pelo Atlântico foi durante muito tempo (e de certo modo ainda o é) um dos referenciais mais significativos de África para os músicos brasileiros. O Reggae e outros ritmos derivados deste vindos da Jamaica, como o Dub, Dancehall e Raggamuffin estilos mais eletrônicos e que tem uma vertente mais próxima ao Rap, exerceram inicialmente um papel importante para a formação dessa geração da virada dos anos 1990 para o início dos anos 2000. Principalmente no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, grandes capitais brasileiras que sempre foram responsáveis por concentrar as atenções da indústria fonográfica, radiofônica e televisiva, ditando em geral o que fazia sucesso no país.

Alguns artistas e movimentos musicais fora desse eixo acabaram tendo em alguns momentos destaque no cenário nacional, como nos Estados de Pernambuco, Pará e Bahia. Porém, para que esses artistas pudessem fazer circular suas músicas e não

¹³ Essa composição de Chico Science, gravada no disco *Afrociberdelia* (1996) foi inspirada nas constantes abordagens que os músicos Gilmar Bola 8 e Gira recebiam de policiais, quando estavam se dirigindo ao estúdio para gravar a demo do disco, por serem negros e moradores da periferia. Para ouvir a composição acesse o link: <https://www.youtube.com/watch?v=upI2_HIVpOg>. Acesso em 36 mar 2016.

ficarem restritos ao cenário local de onde vinham, acabavam tendo de se mudar para o Rio e São Paulo, mesmo que temporariamente, ou então ao menos passarem longas temporadas nesses locais. Mesmo assim é importante ressaltar que essa geração auxiliará no descentramento cultural da indústria, demonstrando que outros Estados também podiam fazer mais do que fornecer artistas para os chamados grandes centros, eles podiam ser também os próprios centros de escoamento de sua produção, mesmo que em menor proporção.

Esse fenômeno de dependência inclusive causou no meio musical outras questões um tanto complexas em relação à representação do que seriam as culturas de matrizes africanas no Brasil. No campo das representações de religiões de matrizes africanas na música brasileira por exemplo, um dos discos considerados o maior referencial é *Os Afro-Sambas*, de Baden Powell e Vinícius de Moraes¹⁴. Existe uma quantidade bastante significativa de regravações das composições desse disco e de outras do mesmo período da dupla e inclusive discos inteiros voltados a essas composições como *Mares Profundos* de Virgínia Rodrigues e *Afro-Sambas* de Mônica Salmaso e Paulo Bellinati. A questão que se põe é que esse é um disco com temática sobre religiosidades de matrizes africanas e afro-brasileiras feito por pessoas que não pertencem a esse universo nem tinham tanto conhecimento do mesmo e com composições feitas por um homem branco, Vinícius de Moraes, que se intitulava “o branco mais preto do Brasil”.

No texto de apresentação do LP, Moraes fala da conexão de Baden Powell com a Bahia e até África e das composições como um projeto de modernização do Candomblé, tratando essas sonoridades com uma profundidade como nunca tinham sido tratadas antes e assim tornando-as mais universais¹⁵. Entra em questão o ponto de apropriação cultural que é uma discussão muito em pauta nos últimos anos por diversos grupos negros espalhados pelo Brasil. E o mais interessante é que diversos indivíduos que problematizam e até criticam esses tipos de apropriação em algum momento já regravaram, prestaram homenagem ou utilizaram essa obra como referencial.

¹⁴ Sobre este disco e as questões de representatividade consultar o artigo “*Sou de Salvador, cheguei na Bahia de manhã: Identidade, memória e imaginário em dois discos sobre a Bahia*, escrito por mim e pela pesquisadora Mariana Andrade Gomes e publicado na revista digital *Intersemiose*, do Núcleo de Estudos de Literatura e *Intersemiose*, da Universidade Federal de Pernambuco. Disponível em: <<http://www.neliufpe.com.br/revista-intersemiose/ano-iii-n-05-janjul-2014>>. Acesso em: 18 fev 2016.

¹⁵ À primeira vista esse discurso pode até parecer próximo do de Chico Science, porém ele e os integrantes da Nação Zumbi tinham uma relação muito mais afetiva com as manifestações culturais às quais propunham modernizar.

Explorarei alguns elementos sobre a questão de apropriação a partir daqui como parte do discurso relacionado aos meus interlocutores, seja partindo deles, do público ou da crítica. O primeiro ponto que abordarei é sobre o uso de elementos litúrgicos das religiões de matrizes africanas ou afro-brasileiras na música contemporânea. Em geral essas religiões recebem no Brasil a denominação mais genérica de Candomblé, termo que acaba abarcando uma infinidade de manifestações espirituais e religiosas cada uma com suas particularidades. O termo Candomblé, associado a uma manifestação dessas religiosidades entre a chamada Nação Ketu de origem Yorubá, acabou servindo como forma de abranger essas religiosidades, ao mesmo tempo em que tenta atribuir a hegemonia a uma prática mais específica dentre as outras, que acaba servindo como modelo a ser seguido. Esse mesmo ideal de homogeneização acaba também se reverberando nas composições e nos discursos de diversos artistas, como irei problematizar mais à frente.

Diversos autores como Kuehn (2002), Carvalho (2003), Prandi (2005), Amaral e Silva (2006), Bakke (2007) e Vasconcelos (2009) ao falarem sobre a relação entre música brasileira e candomblé fazem mais um levantamento sobre a presença dos elementos religiosos na música¹⁶ do que uma problematização dos seus conteúdos. É como se simplesmente a menção ou exaltação desses elementos religiosos na música fossem uma forma de valorizar e dar visibilidade, sem se importar quais tipos de elementos dentro da extensa lista de religiosidades matrizes africanas estão sendo valorizados, a essência dos usos desses elementos enquanto aportes litúrgicos e o tipo de visibilidade que se dá a esses elementos, que ao serem retirados do seu contexto e amplamente divulgados podem vir a serem exotizados e vulgarizados.

O músico baiano Tiganá Santana, xicarangoma¹⁷ do Terreiro Tumbenci de nação Angola, é um dos compositores que tem nos últimos anos problematizado em suas falas e textos algumas questões acerca da relação entre candomblé e música popular. Em texto publicado em maio de 2009 no blog Mundo Afro do jornal soteropolitano A Tarde, Tiganá escreveu sobre a exposição excessiva do candomblé que vinha sendo feita, tornando “entretenimento... para a apreciação carnavalesca” o que deveria ser

¹⁶ A música nas religiões de matrizes africanas é parte essencial da liturgia, e junto à dança são o modo com que os indivíduos se conectam a seus ancestrais. Sobre esse tema indico o artigo Música: coração do candomblé de Angela Lühning, publicado na Revista da Universidade de São Paulo, nº7 de 1990 e disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/55867>>. Acesso em: 18 fev 2016.

¹⁷ Cargo religioso no Candomblé Angola no qual o indivíduo que o ocupa é responsável pelos toque e cânticos aos Nkisis (ancestrais cultuados nessa nação)

crido em silêncio. Para ele o candomblé é mistério e o culto às divindades deve ser portanto realizado dentro do templo: “Crê-se nas divindades dentro e fora do templo, vivenciamo-las em nosso próprio corpo, mas as cultuamos no templo. Evocá-las através dos cânticos requer preparação, configuração, contexto, entrega.”¹⁸ (SANTANA, 2009).

Tiganá Santana é considerado pela crítica especializada como o primeiro compositor brasileiro a compor em idiomas africanos. A utilização desses idiomas em suas composições tem uma influência forte do Candomblé. Porém, por mais que a presença dos ancestrais seja forte em seu cotidiano e em suas composições, ele é contrário à utilização de cânticos religiosos na música popular, pois segundo ele: “É mais louvável, legítimo e belo que cantemos algo que se referencie no Nkisi, Orixá, Vodum, Caboclo do que a reprodução literal das palavras ali vocalizadas dos cânticos deste próprio Nkisi, Orixá, Vodum, Caboclo.” (SANTANA, 2009). Tiganá classifica de “apropriação” o uso dos cânticos fora do contexto religioso com o intuito de lucro. Para ele um uso mercadológico que embranquece essas manifestações e tira o reconhecimento das culturas negras, diferente por exemplo do uso dos mesmos cânticos em manifestações como afoxés e maracatus, que saem de dentro do contexto dos terreiros para as ruas no carnaval e que se demonstram para o músico como um “afirmativa de um referencial negro profundo”¹⁹ (SANTANA, 2015).

Em entrevista para o Terra Magazine ao ser perguntado sobre a sua crítica ao uso dos cânticos de Candomblé na música baiana o músico afirmou: “Sinto que algumas dessas pessoas não agem de má fé. Acham que vai ser bom para superar o preconceito contra as religiões de matriz africana. Só que acabam por perturbar algo que também precisa de pausa, de silêncio, de recolhimento.”²⁰ (SANTANA, 2011). Destarte, por mais que o uso dos cânticos religiosos seja ainda bastante presente na música popular, como apontarei mais à frente, existem críticas por pessoas inseridas dentro desse próprio contexto, problematizando o uso dos mesmos.

¹⁸ Texto escrito por Tiganá Santana e publicado no blog *Mundo Afro* do Jornal A Tarde, sob o título: Balaio de Idéias: Candomblé é mistério, meu nego!. Publicado em: 16 de março de 2009. Disponível em: <<http://mundoafro.atarde.uol.com.br/page/34/>>. Acesso em: 18 fev 2016.

¹⁹ Entrevista com Tiganá Santana realizada por Roberto Midlej para o Jornal Correio, sob o título: Culto e criado no candomblé, Tiganá Santana brilha e expande atuação artística. Publicada em: 7 de junho de 2015. Disponível em: <<http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/culto-e-criado-no-candomble-tigana-santana-brilha-e-expande-atuacao-artistica/?cHash=573a4fd696153ac74eba0b2ce1e3e056>>. Acesso em: 18 fev 2016.

²⁰ Entrevista com Tiganá Santana realizada por Claudio Leal para o site Terra Magazine, sob o título: Tiganá Santana: "Candomblé não precisa de proselitismo". Publicada em: 28 de outubro de 2011. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI5439219-EI6581,00-Tigana+Santana+Candomble+nao+precisa+de+proselitismo.html>>. Acesso em: 18 fev 2016.

Esses tipos de questionamentos e indagações são a meu ver uma característica significativamente presente nessa geração mais contemporânea de músicos entusiasmados com as sonoridades de matrizes africanas. Por ser um processo em construção no entanto, é claro que existem ainda várias discordâncias e continuidades de reprodução de estereótipos, que se relacionam ao uso excessivo e desmedido dos elementos que são relacionados a África ou mesmo da falta de maior reflexão sobre estes usos, o que Livio Sansone (2004) classifica de “abusos da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira”.

Outro músico baiano, o maestro Letieres Leite, que também faz referência aos ritmos do Candomblé nas músicas de seu grupo, a Orquestra Rumpilezz²¹, e que é hoje considerado referência em arranjos orquestrais afro-brasileiros, também fala sobre uma lógica de mercado de apropriação da música negra em Salvador. Segundo Leite:

Qualquer ritmo que você cite, na axé music, tem origem numa linha ancestral. Se você fizer uma música cujo toque seja o ijexá, ela estará ligada ao candomblé, assim como o samba reggae tem sua história. Todos esses ritmos foram postos no mesmo cesto e passaram a ser denominados axé. Não é possível dizer "vou ali tocar um axé". O galope e o frevo tem origem em Pernambuco e por aí vai. Se você pega a música de Luiz Caldas ou do Chiclete, os ritmos já existiam, são matrizes, DNA. A Rumpillezz trabalha as mesmas matrizes, é um patrimônio da diáspora negra que gerou a música das Américas, não só a da Bahia²².

Leite classifica de racista essa lógica de mercado, ao afirmar que “empresários de artistas pretos da Bahia são todos brancos²³” (LEITE, 2011) e ainda diz que: “Não posso trabalhar com meus alunos, a maioria afrodescendente, sem fazer com que entendam como funciona o mercado”. (LEITE, 2016). Como podemos perceber nas falas de Letieres Leite esses elementos somados promoveriam um embranquecimento dos ritmos ancestrais e da indústria cultural baiana, o que corrobora a afirmativa de apropriação.

²¹ A palavra Rumpilezz segundo Letieres Leite é uma junção dos nomes dos três atabaques utilizados no candomblé de Nação Ketu: Rum, Rumpi e Lê com a palavra Jazz.

²² Entrevista com Letieres Leite realizada por Ronaldo Jacobina para o jornal A Tarde sob o título: "Axé music foi um modelo extrativista". Publicada em: 1 de fevereiro de 2016. Disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/muito/noticias/1743962-axe-music-foi-um-modelo-extrativista>>. Acesso em: 18 fev 2016.

²³ Entrevista com Letieres Leite realizada por James Martins para o site Bahia Notícias, sob o título: Letieres Leite: "Empresários de artistas pretos da Bahia são todos brancos". Publicado em: 21 de setembro de 2011. Disponível em: <http://www.bahianoticias.com.br/app/imprime.php?tabela=entretenimento_noticias&cod=9539>. Acesso em: 18 fev 2016.

A questão porém sobre a inserção de músicos brancos no universo das sonoridades negras é muito mais complexa. Existe hoje a meu ver um importante processo de interesse dos jovens, especialmente os de classe média (leia-se aqui também majoritariamente brancos), por sonoridades não-hegemônicas, as quais estes têm acesso principalmente através da internet. É uma movimentação que advém da indústria fonográfica e que antes ficava restrita ao rótulo de World Music²⁴, mas que hoje vem ganhando rótulos que atendam mais às especificidades de cada sonoridade à medida que o interesse do público e dos pesquisadores vai se tornando também mais específico.

Não pretendo aqui questionar a legitimidade do interesse desses jovens por essas sonoridades, mas compreender um pouco mais como isso se encaixa no fenômeno da “redescoberta” de África. Como já apontei mais atrás, e vou voltar ainda mais à frente, o Afrobeat tem uma centralidade grande nesse processo, como um estilo musical de origem negra, vindo da Nigéria, e que na contemporaneidade é composto por uma cena musical global formada em grande parte por músicos fenotipicamente brancos²⁵. Sobre essa questão, o maestro Letieres Leite, que tem sido bastante convocado para realizar arranjos em discos de artistas pertencentes ao eixo Rio-São Paulo, afirma:

Negros longe do afrobeat é um fato, isso merece uma boa discussão, um entendimento. Acontece no Rio e em São Paulo, aqui em Salvador menos. O pessoal que produz o afrobeat de Salvador está na periferia, vem do final da década de 70, num bairro da Liberdade, em Salvador, onde tiveram alguns músicos. É ao contrário de São Paulo onde só a classe média teve acesso à música afro, porque as informações estão circulando dentro desse ambiente virtual, então as pessoas privilegiadas no acesso à internet conhecem primeiro.²⁶ (LEITE, 2012)

Leite afirma ainda em outra entrevista que “Não estou criticando a classe média que tem acesso ao [Fela] Kuti. Só gostaria de ver como seria o olhar da periferia nessa

²⁴ Sobre essa discussão escrevi um artigo intitulado: A construção de identidades “étnicas” via World Music: o fenômeno Buena Vista Social Club, o qual ainda não foi publicado até o presente momento.

²⁵ Ao falar aqui em “brancos” faço referência ao fenótipo dos indivíduos, não a suas identidades. Aproveito também para ressaltar que minha afirmação se deve à especificidade verificada por mim de que músicos brancos em geral tendem a se associarem mais exclusivamente ao gênero Afrobeat, enquanto grupos com maior quantidade de músicos negros tendem a associar a sonoridade do Afrobeat a uma série de outros gêneros musicais.

²⁶ Entrevista com Letieres Leite realizada por Guilherme Ribeiro para o Portal MTV, sob o título: 'Negros estão longe desse afrobeat', diz Letieres Leite. Publicada em: 6 de janeiro de 2012. Disponível em: <<http://mtv.uol.com.br/musica/letieres-leite-negros-estao-longo-desse-afrobeat>>. Acesso em: 25 ago 2013.

música.²⁷ (LEITE, 2012). As duas falas de Leite não fazem uma crítica ao fato de que os músicos brancos que tocam algum ritmo negro, como no caso aqui o Afrobeat, estejam necessariamente se apropriando deste, mas à questão de que sendo o Brasil um país racista, os músicos brancos acabam tendo uma série de privilégios que os músicos fenotipicamente negros não possuem. Ou seja, Leite critica o modelo de relações sociais no Brasil, que ainda é pautado na raça, e que por excluir os negros do acesso à informação não os dá as mesmas oportunidades que dá aos brancos, que acabam tendo mais oportunidades de conhecer esse tipo de música e incorporá-la em seus repertórios.

Essa matéria com Letieres Leite publicada no Portal MTV inclusive chegou a render uma série de críticas nas redes sociais²⁸ por parte dos músicos envolvidos nessa cena como Daniel Ganjaman, Thiago França do Metá Metá, André Sampaio e de membros dos grupos Bixiga 70 e Abayomy, alguns dos quais já desenvolveram trabalhos com Letieres Leite. Porém as críticas eram todas voltadas ao autor da matéria, questionando a forma como ele colocou o assunto, tentando transformar em polêmica as falas de Leite, como forma de se promover.

Essa discussão sobre a relação entre Afrobeat e apropriação já rendeu uma série de outros textos e críticas, inclusive sobre o conteúdo discursivo do Afrobeat, que é originariamente de contestação política, mas que em seu Revival acabou em geral se distanciando significativamente desse elemento contestatório mais político. O antropólogo Tiago de Oliveira Pinto (2012) no entanto não vê problemas quanto à possibilidades de assimilação desse estilo pela classe média, pois para ele:

Em se tratando de um conceito de africanidade, que aponta para os abusos históricos em relação à África e à sua população, essa música parece dirigir-se a um segmento bem definido... No entanto, o próprio Kuti pertencia à classe dominante do seu país. Por isso não vejo por que o afrobeat brasileiro não possa se popularizar entre brancos ou entre representantes da classe média. Se ela entender, através dessa música, o sentido da contestação política de Kuti e souber transpor esse sentido ao contexto social brasileiro, todos ganharão com isso.²⁹ (PINTO, 2012).

²⁷ Entrevista com Letieres Leite realizada por Patricia Colombo para o Itaú Cultural, sob o título: Uma batida diferente: Publicado em: julho de 2012. Disponível em:

<<http://www.itaucultural.org.br/materiacontinuum/uma-batida-diferente/>>. Acesso em: 18 fev 2016.

²⁸ Links para as postagens das páginas dos artistas no Facebook falando sobre essa matéria:

<<https://www.facebook.com/daniel.ganjaman/posts/187885827977113>> e

<<https://www.facebook.com/bixiga70/posts/248549181883456>>. Acesso em: 9 fev 2016.

²⁹ Entrevista com Tiago de Oliveira Pinto realizada por Patricia Colombo para o Itaú Cultural, sob o título: Uma batida diferente: Publicado em: julho de 2012. Disponível em:

<<http://www.itaucultural.org.br/materiacontinuum/uma-batida-diferente/>>. 9 fev 2016.

Mesmo assim, o estilo musical continua sendo associado em geral a uma juventude universitária classe média e fenotipicamente branca, que mesmo compreendendo que essa música venha de uma origem contestatária, parece associar-se mais com as questões identitárias e estéticas também presentes no estilo, fato que também aconteceu similarmente com a popularização do Reggae nos anos oitenta. Isso não quer dizer que esses músicos não sejam necessariamente politizados. Pelo contrário inclusive, alguns deles têm se posicionado e se envolvido nas questões políticas ocorridas no Brasil nos últimos anos. Porém essa parte contestatária geralmente está presente mais nos seus discursos e em suas ações, não propriamente na música. Fela Kuti, com a criação desse estilo musical, pretendia centrar seu olhar em sua vivência de África, nas opressões que seu povo passava e na exaltação à sua cultura e sua ancestralidade. Desses elementos parece que o que foi mais comumente associado nesse Revival do Afrobeat foi o componente da ancestralidade.

A ancestralidade acima de tudo é um item importante pois é um elemento de legitimação, de pertencimento. No candomblé, rememorar os ancestrais é relembrar sua história, o lugar de onde você vem, pois o Candomblé é uma religião de repetição, que prega que o que é vivido pelos indivíduos é uma recorrência do que foi vivido por seus antepassados. Assim, esses elementos da ancestralidade e da religiosidade são conectados, e então a afirmação desse pertencimento passa a ser feita através da exaltação dos ancestrais, representados geralmente pelos Orixás, divindades do panteão Yorubá, que são os grupos religiosos de origem africana que mais conseguiram afirmar política e culturalmente suas identidades.

Como consequência do aprofundamento dessa relação entre religiosidade e música nos últimos anos, uma nova série de composições começaram a apresentar elementos de religiosidades de matrizes africanas, que podem ser apresentados em geral de três modos: primeiro reproduzindo cânticos religiosos ou alguns elementos desses cânticos; segundo como um elemento inserido no meio de versos sobre cotidiano, onde a religião passa a ser um elemento mais presente; terceiro, tomando um aspecto central no enredo ou até na concepção do disco do artista.

O primeiro caso é o que costuma receber mais críticas, pela inserção dos elementos religiosos na música popular, promovendo quase que uma dessacralização desses elementos. Os outros dois casos, porém são os mais costumeiros nos últimos

tempos, e é relacionada à fala de Tiganá Santana³⁰ de fazer referências aos ancestrais cultuados pela religião, não o uso literal dos seus cânticos. Reginaldo Prandi (2005) realizou um levantamento sobre a presença de orixás e outros elementos religiosos na música popular brasileira, que cobre de 1902 até o ano 2000. Nesse levantamento ele registrou 761 composições que citam esses elementos, porém após a divulgação desse material, surgiram muito mais composições que abordavam essas temáticas. Não me refiro aqui apenas ao que foi composto ou gravado após o período do recorte proposto na pesquisa de Prandi, mas também às composições que estariam dentro do recorte de seu levantamento e que acabaram ficando de fora, por falta de acesso dos pesquisadores envolvidos ou mesmo talvez mesmo devido ao desconhecimento dessas gravações.

Nos últimos anos tem ocorrido um crescimento na internet de acesso a esse tipo de material através de sites e blogs que disponibilizam textos e músicas, uma série de relançamentos em CD e em LP, o surgimento de diversos DJ's e pesquisadores interessados nessas temáticas, apoio governamental para a realização de projetos voltados ao resgate das sonoridades de matrizes africanas e afro-brasileiras e mais uma série de outros fatores que possibilitaram a disponibilização desses fonogramas, alguns antes inacessíveis e desconhecidos pelo público.

O Projeto Goma-Laca³¹, sobre o qual tratarei com mais detalhes mais à frente, é um dos responsáveis pelo resgate dessas sonoridades. Coordenado pelos pesquisadores Biancamaria Binazzi e Ronaldo Evangelista, através de pesquisas principalmente na Discoteca Oneida Alvarenga em São Paulo, o projeto faz o resgate de fonogramas com temáticas afro-brasileiras, e realiza ações como a manutenção de um site e de outras plataformas virtuais para a divulgação do acervo encontrado, programas de rádio, shows comemorativos e realizou até o lançamento de um disco, com regravações feitas por artistas brasileiros contemporâneos de alguns dos temas recuperados pelo projeto.

Esse processo de recuperação de artistas brasileiros precursores dessas temáticas é muito interessante, pois para mim ele se envolve dentro do projeto de lembrar a ancestralidade. À medida que uma série de artistas e discos são redescobertos eles vão formando uma gênese da música afro-brasileira e referencial para os artistas

³⁰ Texto de Tiganá Santana publicado no blog Mundo Afro do Jornal A Tarde em 16 de março de 2009 sob o título: Balaio de Idéias: Candomblé é mistério, meu nego!. Disponível em: <<http://mundoafro.atarde.uol.com.br/page/34/>>. Acesso em: 9 fev 2016.

³¹ Para saber mais sobre o projeto GomaLaca e suas pesquisas e atividades acesse o site oficial: <<http://www.goma-laca.com/>>.

contemporâneos. Tem sido assim nos últimos anos por exemplo com artistas e grupos como a Orquestra Afro-Brasileira do maestro Abigail Moura, Moacir Santos, Os Tincoãs, Pedro Sorongo, Tribo Massahi, Marku Ribas, Conjunto Baluartes, Djalma Correa, Itamar Assumpção e mais uma série de outros que de certa forma não tiveram a atenção merecida em vida, mas que hoje tem um séquito fiel de seguidores do que eles produziram musicalmente.

É interessante inclusive notar nas menções a esses artistas a construção de um paralelo sonoro com o que estava sendo produzido em outras partes do mundo. Artistas como Pedro Sorongo³² e Tribo Massahi³³ por exemplo, com discos lançados em 1968 e 1971 respectivamente, são citados como precursores do Afrobeat no Brasil, e até mesmo como arquitetadores concomitantemente de sonoridades correlatas.

Outros como a Orquestra Afro-Brasileira e Moacir Santos são considerados grandes exemplos de “africanidade” na música brasileira. Cito esses artistas como exemplos menos conhecidos do grande público e como um referencial constante nas falas de artistas contemporâneos Bixiga 70, Virginia Rodrigues, Seu Jorge, Mariana Aydar, Nação Zumbi e tantos outros.

A exaltação a esses artistas brasileiros que promoveram sonoridades com matrizes africanas seria um modo de afirmação através das raízes e é um discurso que continua muito presente em artistas contemporâneos. Para a maioria estes, suas buscas por essas raízes se iniciam nas manifestações culturais populares de matrizes africanas, e acabam assim chegando ao Candomblé e a outras religiosidades de matrizes africanas e afro-brasileiras. Dentro dessa perspectiva, estes artistas acabam tentando se aprofundar mais nas assim chamadas origens dessas raízes, partindo em suas pesquisas por rotas que na maioria das vezes em suas perspectivas vão conduzi-los em direção a África.

Nos últimos anos a imprensa brasileira, principalmente em São Paulo, tem publicado uma série de matérias falando sobre o recente interesse do público brasileiro

³² Para saber mais consultar a matéria escrita por Silvio Essinger para O Globo, sob o título: O grande disco místico de Pedro Santos enfim ganha seu lugar ao sol. Publicada em 27 de outubro de 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/o-grande-disco-mistico-de-pedro-santos-enfim-ganha-seu-lugar-ao-sol-6539280>>. Acesso em: 18 mar 2016.

³³ Para saber mais sobre o grupo consultar a matéria escrita por Itamar Dantas para o Álbum Itaú Cultural sob o título: A hora e a vez de Tribo Massáhi – Estrelando Embaixador. Publicada em: 3 de fevereiro de 2015. Disponível em: <<http://albumitaucultural.org.br/notas/a-hora-e-a-vez-de-tribo-massahi-estrelando-embaixador/>>. Acesso em: 18 mar 2016.

por “música africana”³⁴. Essas matérias acabam geralmente dando destaque a Fela Kuti e ao Afrobeat e tendem ainda a generalizar bastante diversos gêneros musicais os quais são apresentados somente como “música africana”. Muitas vezes são matérias que se propõem a realizar em um espaço muito curto um panorama sobre a música produzida no continente africano através das relações com o mercado fonográfico, e que em geral acabam apenas em um emaranhado de informações. São matérias como esta abaixo, publicada no site OperaMundi:

Figura 1 - Printscreen da matéria A (re) descoberta da África: música do continente africano mobiliza novos ouvintes publicada no site OperaMundi.

The screenshot shows the OperaMundi website interface. At the top, there is a search bar and the date "Quinta, 04 de Fevereiro de 2016". Below the search bar is a navigation menu with links for "Notícias", "Especiais", "Opinião", "Samuel", "Hoje na História", and "Babel". A secondary menu below that lists various topics with hash symbols: "# Arqueologia", "# Atentados em Paris", "# Colômbia", "# Direitos humanos", and "# Eleição na". The main article title is "A (re) descoberta da África: música do continente africano mobiliza novos ouvintes" in a large, bold, red font. Below the title, the author "Rodrigo Carneiro" and the date "São Paulo - 02/04/2011 - 12h00" are displayed. There are social media sharing buttons for Facebook (514), Twitter, Google+, YouTube (999+), and a print button labeled "Imprimir". The article text begins with "O retorno à África proposto no milênio passado pelo pensador jamaicano Marcus Garvey (1887-1940) está em curso neste exato momento. E se dá pelo viés da música. Claro que as maiores contribuições musicais do século XX já haviam sido alimentadas pela sonoridade africana: jazz, blues, rock n'roll e todas as variações dos temas surgiram através dos batuques, sobretudo via Estados Unidos."

Fonte: http://operamundi.uol.com.br/conteudo/opiniaio/esp_1434/a+re+descoberta+da+africa+musica+do+continente+africano+mobiliza+novos+ouvintes.shtml. Acesso em: 4 fev 2016.

³⁴ Utilizo o termo “música africana” entre aspas pois para mim este é um rótulo bastante homogeneizante utilizado geralmente de maneira duvidosa para designar diversas sonoridades que segundo Livio Sansone afirma, soem africanas. Esse termo é muito generalizante e por servir para rotular qualquer tipo de música que seja produzida nos países do continente africano, por indivíduos originários do continente mas que residam fora deste ou mesmo por qualquer artista que faça um disco ou música inspirado por culturas africanas ou mesmo afro-diaspóricas.

Na matéria, o jornalista Rodrigo Carneiro intitula esse movimento de interesse pela música africana surgido nos últimos anos de afro-boom, citando uma matéria publicada no jornal estadunidense The New York Times, mas sem citar qual a matéria nem seu autor. Ao descobrir de qual matéria se tratava após uma busca rápida na internet, me foi possível verificar que a matéria de Rodrigo Carneiro era uma continuidade dos apontamentos contidos na matéria escrita pelo jornalista estadunidense Larry Rother, que falava do crescimento de interesse pela música africana associado ao universo Indie Rock³⁵

Figura 2 - Printscreen da matéria Indie Rock Embraces an African Invasion, publicada no jornal The New York Times.

The New York Times **Music**

WORLD U.S. N.Y. / REGION BUSINESS TECHNOLOGY SCIENCE HEALTH SPORTS OPINION

ART & DESIGN BOOKS DANCE MOVIES MUSIC TELEVISION THI

MUSIC

Indie Rock Embraces an African Invasion



Blk Jks, from Johannesburg (from left, Lindani Buthelezi, Mpumi Mcata, Molefi Makananise and Tshepang Ramoba).

By LARRY ROHTER
Published: January 28, 2011

THE indie record company Sub Pop first earned a reputation as a tastemaker in the late 1980s, when it signed and recorded the Seattle bands [Nirvana](#) and Soundgarden and other exponents of what came to be known as grunge. But one of its best-received recent releases is [“I Speak Fula,”](#) by Bassekou Kouyate & Ngoni Ba, an ensemble that plays small lutelike instruments and sings in various West African languages.

TWITTER LINKEDIN PRINT REPRINTS SHARE

³⁵ O termo *Indie* vem do inglês *Independent*, e servia originalmente para designar uma forma de se portar dentro do mundo da música que estaria afastada dos padrões do mercado de consumo, produzindo discos e shows de maneira independente, ou seja, sem o apoio de grandes selos ou gravadoras e próximo da filosofia DIY (do it yourself, ou faça você mesmo). Posteriormente esse termo passou a designar um estilo de música alternativo, mais especificamente ligado ao mundo do rock e do pop.

Fonte: http://www.nytimes.com/2011/01/30/arts/music/30indieafrica.html?pagewanted=all&_r=0. Acesso em: 5 fev 2016.

Um diferencial grande nas duas matérias é que enquanto Rohter cita a internet como crucial para esse desenvolvimento do interesse atual por essas sonoridades, Carneiro atribui isso apenas ao lançamento de discos e à realização de eventos. Como já enfatizei, a internet é a meu ver crucial no desenvolvimento desse interesse por música africana, principalmente no que concerne ao acesso a fonogramas, textos e vídeos, material como eu já disse antes era muito difícil de obter, especialmente no Brasil. Letieres Leite fala que nos setenta Gilberto Gil trouxe da Nigéria um LP de Fela Kuti para Salvador, e de como ele e uma turma de amigos no bairro da Liberdade tinham de se reunir todos juntos para ouvir o disco, visto que era muito difícil ter acesso àquele tipo de música. Chico Science e o pessoal da Nação Zumbi também tiveram muito impacto ao assistir shows de artistas de países africanos nos festivais europeus de que participaram.

Escutar discos na casa de amigos, em festas ou em programas de rádio na madrugada e trocar fitas cassetes pelo correio eram formas muito recorrentes de se ter acesso a música antes do advento da internet, principalmente para quem procurava por sonoridades que fugissem do convencional imposto pela indústria fonográfica. Porém os tempos hoje são outros. Os amigos agora trocam links para baixar discos ou ouvir músicas através das redes sociais, os programas de rádio foram substituídos por mixtapes e música em streaming³⁶ e as discotecagens em festas agora são divididas em arquivos de mp3 ou discos de vinil que são muitas vezes são adquiridos pela internet.

São tecnologias que facilitam bastante o acesso à música, ao mesmo tempo em que o volume de música a que se tem acesso hoje tornou-se muito maior do que a capacidade de ouvir tudo a que se adquire. O acesso a essas músicas passou também por outros tipos de mediadores, de revistas para sites e de programas de rádio para blogs, e numa quantidade muito maior. Conseqüentemente a produção musical transpõe cada vez mais barreiras. Discos são gravados por artistas de diferentes cantos do mundo, mantendo contato muitas vezes apenas através de uma conexão de internet. Hoje é possível um músico Brasileiro fazer uma base eletrônica, enviar pela internet para um

³⁶ Streaming é um termo utilizado para designar transferência de dados na internet de forma mais rápida. No mundo da música é uma forma dos usuários escutarem músicas online sem terem de realizarem os downloads das mesmas, fazendo com que a conexão seja mais rápida e que o arquivo não fique alojado no aparelho após o fim de sua audição.

rapper ganês colocar a voz em um estúdio caseiro no Gana e enviar novamente para um produtor indiano fazer a mixagem. Ou mesmo fazer como o músico israelense Kutiman fez em 2009, em seu projeto ThruYou³⁷, onde este coletou gravações caseiras de músicos do mundo inteiro disponíveis na plataforma de vídeos Youtube e através da colagem destas fez um disco inteiro, sem que ele precisasse tocar nenhum instrumento.

A transposição das barreiras também se dá através da acessibilidade dessas produções musicais a uma amplitude de públicos, que com um pouco de interesse e alguns cliques podem ter acesso a esses materiais. É importante também frisar que o acesso hoje não se dá apenas ao que é produzido contemporaneamente, mas a discos de outras épocas anteriores à internet que acabaram ficando restritos à escala dos seus países, e que hoje com a digitalização desses catálogos por gravadoras, pequenos selos, DJ's, pesquisadores e amantes da música em geral, passam a ter um alcance global. Mas claro que por estar falando de sonoridades contra-hegemônicas, e no caso não sendo estas controladas por um mercado hegemônico, elas tem muito mais dificuldade de se inserir na indústria do entretenimento, que ainda é controlada por grandes empresários.

É interessante perceber o surgimento ao redor do mundo de novas formas de gravação, de registro, de formação e estabelecimento de público consumidor e de como isso influencia na produção brasileira. O pesquisador estadunidense Christopher Kirkley, fundador do selo Sahel Sounds³⁸, em viagens pelo Sahel africano em busca de música tradicional desconhecida no ocidente para gravar, dizia que inicialmente ficava frustrado quando entregava seu violão às pessoas e pedia que elas apresentassem para ele músicas tradicionais, e elas ao invés de pegarem o instrumento sacavam seus celulares e colocavam para tocar músicas locais em estilo ocidental feitas com acompanhamentos eletrônicos. À medida porém que ele foi se deparando com esse tipo de situação em diferentes locais, segundo Matthew Singer (2012):

Ele logo se deu conta de que ele tinha tropeçado em cima exatamente do que ele tinha vindo para a África para encontrar: apenas ao invés de um velha tradição, possivelmente desaparecendo como ele esperava, ele se deparou com um nova, totalmente moderna³⁹. (SINGER, 2012).

³⁷ Os vídeos do ThruYou do artista Kutiman estão disponíveis no site oficial do projeto: <<http://thru-you.com/>>. Acesso em: 15 fev 2016.

³⁸ Para mais informações sobre o pesquisador Chirstopher Kirkley e o seu selo Sahel Sounds acessar os sites: <<http://sahelsounds.com/>> e <<http://sahelsounds.bandcamp.com/>>. Acesso em 15 fev 2016.

³⁹ Matéria sobre Christopher Kirkley realizada por Matthew Singer para o site Willamett Week, sob o título: Christopher Kirkley went into the Sahara in search of an unheard musical tradition. He found it—

Além disso, existiam naquela região outras lógicas de mercado relacionadas à música, como os registros de músicas feitos em celulares, a troca de arquivos de músicas via Bluetooth e até um mercado de compra de músicas através de cabos U.S.B. de transferências de arquivos nas ruas de Bamako, capital do Mali. Ele então começou a coletar essas gravações dos cartões de memória dos celulares e lançou uma série de coletâneas chamadas Music From Saharan Cellphones. Além disso, com o tempo ele passou também a utilizar o whatsapp para contatar os artistas e receber músicas.

Quando essas músicas e essas histórias passam a ter circulação vão permitindo que novas visões das dinâmicas culturais em África sejam perpetuadas. Sendo que a circulação desse tipo de informação se dá fundamentalmente através da internet, ou seja, relativamente acessível, à medida que essas informações vão sendo acessadas pelo público, este pode passar a ter mais interesse, desejar conhecer mais, e acabar recorrendo também às fontes que geraram aquela música. Dependendo assim podem até acabar conhecendo um pouco mais sobre os contextos sócio-históricos contidos naquelas músicas e nas localidades onde são produzidas. Claro que não necessariamente essa escala é seguida, às vezes resta apenas a música, as vibrações de sua sonoridade, sem nenhuma contextualização sobre aquilo que está sendo tocado, às vezes classificado apenas como “música africana”. Porém, para os curiosos e interessados, existem inúmeras maneiras de acessar os conteúdos referentes a essas músicas. A acessibilidade a esse tipo de material tem aumentado a cada dia.

Mais interessante ainda é que quando estas referências são ouvidas por outros músicos, eles acabam assimilando aqueles elementos a suas música, e muitas vezes acabam referenciando os artistas em quem se basearam para chegar àquelas sonoridades, ou de quem se inspiraram para chegar a determinada estética. Assim tem sido no mercado pop afora, com diversos artistas anunciando seu interesse, por exemplo, pelo Afrobeat de Fela Kuti, como Beyonce, Jay-Z, The Roots, Franz Ferdinand, Gilberto Gil, Paul McCartney, Stevie Wonder, Damon Albarn, Jorge Benjor, Lenine, Seu Jorge, Nação Zumbi, Otto e até em artistas como os JB's (banda do cantor James Brown que o acompanhou em sua turnê por países africanos no final dos anos 60 e que ficaram impressionados com o som da banda de Fela Kuti, o Africa 70).

but it wasn't what he expected. Publicada em: 23 de outubro de 2012. Disponível em: <http://www.wweek.com/portland/article-19788-africa_high_tech.html>. Acesso em: 15 fev 2016.

Músicos de diversas partes do Brasil tem também demonstrado amplo interesse por músicas de grupos de países africanos, demonstrando isso inclusive em suas músicas. O músico pernambucano Siba, que desenvolveu sua estética musical através da música produzida na região da Zona da Mata de Pernambuco, como o Maracatu Rural e a Ciranda, tem exaltado nos últimos anos a influência em sua obra de artistas de Kinshasa, capital da República Democrática do Congo, como o Kasai Allstars e Konono n°1⁴⁰, grupos que tocam músicas de seus grupos étnicos de forma eletrificada e que tem conquistado também a atenção e até parcerias de diversos artistas europeus e estadunidenses; a cantora paulistana Céu, quando lançou o seu disco Vagarosa (2009), declara em entrevistas ter tido influência da música etíope dos anos 60 e 70, principalmente a que foi relançada a partir dos anos 1990 numa série de coletâneas do selo Buda Musique chamada Ethiopiques, que também foi responsável junto ao revival do Afrobeat por esse crescente interesse por música produzida a partir de África e pela volta à cena do músico etíope Mulatu Astatke⁴¹; o músico baiano Tiganá Santana, além de compor em idiomas africanos como o kimbundo, kicongo e yorubá, tem forte influência em sua música de artistas do norte da África como o senegalês Habib Koité e o maliano Ali Farka Touré, além de ter gravado seu disco⁴² mais recente no Senegal, com um grupo formado por músicos senegaleses, malianos e guineenses.

Esses três são apenas alguns exemplos de músicos de regiões distintas do Brasil que dialogam através de uma cena musical com referências à música produzida no continente africano e que acabam convergindo seus caminhos na cidade de São Paulo. Porém, para que ocorresse todo esse processo de interesse por música de África e a possibilidade de acesso à mesma, uma série de fatores externos e internos contribuíram para isso. Além da internet que tenho listado como peça essencial, outros fatores ligados

⁴⁰ Entrevista com Siba realizada por Pedro Alexandre Sanches para a coluna Farofafá, da Carta Capital, sob o título: Siba se entrega ao rock e à guitarra em "Avante". Publicada em: 31 de janeiro de 2012. Disponível em: <<http://farofafa.cartacapital.com.br/2012/01/31/siba-se-entrega-ao-rock-e-a-guitarra-em-avante/>>. Acesso em: 15 fev 2016.

⁴¹ Céu fala sobre a influência de Mulatu Astatke em seu disco em diversas entrevistas, como na que foi realizada por Hagamenon Brito para o jornal O Correio, sob o título: Revelação da moderna MPB, Céu brilha em seu segundo CD. Publicada em: 23 de setembro de 2009. Disponível em: <<http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/revelacao-da-moderna-mpb-ceu-brilha-em-seu-segundo-cd/>> e na entrevista feita pelo jornalista Ramiro Zwestch para o site Radiola Urbana, sob o título: Jazz com sotaque etíope. Publicada em: março de 2011. Disponível em: <<http://www.radiolaurbana.com.br/jazz-com-sotaque-etiope/>>. Acesso em 22 fev 2016.

⁴² Disco Tempo & Magma (2015, Ajabu!) de Tiganá Santana com o grupo Sobo Bade Band, disponível para audição em: < <https://www.youtube.com/watch?v=4wpgeM8qoaY>>. Acesso em: 22 fev 2016.

à fluidez das dinâmicas culturais e mudanças sócio-políticas também auxiliaram bastante nesse processo.

As mudanças tecnológicas em geral foram grandes responsáveis por diminuir as distâncias geográficas entre Brasil e África, seja através dos meios de transporte ou de comunicação, fazendo com que as rotas de conexão se ampliassem e possibilitassem uma ampliação no acesso à informação e com a diminuição de mediadores indiretos e o aumento de comunicadores. Antes disso por exemplo, a informação sobre música africana era mediada por discos de artistas ocidentais que chamavam artistas africanos para participarem de seus discos, como o caso clássico do músico estadunidense Paul Simon com seu álbum *Graceland*⁴³ de 1986, que contou com a presença de diversos músicos africanos como o senegalês Youssou N'dour e o grupo sul-africano Ladysmith Black Mambazo. Esse tipo de música, com um padrão ainda muito ocidental, acabava sendo apresentado como “música africana” e como eu já apontei mais atrás, o acesso a outros tipos de música fora dos padrões da indústria era muito difícil. Hoje existem centenas de selos, gravadoras, blogs e sites especializados que auxiliam a minimizar as estereotípias sobre música africana.

São pesquisadores como Nicolas Moncadas criador do *orogod*⁴⁴, blog que já disponibilizou mais de 500 discos e compactos de música africana, sendo que destes aproximadamente 300 são de grupos do Benin dos anos sessenta e setenta. Tenho acompanhado nos últimos anos o surgimento de vários desses blogs e selos, assim como a repercussão dos seus acervos pela internet e nas redes sociais. Passei a perceber inclusive que vários artistas brasileiros passaram a referenciar muita coisa de música africana a partir do que estes acessavam na internet e de como isso estava modificando seus discursos referente a música africana e mesmo as sonoridade de suas próprias obras.

O mais interessante era que esse fenômeno que ligava toda essa movimentação pelo Brasil acabava desaguando na cidade de São Paulo, que se tornou a rota para onde vários artistas africanos passaram a se apresentar, o local onde ocorriam mais festas de DJ's com temática africana e para onde os artistas que miravam o olhar sobre África acabavam migrando, na perspectiva de realizarem trocas musicais e darem visibilidade

⁴³ Para ouvir o disco *Graceland* de Paul Simon acessar o site oficial do artista: <<http://www.paulsimon.com/music/graceland/>>. Acesso em: 25 jan 2016.

⁴⁴ Link para acessar o blog *orogod*, do pesquisador Nicolas Moncadas: <<http://orogod.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 25 jan 2016.

aos seus trabalhos. Logo São Paulo, o “túmulo do samba” e uma das cidades brasileiras as quais geralmente não se associa a cultura africanas e afro-brasileiras. Surgiu então a seguinte questão: sendo São Paulo uma cidade usualmente não referenciada quando se fala em matrizes africanas e sendo o lugar para onde geralmente migram os artistas brasileiros que trabalham com esse olhar sobre as culturas africanas e afro-diaspóricas, qual seria então o lugar que São Paulo ocupa no imaginário relacionada à diáspora?

3. PRATICANDO ÁFRICA A PARTIR DE SÃO PAULO

O Brasil é um país sobre o qual foi constituído um imenso imaginário acerca da presença dos chamados traços culturais africanos. Os discursos contemporâneos sobre o país exaltam bastante o legado deixado pelos africanos escravizados e seus descendentes, seja no idioma, na culinária, religiosidade, nas festas, música, dança e em outras formas de expressões culturais e artísticas. Porém geralmente o legado que é atribuído a esses africanos é relacionado a uma forma “natural” de expressarem suas emoções em manifestações culturais, considerando aqui que nesse imaginário “cultura” é diversão, expressão artística, algo que utiliza apenas a emoção e não a razão. Ou seja, o africano, e portanto na lógica desse raciocínio que estou seguindo, o negro, é um sujeito emocional, que apenas segue seus instintos, incapaz de pensar, quase um animal.

As associações que geralmente são feitas às culturas negras no Brasil não são naturais, senão naturalizadas. Os africanos negros escravizados trazidos para o Brasil não tinham o gene nem o dom da música com eles, mas aprenderam com suas famílias, suas comunidades, convivendo com a música desde jovens, sendo culturalizados naquilo. Da mesma forma que os brasileiros são culturalizados com o racismo desde jovens, sendo algo que está tão inserido dentro do seu cotidiano que parece quase “natural” ser racista, num país bastante miscigenado e onde hoje mais da metade da população se declara negra.

Segundo o Pnad (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios) de 2005, pesquisa desenvolvida pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) o maior contingente de pessoas negras no Brasil estava localizado naquele momento no Estado de São Paulo, com 12,5 milhões de pessoas se declarando pretas ou pardas. Bem, não é o maior índice proporcional, visto que estes correspondem apenas a 31% da população total do Estado, contra outros Estados em que a quantidade de pessoas negras é menor, mas que alcançam 80% da população, como o Estado da Bahia. Mesmo assim, sabendo que nos últimos anos um número maior de pessoas têm se declarado pretas ou pardas, há de convir que o percentual de pessoas negras residentes nesse Estado possibilitaria uma relativa representatividade cultural que só não é mais possibilitada pois geralmente esses grupos são relegados à margem da sociedade.

Porém, a representatividade social e cultural desses grupos tem aumentado bastante nos últimos anos, através de uma série de leis e decretos sancionados principalmente a partir dos anos 2000 com o acesso ao poder por partidos políticos de esquerda como o Partido dos Trabalhadores (PT). Entre estes um dos momentos mais importantes foi quando a lei 10.639 foi sancionada pelo então Presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva, a qual previa a obrigatoriedade do ensino da temática História e Cultura Afro-Brasileira e que posteriormente foi substituída pela lei 11.645 que incluía também História da África e dos indígenas.

Essas leis proporcionaram o estabelecimento de uma série de ações que possibilitassem a sua implementação, como a criação do Museu Afro Brasil em São Paulo, de uma série de coleções de livros e publicações voltados a essas temáticas, de editais culturais específicos voltados às culturas de matrizes africanas no Brasil, de uma série de debates voltados às questões étnico-raciais, do estabelecimento das leis de cotas para pessoas negras no ensino público e em concursos como uma medida de reparação social, além de um montante de eventos em todo o país celebrando a contribuição dos povos de matrizes africanas para a sociedade brasileira.

Os estudos históricos demonstram que esse processo não foi iniciado nesse período, remetendo inclusive às políticas da Era Vargas e do Estado Novo a partir dos anos 1930, porém me parece que foi a partir dos anos 2000 que as políticas de reparação aos povos negros passaram a ter sua maior efetividade de realização, somando-se a isso claro uma série de relações com as mudanças globais, como as discussões sobre as questões de identidade, da ascensão da internet, das drásticas mudanças no mercado fonográfico, nos meios de comunicação e do avanço tecnológico em geral.

Isso tudo foi modificando o modo das pessoas se relacionarem umas com as outras e com o próprio meio em que vivem além de possibilitar o surgimento das políticas de reparação social aos povos negros e seus ancestrais, vítimas da escravidão. Foram mudanças que possibilitaram o desenvolvimento de outras formas de construção do conhecimento, fazendo com que por exemplo as perspectivas e os imaginários sobre o continente africano aos poucos pudessem ser revistos e modificados, ainda que gradativamente.

É interessante verificar como São Paulo passou a centralizar bastante a produção cultural voltada às representações de África contemporaneamente. Quando se fala em África no Brasil, geralmente a maior associação é feita em relação à Bahia, Rio de

Janeiro, Pernambuco e a outros Estados nordestinos ou mesmo do Norte, porém geralmente não a São Paulo. Assim, procurei identificar os motivos dessa relação das representações de África centradas em São Paulo a partir da produção de um grupo específico de músicos e compositores contemporâneos sob os quais esse tema exerce significativa influência, assim como a relação dele com o lugar de São Paulo enquanto uma das cidades mais globalizadas do planeta e as possibilidades de sua influência num cenário internacional.

Como já aponte mais atrás, essa pesquisa teve início através do acompanhamento via internet da produção feita por artistas contemporâneos brasileiros estabelecidos em São Paulo, a maior cidade brasileira em número de população e uma das maiores do mundo. Por ser uma cidade com um universo tão grande, fluxo inclusive de migração de artistas de outras cidades, estados e países, São Paulo permite a criação de contextos culturais mais específicos do que em outras capitais brasileiras. As condições de estrutura, aparato e a grande confluência de indivíduos também fazem com que São Paulo seja a cidade brasileira onde hoje mais tem se produzido música, ou pelo menos a cidade em que as produções musicais feitas a partir dela têm maior acesso às plataformas de divulgação, fazendo com que os números aparentes da produção musical brasileira sejam mais visivelmente concentrados em São Paulo.

Dentro desse espectro e a partir das pesquisas que venho desenvolvendo nos últimos anos, arrisco afirmar também que São Paulo é hoje a cidade onde provavelmente se produz a maior pluralidade de representações sobre África na música brasileira contemporânea, especialmente no recorte concernente a essa pesquisa, que é demarcado a partir da promulgação da lei 10.639 no ano de 2003, período a partir do qual são realizados uma série acontecimentos culturais e políticos na cidade que me parece que vão auxiliar emblematicamente no processo de representações de África feitas por artistas residentes na cidade ou que nela se estabelecem periodicamente.

Outra questão relacionada a esse lugar de São Paulo no imaginário diaspórico de África é que enquanto Salvador é considerada a cidade mais africana do Brasil, “mantenedora” das tradições africanas, ou seja, conectada às raízes, São Paulo é uma cidade de fluxos, de rotas, de constantes trocas culturais, associada à modernidade, e que assim, portanto nessas representações mais estáticas estaria mais distante de África. É esse tipo de representação que tento problematizar aqui. São Paulo por estar mais “distante” dessas “raízes” africanas, buscaria o caminho das rotas para acessá-las,

incluindo assim na atualidade as rotas da internet, como forma inclusive de divulgação e maior legitimação das culturas praticadas na cidade.

Afinal, as tendências históricas apontam que a legitimação é em geral sempre apoiada por estratégias de divulgação daquele tipo de representação por grupos e indivíduos hegemônicos nas relações de poder. Foi assim com o Candomblé Ketu na Bahia e com o Samba no Rio de Janeiro. Não quero dizer com isso que a legitimidade dessas manifestações seja imprópria, porém elas acabam causando a deslegitimação de outras práticas culturais, assim como foi com o caso da Umbanda apontado por Beatriz Góis Dantas (1988) e da uniformização das escolas de samba no Rio de Janeiro afirmado por Roberto Moura (1995).

O foco nessa pesquisa é compreender o fenômeno África enquanto representação social nas composições e discursos de artistas brasileiros contemporâneos, os significados e motivos dessas representações. Assim, procuro me distanciar de uma discussão mais extensa e que segue um caminho quase que oposto, sobre o que alguns pesquisadores chamam de “reminiscências africanas” no Brasil, ou de uma valoração sobre o que se pode chamar de “africano” na cultura brasileira, visto que trabalho numa perspectiva da representação enquanto discurso e, portanto interligada ao contexto sócio-histórico em que esse discurso está inserido.

Essa perspectiva está relacionada à teoria dos símbolos culturais “discursivamente construídos” que Peter Wade (2003) estabeleceu ao pesquisar na Colômbia sobre a relação dos elementos que eram considerados “africanos” ao longo do século XX na música do país. Wade percebeu que esses discursos foram modificados historicamente em relação aos contextos culturais, e que se em alguns momentos do passado esses elementos eram vistos de modo negativo, como sinal de atraso, posteriormente foram associados à modernidade, e passaram a serem positivados. O que até então era negado torna-se sinônimo da identidade nacional. Estas mudanças de discurso sobre “África” segundo Wade seriam explicadas pelas relações de poder, pelos usos políticos que se pode fazer delas, perspectiva que para mim é aplicável também no contexto brasileiro.

Stefania Capone (2005) também parte da premissa das relações de poder como responsáveis por demarcar o que é “africano” no universo do candomblé brasileiro. Nessa perspectiva, “africano” se relacionaria com “autêntico”, e os terreiros, com aval de intelectuais e pesquisadores, utilizariam certos demarcadores que irão associá-los

como “mais africanos”, ou seja, mais legítimos e, portanto como um modelo a ser seguido, enquanto os que não seguem essa lógica seriam deturpados. Porém, esses elementos que erigem esses terreiros como mais “africanos” e, portanto “tradicionais”, seriam tradições inventadas, que não remetem à formação desses terreiros, e que teriam se modificado a partir contextos discursivos que se relacionam com o meio acadêmico. Para Capone então “África” nesse contexto é um elemento político que dá poder aos terreiros e os legitima.

Para Livio Sansone (2004), “África” no Brasil é “um produto do sistema de relações raciais”, ou seja, pautada a partir das relações sociais com enfoque para a questão de raça, e portanto suas representações são construídas a partir do modo como são feitas essas interações, o que segundo o autor vai gerar a criação de uma “África” própria, singularmente brasileira. Para Sansone essa “África” seria o resultado do conflito entre intelectuais brancos e negros, e é esse conflito então entre diferentes ideologias de cunho político que irá estimar a valoração de África para a cultura brasileira, e nessa perspectiva lidando com a questão da “tradição” e da “pureza” como demarcadores de poder.

Constatando alguns aspectos então de como essa “África” é percebida, e usada e abusada como afirma Sansone (2004), tento a partir daqui estabelecer uma ligação entre esses aspectos sobre como são feitas essas representações no cenário musical contemporâneo brasileiro partindo, como apontado mais acima, da cidade de São Paulo. Porém, dentro do enorme panorama de produção musical de São Paulo optei por escolher um grupo específico de músicos, propondo uma abordagem qualitativa que não pretende determinar a partir destes um panorama mais amplo para a cena musical da cidade, estabelecendo isso sim, a compreensão de um contexto específico de representações que me permita investigar alguns aspectos da pluralidade de representações sobre “África” existentes nessa cidade, motivo pelo qual optei por fazer essa investigação a partir de São Paulo.

Os artistas que abordo nessa pesquisa pertencem a um grupo entre os quais alguns críticos denominam de *Novos Paulistas*, *Nova MPB* e mesmo *Black Indie*. A dificuldade de rotulação desses artistas num gênero musical específico, fenômeno que remete a uma situação mais ampla da indústria fonográfica na contemporaneidade, faz com que surjam espécies de rotulações que remetem à categorização a partir de gêneros pré-existentes juntamente a uma denominação regional. Já o termo *Black Indie* foi

utilizado pelo jornalista Nabor Jr., editor da revista Menelick o 2º Ato, segundo o qual “é uma cena contemporânea que mistura referências da musicalidade, da oralidade africana com a urbanidade de São Paulo⁴⁵”.

É interessante perceber a partir da questão do gênero musical e das denominações como os próprios artistas se denominam ou como são denominados por outros, e especificamente dentro do contexto desta pesquisa a recorrência constante ao radical “afro”. O grupo Metá Metá, do qual fazem parte alguns dos interlocutores dessa pesquisa, no início de carreira era geralmente associado ao termo “afro-samba” e posteriormente com um acréscimo cada vez mais presente de distorção através do uso de instrumentos elétricos no seu som passou a ser denominado de “afro-punk”; o compositor Eduardo Brechó do grupo Aláfia denomina o som da banda como “*afroubano*”; além de um elemento que é constantemente presente seja nas falas ou nas influências musicais de vários interlocutores dessa pesquisa, que é o gênero musical Afrobeat. O grupo Bixiga 70 é talvez o mais associado a esse estilo, porém o grupo também é relacionado a outros gêneros musicais como Afro-Funk, Afro-Latin e Afro-Jazz, mas o restante dos artistas, mesmo não sendo associados mais diretamente ao Afrobeat em seu som, carregam algumas influências musicais de estilo.

Isso é perceptível nos trabalhos de artistas como Rodrigo Campos, Criolo, Aláfia, Afroelectro e Sambanzo, além do Metá Metá, entre outros. O Metá Metá inclusive chegou a dividir o palco e gravar um disco com o baterista nigeriano Tony Allen, a quem é atribuído a criação do estilo juntamente com o músico Fela Kuti. Parte desses artistas também costuma se reunir em estúdio e no palco para participação em projetos coletivos, como o show Afrosampa, realizado no final de 2013 e no qual foram realizadas releituras dos Afro-Sambas de Vinicius de Moraes e Baden Powell além de outras releituras de artistas do universo do Samba. Além desse, o projeto Goma-Laca – Afrobrasileiridades em 78 rpm, também reuniu em palco e disco alguns desses artistas e seus parceiros para a realização de releituras de gravações realizadas entre os anos 1920 e 1950 que tinham temática relacionada às culturas afro-brasileiras, especialmente sobre religiosidades.

Como fica perceptível a partir de alguns dados levantados até aqui, “África” exerce um papel importante para a identidade musical própria desses grupos, assim

⁴⁵ Entrevista com o grupo Aláfia realizada Nabor Jr. para a Revista Menelick o 2º Ato, sob o título: Entrevista Coletivo Aláfia. Publicada em: novembro de 2012. Disponível em: <<https://vimeo.com/54651354>>. Acesso em: 28 fev 2016.

como para os receptores dessa identidade, sejam público ou crítica, e se não é o único elemento formador de suas identidades, é significativo a ponto de ser uma referência constantemente mencionada em suas falas.

Ao realizar o acompanhamento nos últimos anos de referências a “África” na produção musical brasileira contemporânea, percebi um significativo aumento de abordagens sobre essa temática, o que segundo minhas investigações naquele momento (LE MOS, 2013) levou a crer seria motivado em parte pela promulgação da lei 10.639/03 e a partir dela um aumento na discussão e produção de material sobre história e cultura africanas e afro-brasileiras. E talvez num destaque ainda maior pelo seu caráter a nível global, do acesso e divulgação através da internet de informações sobre o continente africano e os povos da diáspora negra que antes do advento da internet eram de difícil acesso. A comunicação mediada por computadores permite hoje o acesso não só a um volume quase imensurável de informações (devido à velocidade com que essas informações são processadas) como também a um material de qualidade mais expressiva sobre a música produzida a partir do continente africano, e ainda mais importante, informações em parte geradas (e até mesmo consumidas) autoctonamente.

Todos os interlocutores abordados nessa pesquisa utilizam-se das redes sociais e acessam informações através da internet, alguns em maior e outros em menor grau. Ao realizar uma etnografia digital desses artistas, pude perceber um pouco das suas dinâmicas na web, e da importância que ela exerce no seu acesso à informação. O Youtube, site de stream de vídeos online, é uma das ferramentas bastante utilizadas por esses artistas na web, plataforma onde eles podem acessar a uma série de vídeos que não são exibidos na TV e músicas de artistas africanos que dificilmente são acessíveis em outros formatos de mídia.

É interessante perceber que o acesso a esse tipo de música por esses artistas é baseado em constantes buscas, visto que existe um volume muito maior de outros estilos musicais na internet, em maior quantidade e mais facilmente acessíveis, fora as músicas vinculadas em mídias como rádio e TV. Portanto, são escolhas feitas por eles, as quais nesse viés específico relativo a minha pesquisa denomino de “afro-orientação”, visto que essas “Áfricas” não chegam facilmente a eles, é um caminho baseado em uma busca orientada por eles nessa direção, e que acaba constituindo seu som e suas identidades, um processo de culturalização com elementos os quais de outra forma poderiam não terem se identificado. Mesmo que eles não tivessem interesse sobre essas

temáticas, algo sobre isso poderia acabar chegando a eles, mas é o interesse ocasionado que faz com que tenham uma maior inserção nesse tema.

Como pudemos perceber no primeiro capítulo ao falar sobre representações sociais, segundo Jean-Claude Abric (2001) a identidade é uma “representação social”, uma visão do mundo a qual os indivíduos constroem a partir dos seus próprios “sistemas de referências”, a sua “interpretação da realidade”. A identidade nessa visão tem um sentido funcional de lidar com o mundo, e no campo das artes em geral apresenta diferentes modos de lidar com o pensamento padrão do que é aceito socialmente, assim como as subdivisões das representações sociais de Caroline Howarth (2011) que já apontei anteriormente, em hegemônicas, oposicionais e negociadas. Identifico nos interlocutores dessa pesquisa uma tentativa de construir representações sociais oposicionais, que se distanciem dos padrões do que é normalmente representado sobre “África” na sociedade brasileira.

Existem algumas composições dos artistas dessa cena que ilustram essa perspectiva oposicional, como a canção *Mulher da Costa*⁴⁶ do grupo Aláfia, que fala sobre um homem interessado por África que ao conhecer uma mulher africana e tentar conquistá-la destilando seus conhecimentos sobre “África”, acaba se dando mal, pois na verdade estaria perpetuando apenas um monte de estereótipos, os quais vão contra a visão da mulher:

Vem do Gana, não se engana
Diverge de Verger
Do meu sotaque de araque
Dos almanaques, pra que?

Por que, mulher da costa?
Que é que não gostas por lá?

Falei sério: império Ashanti
Elefante e Baobá...

Todo o meu papo maçante
Nada que adiante contar

Por que, mulher da costa?
Que é que não gostas por lá?

E a mulher da costa abriu uma Coca-Cola exibiu um sorriso de ironia e disse:

⁴⁶ Para ouvir a música *Mulher da Costa*, composta por Eduardo Brechó e gravada pelo grupo Aláfia, acesse o link: < <https://soundcloud.com/alafia/mulherdacosta>>. Acesso em: 28 fev 2016.

Pra fábrica categórica
Folclórica, geométrica
Eurocêntrica e retórica
África é periférica

A África é só teórica
Quem pratica a África?
A África é só teórica
Onde fica a África?

Pré-Histórica, histórica
Colérica e alegórica
Tétrica, rica e pindérica
A África é fantasmagórica

A África é só teórica
Quem pratica a África?
A África é só teórica
Onde fica a África?

A “Mulher da Costa” da composição problematiza os conhecimentos coloniais eurocêntricos construídos sobre África, apontando que essa “África” praticada por diversos grupos é só teórica, só existe no papel e na cabeça das pessoas que idealizam o continente africano e que acabam exotizando-o. Para ela a África contemporânea é urbana⁴⁷, moderna e distante desses estereótipos.

Outro ponto interessante na composição é quando o compositor afirma que a Mulher da Costa “diverge de Verger”. A composição diz que a Mulher da Costa vem do Gana, país localizado na África Ocidental, e que ela “diverge de Verger”, aqui citando o etnólogo francês radicado no Brasil Pierre Verger, pesquisador que foi e continua sendo uma referência para os estudos sobre África e sobre as religiões de matrizes africanas. Ao divergir de Verger, a composição estaria fazendo uma crítica à construção do conhecimento sobre África por uma série de pesquisadores estrangeiros que acabam se tornando inquestionáveis, entre os quais Pierre Verger e Roger Bastide. A crítica é direcionada a Pierre Verger, por ele ser um ícone mais facilmente reconhecível, mas acaba sendo aplicável a toda uma forma de pensar da academia e dos estudos africanos em referência a alguns pesquisadores que por servirem de referência por tanto, devido

⁴⁷ A Coca-Cola é comumente associada no imaginário social brasileiro como um símbolo que remete ao status de urbanização. Ao designar que a Mulher da Costa bebe uma Coca-Cola, ele pode estar associando ao fato de que ela pertence a um mundo urbanizado, envolto de artigos associados ao capitalismo.

muitas vezes à falta de acesso a outras pesquisas, acabaram se tornando consenso entre alguns grupos.

Segundo os autores Jairo Pereira e Eduardo Brechó, a música é relacionada à lei 10.639 e sua aplicação, pois logo após a promulgação da lei tornou-se difícil aplicá-la, pela falta de material disponível, de interesse das pessoas e até por preconceito, ocasionado muito vezes pela associação constante de África com Candomblé. Por isso também o constante questionamento: “Quem pratica África?”. Sobre essa questão, Eduardo Brechó comenta:

Compus a música quando trabalhava de educador no Museu Afro Brasil. É o seguinte, desde que a lei foi criada há 10 anos, a gente trabalha para que seja colocada em questão. Quando a luta começou, pela aplicação da lei, estávamos envolvidos. Fomos nos entendendo e sabemos que somos a favor da aplicação da lei. A gente trata de negritude na oficina que dou aqui [CEU Paz] e tenta aplicar a lei. Quem colocou isso de Lei 10.639 no meio da letra foi o Jairo.⁴⁸

O grupo Aláfia, formado em 2011 na cidade de São Paulo, é um dos representantes dessa nova geração de músicos, que não só traz referências identitárias relacionadas a África em suas músicas e discursos, como também questiona os conhecimentos construídos sobre “África” e o lugar que eles ocupam na formação destas identidades. Aláfia vem do yorubá e significa “caminhos abertos”, e em várias composições do grupo os elementos do Candomblé são bastantes presentes.

Um das composições mais recentes do grupo, *O Primeiro Barulho*⁴⁹, lançada em março de 2016, representa essa ligação do grupo com o universo religioso de matrizes africanas. A letra da música faz uma saudação à ancestralidade, no respeito aos mais velhos, fazendo uma alusão entre os ancestrais cultuados no Candomblé e os ancestrais que trouxeram esse culto de África com os primeiros rappers brasileiros, que foram responsáveis por ampliarem os discursos da militância na música negra através de críticas raciais mais profundas:

Sou eu mesmo e eu
Meu Deus e o meu Orixá

⁴⁸ Entrevista com o grupo Aláfia realizada por Igor Carvalho para a Revista Fórum, Ed. 129, sob o título: Aláfia, para além da “África teórica”. Publicada em: 29 de janeiro de 2014. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/2014/01/29/ok-alafia-para-alem-da-africa-teorica/>>. Acesso em: 28 fev 2016.

⁴⁹ Para ouvir a composição O Primeiro Barulho do grupo Aláfia, com participação dos DJ's da festa Discopédia (DJ's Marco e Nyack), acesse o link: <<https://www.youtube.com/watch?v=AgqNLzYvwq0>> Acesso em: 26 mar 2016.

No primeiro barulho eu vou
Agradecer num mergulho
Agraciar com orgulho
Saudar os pais do bagulho
Pela coragem que bate
Obrigado amigo
Pelo levante resgate
Em cada parte da rima
Por tirar do entulho a autoestima
Borbulhar, nosso sangue
Eriçar, nossa pele
Meter a cara no bang
Pra que o ancestral se revele
Abençoe e nos zelem
No privilégio da África
Não dá pra traficá
o que há de mais puro
guardado num quarto escuro
das memórias de lá

A fé não se pesquisa
se pesca onde os pés pisam
Em cada rabisco de chão
Deus deixa sua mixa cair

Sou eu mesmo e eu
Meu Deus e o meu Orixá

Laroyê exú
Nos toca-discos
Que estale os tambor
Um toque caprichado o santo gosta
Sou protegido por Oxóssi, Ogum
Yemanjá e outros santos do além
Com a proteção de Oxalá eu vou pra rua
Onilê o pai Ogum
Aiye aiye oh mãe Oxum
Filho de Zambi
Ela é de Iansã
Olorum Modupé Axé

Além de fazer uma saudação aos precursores do Rap brasileiro, pela “coragem” e por através de suas rimas tirarem “do entulho a autoestima”, fazendo com que o seu público ouvinte passasse a sentir representado através dessas composições e se orgulhasse, a composição também fala sobre a ancestralidade africana através do Candomblé. A composição problematiza o processo contemporâneo da relação de alguns indivíduos com o Candomblé, que tentariam compreender a religião através da leitura e dos estudos, ao afirmar que “A fé não se pesquisa / se pesca onde os pés

pisam”. Ou seja, a fé, aqui representada pelo Cadomblé e outras formas de culto de matrizes africanas, só seria aprendida através da vivência, da experiência, observando e ouvindo, e não lendo sobre o assunto em livros. Esse é um discurso perpetrado por alguns praticantes mais antigos dessas religiões e que é respaldado pelos integrantes do grupo.

Outra questão abordada pela composição fala sobre a questão de resistência cultural das religiões de matrizes africanas, na parte em que diz: “Não dá pra traficá / o que há de mais puro / guardado num quarto escuro / das memórias de lá”. Esse trecho pode ser compreendido pelo processo de escravização através do tráfico, e de que mesmo transformando os corpos negros em mercadoria os colonizadores não puderam exercer controle sobre suas memórias, fazendo com que mesmo com fixação de limites ou mesmo a proibição das práticas religiosas desses grupos eles pudessem manter seus cultos e suas histórias através da perpetuação dessas memórias⁵⁰.

Outra composição associada ao universo do Candomblé, *Obá Iná*⁵¹ do compositor paulista Douglas Germano, que já foi gravada pelo próprio artista e também pelo grupo Metá Metá, fala sobre a relação entre o orixá Xangô e seus filhos, e diz que por este ser o orixá da justiça, quando ele chega os seus filhos não deveriam se curvar, e sim erguerem suas cabeças e sorrirem.

Abram caminho para o rei
Sorriam em vez de se curvar
Ele é justiça, ele é a lei
Que fez pra nos levantar
Pra nos por em pé, nos erguer
E lançar pra orum nosso olhar
Não há justiça se há sofrer
Não há justiça se há temor
E se a gente sempre se curvar

Kawó kabieciê xangô oba iná

Abram caminho para o rei
Que se anuncia em um trovão
Que bravo, escreve o que errei

⁵⁰ Angela Luhning também sugeriu que o trecho “guardado num quarto escuro / das memórias de lá” possa ser lido em relação aos segredos do Candomblé perpetuados através das camarinhãs ou quartos-de-santo e que servem como rememoração das tradições.

⁵¹ Para ouvir a música *Obá Iná*, composta por Douglas Germano e gravada em seu disco *Orí*, acesse o link: < <https://soundcloud.com/douglas-germano/ob-in>>. Para ouvir a gravação da mesma composição pelo grupo Metá Metá, acesse o link: < <https://soundcloud.com/metametaoficial/ob-in>>. Acesso em: 28 fev 2016.

Cuspindo fogo pro chão
Labareda pra eu me consertar
Fogo pra me aquecer de perdão
Não há justiça sem ceder
Não há justiça sem amor
E se a gente nunca se entregar

Kawó kabieciê xangô oba Iná

Em vários segmentos do candomblé, é costume que um filho de orixá se curve quando esse se aproxima. É um sinal de respeito e reverência, de compreensão de que a natureza do orixá é muito maior e mais complexa que a de seus filhos. Ainda mais no caso de xangô que antes de ser orixá foi rei. Nesse caso específico sendo um orixá masculino essa reverência chama-se Dabalé. Ao propor uma quebra dessa reverência ao orixá na composição, Douglas Germano acaba de certo modo questionando um sentido de “tradição” na religião, ao indagar que mesmo sendo rei, já que Xangô é o orixá da justiça, esse não precisaria deixar seus filhos se ajoelharem diante dele.

Ao ser perguntado sobre a relação do seu disco solo Orí (2011) com o Candomblé, o compositor afirmou: “De candomblé mesmo só tem o ‘Obá Iná’ que é uma música pra Xangô que, segundo os búzios, é meu Orixá. Mas mesmo assim cometo a molecagem de questioná-lo⁵²“. Sendo uma música gravada por artistas os quais são associados pelo público como pertencentes ao universo do Candomblé, esse tipo de representação acaba se tornando um tanto delicada, pois ao questionar de certa forma a relação de reverência dentro da religião, ela torna suscetível uma leitura dessa reverência como uma forma de demonstração de fragilidade por parte do fiel, de torná-lo inferior.

Esse tipo de representação pode acabar sendo interiorizada por ouvintes não pertencentes ao universo das religiões de matrizes africanas, que é uma das forças que a forma musical têm de transpor os elementos discursivos da composição para as representações cotidianas, criando assim uma representação não condizente com esses tipos de práticas religiosas.

⁵² Entrevista com Douglas Germano realizado por Julio de Paula para a Rádio Cultura Brasil, sob o título: Música da cabeça. Publicada em: 6 de maio de 2011. Disponível em: <<http://culturabrasil.cmais.com.br/colunas/klaxon/musica-da-cabeça>>. Acesso em: 28 fev 2016.

Já na música *Sou de Salvador*⁵³, do disco *Bahia Fantástica* (2012) de Rodrigo Campos, o autor questiona outras relações, como as questões entre origem e pertencimento ao afirmar que mesmo sendo paulista: “*Sou de Salvador / Sou de Salvador / Sou de Salvador / Cheguei na Bahia de manhã*”. Campos veio de São Paulo para Salvador e passou uma semana na cidade, viagem que acabou servindo de inspiração para um disco com histórias passadas na cidade de Salvador⁵⁴, mas com personagens que tinham profunda ligação com a vivência do autor na cidade de São Paulo. Porém, a sensação de pertencimento ressoa o disco, em especial essa canção, onde ele afirma que mesmo recém-chegado a Salvador já se sente com uma forte conexão de pertencimento à cidade.

Tanto a música quanto o disco de Rodrigo Campos põem em questão a idéia de pertencimento e de identidade, pois mesmo estando apenas de visita em Salvador, se demonstra identificado com a cidade e reivindica para si o pertencimento a ela. Como uma leitura possível também dentro dessa perspectiva é possível relacionar a identificação da obra de Campos através da questão da ancestralidade, de um sentimento mais amplo de pertencimento, de fazer parte daquilo, de uma conexão. É também uma sugestão possível na perspectiva do compositor de trabalhar com o realismo fantástico, onde o narrador é o compositor ao mesmo tempo em que pode não ser, visto inclusive que ele afirma não se relacionar com nenhuma religião, sendo apenas um espectador e observador das suas mitologias⁵⁵.

Assim como pudemos ver um pouco sobre a relação entre candomblé e música popular na perspectiva de Tiganá Santana no capítulo anterior, vemos aqui em outras falas visões distintas, sobre o uso dos referenciais religiosos como elementos de inspiração utilizados em diferentes níveis de abstração. Enquanto Douglas Germano faz uma menção direta ao Candomblé através do orixá Xangô em sua música *Obá Iná*, Campos fala de uma relação muito mais indireta, sem em nenhum momento a meu ver

⁵³ Para ouvir a música *Sou de Salvador*, do disco *Bahia Fantástica* de Rodrigo Campos, acesse o link: < https://soundcloud.com/rodrigo_campos/sou-de-salvador?in=rodrigo_campos/sets/rodrigo-campos-bahia-fant>. Acesso em: 28 fev 2016.

⁵⁴ Sobre esse tema ver o artigo “*Sou de Salvador, cheguei na Bahia de manhã*”: identidade, memória, imaginário e experiência estética em dois discos sobre a Bahia de Mariana Andrade Gomes e Renato de Lyra Lemos, publicado na Revista Digital Intersemiose, ANO III, N. 05, Jan/Jul 2014.

⁵⁵ Entrevista com Rodrigo Campos realizada por Artur Seidel e Bernardo Girauta para a Revista Beira, sob o título: Entrevista com Rodrigo Campos. Publicada em: 3 de novembro de 2015. Disponível em: <https://medium.com/revista-beira/entrevista-com-rodrigo-campos-68930b69d3db#.x6smc8ijj>.

fazer qualquer menção direta a elementos religiosos em suas composições, utilizando as mitologias através de um aspecto literário.

O músico Mario Cezar Rabello, sob o pseudônimo Obama Lee Baden, lançou em 2015 um disco chamado Afro Sam Bass⁵⁶, no qual faz suas músicas utilizando-se de samplers⁵⁷ especialmente de artistas ligados ao universo afro-brasileiro, como a Orquestra Afro-Brasileira, Metá Metá, Vinicius de Moraes e Baden Powell e Jorge Ben. O título do disco é um trocadilho com os Afro-Sambas de Moraes e Powell e com a cultura da música eletrônica e do Hip-Hop⁵⁸. O músico disse que a idéia inicial era fazer um trabalho baseado nos Afro-Sambas: “Recortando ‘Samba do Veloso’ me deu vontade de usar o disco todo, mas desisti, porque tem uma conotação religiosa em algumas músicas, e por uma questão de respeito, preferi não subverter ou me apropriar de algo que não sigo⁵⁹”. Assim como as religiões de matrizes africanas no Brasil tem diferentes maneiras de lidar com as entidades e os ancestrais, os músicos que as utilizam como referencial também tem. Porém nos vários tipos de proposta que tenho me reparado nos últimos anos, tenho percebido por parte de diversos artistas tentativas em geral de promoção, desmistificação e mesmo legitimação dessas religiões.

Nos últimos anos diversas igrejas ditas cristãs vêm associando cada vez mais a ideia de que as religiões que vêm de África são ligadas ao diabo e assim tem corroborado com o aumento de práticas discriminatórias em geral às culturas africanas e afro-brasileiras, estigmatizando-as. Esse tipo de visão tem dificultado bastante a aplicação da lei 10.639, já que para esses grupos o que vem de África é Candomblé, e Candomblé é coisa do diabo. É uma tentativa de negatização do processo de valorização das culturas negras ao mesmo tempo em que gera um apagamento dessas identidades em prol de um ideal cristão ocidental europeizado e embranquecido. Assim, ao lidar com esses discursos de ódio contra as culturas negras, e em especial contra as religiões

⁵⁶ Para ouvir o disco Afro Sam Bass de Obama Lee Baden, acesse o link: <<https://soundcloud.com/estadossonidos/sets/afro-sam-bass>>. Acesso em: 28 fev 2016.

⁵⁷ Tradução: amostras. Termo que vem da língua inglesa utilizado na música eletrônica para designar pedaços de uma ou mais músicas sobre os quais é feita uma nova música.

⁵⁸ A Cultura Bass vem de diversos estilos musicais que utilizam amplamente os elementos graves em suas bases, como o Global Bass, Miami Bass, Drum and Bass e diversos outros, em geral ritmos associados às periferias dos grandes centros urbanos.

⁵⁹ Entrevista com Obama Lee Baden realizada por Eduardo Ribeiro para o site Noisey, sob o título: 'Afro Sam Bass' é o novo EP do Obama Lee Baden com samples do Baden e Vinicius. Publicada em: 17 de junho de 2015. Disponível em: <http://noisey.vice.com/pt_br/blog/obama-lee-baden-premiere-afro-sam-bass>.

de matrizes africanas e afro-brasileiras, que cada vez mais músicos começaram a se pronunciar e defenderem essas expressões religiosas.

Um dos artistas que desenvolvem projetos expressivos em relação ao Candomblé em São Paulo é o músico Kiko Dinucci. Dinucci, advindo do universo da música punk e Hardcore, passou a ter contato ainda na juventude com o samba, estilo que exerceu sobre ele uma grande influência no seu modo de compor e fazer música. A partir do contato com o samba através de discos, Dinucci resolveu tentar entrar em contato as raízes desse estilo, deparando-se com sonoridades que para ele remetiam a uma forte conexão com África. Mas não foi apenas através da música que o compositor estabeleceu essa identificação, mas também através da sua auto-afirmação como negro (fato que tratarei mais à frente) e do contato com a religiosidade do Candomblé.

Foi nessa busca pelas suas raízes que segundo Dinucci ele se deparou com a entidade Exú nos terreiros de candomblé e umbanda, com a qual teve um grande fascínio, resolvendo a partir daí fazer um documentário sobre a sua presença no Brasil. O documentário *Dança das Cabaças – Exú no Brasil*⁶⁰ (2006), de Kiko Dinucci, segue uma narrativa poética da presença dessa entidade na cultura brasileira, através de entrevistas com representantes de diversos segmentos religiosos em São Paulo, cada um dos quais trazendo diferentes concepções do que Exú representa dentro de suas vertentes religiosas.

Essa sua passagem pelos locais de culto das religiões de matrizes africanas fez com que Dinucci acabasse se inserindo no Candomblé e compondo sobre o que ele aprendeu e vivenciou nessas experiências. A partir daí surgiu uma série de composições, shows, discos e gravuras onde “África” e o Candomblé passaram a ocupar posições centralizadas, de onde muitas vezes o artista parte para compreender o universo ao seu redor. Tomemos como exemplo a música *Machado de Xangô*⁶¹, presente no disco *Padê*, que Kiko Dinucci gravou junto com a cantora Juçara Marçal em 2007, a qual diz assim:

Guarda-chuva chama raio
Bentos santos não crê não
Lá no céu um risco forte
Na cabeça um clarão

⁶⁰ Para assistir o filme *Danças das Cabaças – Exú no Brasil* (2006), dirigido por Kiko Dinucci, acesse o link: < <https://vimeo.com/1436330?pg=embed&sec=1436330>>. Acesso em: 26 mar 2016.

⁶¹ Para ouvir a composição *Machado de Xangô*, parceria de Kiko Dinucci e Fabiano Ramos Torres, gravada no disco *Padê* de Juçara Marçal, acesse o link: < <https://soundcloud.com/kikodinucci/03-machado-de-xang-o>>. Acesso em: 28 fev 2016.

Os bombero não chegô
Encomendaram um caixão
Mas chegô dona mocinha
E pro povo assim falô:

Cova funda faz pra ele
A cabeça deixe fora
Quando for de madrugada
O coitado revigora

No buraco do chão o que sobrô?
O machado de xangô

A música conta a história de um homem que utilizando um guarda-chuva em meio a uma tempestade de raios é atingido na cabeça, e que ao todos terem sua morte como certa, uma senhora, envolta em sabedoria, manda que o enterrem e deixem só a cabeça de fora, que ele haveria de ficar bom. E no final, passado tudo, o homem some e no seu lugar encontra-se apenas um Oxé, machado duplo símbolo do orixá Xangô. Essa música de Kiko Dinucci utiliza-se de um acontecimento cotidiano, um homem que leva um raio por estar segurando um guarda-chuva em meio a uma tempestade, e o explica através de um fenômeno religioso, atribuído ao Orixá Xangô, que têm o raio como símbolo, e que pode utilizá-lo como forma de castigo. Podemos fazer aí também a leitura da transcendência de Xangô de vivente a orixá, pois em muitos de seus orikis⁶² sua transformação em orixá se dá depois que ele adentra a terra.

Sobre esse disco, Dinucci diz que foi “o nosso primeiro trabalho, foi o som que moldou tudo o que viria na sequência, os elementos da cultura africana e tudo mais⁶³”. A África de Kiko Dinucci é representada a todo o momento através do prisma da ancestralidade, pelos ensinamentos aprendidos com os mais velhos, com os que vieram primeiro, pois pelos costumes do Candomblé as experiências vivenciadas cotidianamente pelos seus adeptos são reflexos de situações vividas anteriormente por seus ancestrais, que é a questão da continuidade a qual abordei anteriormente.

Os elementos das religiões de matrizes africanas têm forte presença na produção do artista, em especial como já afirmei o Candomblé, do qual ele é adepto, frequentando

⁶² Oirikis na cultura yorubá são poemas em formas de reza que contam as vidas dos orixás e exaltam seus feitos.

⁶³ Entrevista com Kiko Dinucci realizada por Andreia Martins para o blog Palco Alternativo, sob o título: Kiko Dinucci: para todo os lados a arte sopra. Publicada em: 18 de maio de 2010. Disponível em:< <https://palcoalternativo.wordpress.com/2010/05/18/kiko-dinucci-para-todo-os-lados-a-arte-sopra/>>. Acesso em: 27 fev 2016.

o terreiro Ilé Leuiwyato, da yalorixá Sandra Medeiros Epega, falecida em dezembro de 2013. O seu aprendizado religioso de certa forma se reflete também nas vivências de sua própria tradição religiosa. Durante o processo chamado de “reafricanização⁶⁴” das religiões de matrizes africanas no Brasil, no qual muitos adeptos dessas religiões viajaram à África para buscar os conhecimentos “diretamente da fonte”, a yalorixá Sandra Epega viajou à Nigéria e teve acesso aos aprendizados do culto de Ifá, responsável pelo sistema de “adivinhação” no candomblé, com o Babalaô nigeriano Olarimiwa Epega.

Segundo a sua história, ela teria voltado da viagem como uma das primeiras mulheres brasileiras a serem detentoras desse segredo, e iniciou o processo de reafricanização em seu terreiro. Sandra Epega não só empreendeu estudos sobre as religiões e tradições de matrizes africanas como também promoveu diversos cursos a partir do seu terreiro. Vagner Gonçalves da Silva (1992) considera o terreiro dela como sendo “intelectualizado”, composto por pessoas de formação universitária, e onde se utiliza a prática da pesquisa “como forma de aumentar o conhecimento religioso e a fundamentar certas práticas rituais”. (SILVA, 1992, p.14).

É dentro dessa “tradição” de candomblé que Kiko Dinucci tem seus ensinamentos, juntando a prática religiosa com a pesquisa, e dentro de uma ótica onde tende-se a “eliminar de suas práticas todo tipo de sincretismo ou desenvolvimento considerado não adequado ao culto dos orixás e tomando como modelo deste o que se pratica na África atualmente.” (SILVA, 1992, p.28). Nesse sentido, a categorização de um terreiro enquanto “mais africano” foge do ideal de preservação dessas “tradições” no Brasil, que teriam sido “desvirtuadas”, e parte em busca dos conhecimentos diretamente em África, onde eles permaneceriam mais “puros”.

Essa busca por África exerce grande influência na obra de Kiko Dinucci, refletindo-se em suas composições, desenhos, xilogravuras e até na estética musical dos seus trabalhos, onde propõe uma série de melodias e sonoridades que para ele sejam representativas de culturas africanas. Ao ser perguntado em uma entrevista sobre a

⁶⁴ O chamado processo de reafricanização das religiões de matrizes africanas e afro-brasileiras no Brasil teve início ainda no final do século XIX, através das viagens de africanos libertos e seus descendentes ao continente africano. Estes viajavam com o intuito de reconectar-se com as matrizes africanas dessas práticas religiosas ou até mesmo iniciarem os mais novos nessas práticas. Em São Paulo até os anos sessenta a grande maioria dos terreiros e centros eram de Umbanda, porém alguns sacerdotes passaram aos poucos a excluir de suas práticas religiosas elementos que não fossem considerados “africanos”, como o culto a santos católicos e a utilização de práticas espíritas. O terreiro de Sandra Epega foi um dos que passou por esse processo de reafricanização em São Paulo.

origem do nome do seu grupo, o Bando Aframacarrônico, Dinucci deu a seguinte resposta:

...eu tenho um amigo cantor, Marcelo Preto. Uma vez marquei de mostrar uns sambas pra ele gravar, e eu mostrei uns 50 sambas. Então ele disse: Eu tava querendo uma coisa mais africana. Na época eu não tinha muito essa linhagem. Eu não tinha referências. Eu não conhecia, tinha até medo de macumba. Aí eu falei: Pow, mas samba africano, eu não sei fazer isso não, meu samba é todo macarrônico. Eu falei isso sem pensar, mas fiquei com isso na cabeça. E daí saiu o nome. E depois comecei a enlouquecer com essa história de África. Esse país, quando você encosta o dedo, o negócio devora seu braço inteiro. Não tem caminho de volta⁶⁵.

Através desse relato Dinucci afirma não só sua forte conexão com a África, como também que esse elemento anteriormente não estava presente em sua vivência social. Ele fazia samba, mas não era uma coisa “africana”. Posteriormente é que estes elementos se fariam presentes em sua obra, pois o autor passaria a se identificar com essa cultura e acabaria aprofundando-se nela. Refletindo sobre isso, tentarei compreender o processo de auto-identificação de Kiko Dinucci com essa cultura, em concernência com as discussões sobre raça e etnicidade em um âmbito social mais alargado, como forma de entender as relações existentes entre identidade e estruturas de poder.

As políticas públicas voltadas para a reparação a descendentes de africanos no Brasil têm gerado uma série de polêmicas nos últimos anos, principalmente no que concerne às questões de preconceito étnico-racial, e dentro de toda essa problemática, abordarei aqui a perspectiva relacionada à auto-inscrição étnica dos indivíduos.

Um dos meios de que as medidas públicas de reparação se utilizam para justificar os indivíduos que serão beneficiados através delas é o da auto-inscrição. Através deste modo os indivíduos passariam, até certo ponto, a protagonizar suas definições de identidade, por mais que dentro dos campos das relações sociais, estes indivíduos acabem recorrendo a um repertório prévio de identificação, que passa também através da atribuição “pelo outro”, e isso acabe influenciando direta e indiretamente em suas percepções. Porém, mesmo que possua alguns limites, ainda é um método válido e que tem sido amplamente utilizado e aceito.

⁶⁵ Entrevista com Kiko Dinucci realizada por Gustavo Serrate Maia para o seu wordpress Gusserrate, sob o título: Samba aframacarrônico. Publicada em: 10 de abril de 2009. Disponível em: <<https://gusserrate.wordpress.com/2009/04/10/samba-aframacarronico/>>. Acesso em: 9 set 2014.

Esse método, ao mesmo tempo em que permite que indivíduos fenotipicamente pretos possam se identificar ou não enquanto pretos (categoria utilizada pelo IBGE), possibilita também que indivíduos fenotipicamente brancos possam também se identificar enquanto pretos. Se as identificações destes formulários são através da auto-atribuição, e são vistas como válidas pelo governo, quem possui então o poder de decidir se um indivíduo é “preto” ou não? Utilizando a terminologia dos movimentos sociais, acaba destacando-se hoje o uso do termo “negro” (antes visto como racista) ao invés de “preto” (termo que ainda é usado pelo IBGE, mas que no convívio social pode assumir conotações preconceituosas). Mesmo possuindo pele clara, o compositor Kiko Dinucci se auto-inscreve como preto:

Meu interesse pela cultura afro veio no dia em que eu me olhei no espelho e falei pra mim mesmo: sou preto, no Brasil todo mundo é preto, seja sua pele clara ou escura, então vou atrás da minha história. E fui atrás da minha memória ancestral e descobri meu ancestral mais antigo, que é meu Orixá LogunEdé. Mergulhei num mar de informação infinito⁶⁶.

Ao afirmar a sua identidade, como disse anteriormente, Dinucci foi atrás de suas raízes, suas origens, da cultura que seria representativa de sua etnicidade. O samba foi um dos primeiros ritmos com o qual se identificou nessa busca, partindo depois à procura das origens desse estilo, o que segundo ele foi o que acabou o levando aos terreiros de Candomblé, sobre o que já falei mais acima.

Essa auto-inscrição do compositor enquanto preto é bastante marcante em vários momentos, acerca de suas escolhas estéticas e ideológicas. Em um caso de mediana repercussão nas redes sociais, a dona de uma cafeteria em São Paulo escreveu um texto rebatendo algumas críticas vinculadas pela imprensa referentes à presença de racismo nas elites brasileiras. Esta postou um texto na internet em que dizia pertencer a uma “minorias que sofre preconceito e discriminação: a elite branco-europeia nascida no Brasil” e logo em seguida afirmou, “sim, sou branca”. Dinucci, frequentador do local, compartilhou o texto escrito pela mulher em sua página do Facebook, dando o seguinte depoimento: “Acho uma graça, esse povo que pensa que é branco. Momento vergonha

⁶⁶ Entrevista com Kiko Dinucci realizada por Andreia Martins para o blog Palco Alternativo, sob o título: Kiko Dinucci: para todo os lados a arte sopra. Publicada em: 18 de maio de 2010. Disponível em:<<https://palcoalternativo.wordpress.com/2010/05/18/kiko-dinucci-para-todo-os-lados-a-arte-sopra/>>. Acesso em: 27 fev 2016.

alheia do ano⁶⁷” (DINUCCI, 2014), como uma crítica ao discurso da mulher. Essa mulher que escreveu o texto é fenotipicamente branca. Porém, pelo que podemos compreender das afirmações de Dinucci, o Brasil, em sua visão, é um país miscigenado, e que devido à grande mistura da população, não seria possível alguém se afirmar enquanto "branco”.

Para alguns militantes de movimentos negros brasileiros, os indivíduos de pele mais clara e traços físicos mais próximos do branco, teriam mais facilidade em se “camuflar” e escolherem qual identidade assumir. Porém, para os de pele escura e que possuem ainda outros traços físicos representativos da “raça” negra, como o cabelo crespo, o nariz achatado, e outros traços utilizados pelos cientistas do século XIX para definir os indivíduos como “negroides”, seria impossível se camuflar, tendo então que tentar se esconder e sofrer o preconceito, ou partir para o confronto. Esses ideais partem da premissa de que mesmo que o conceito de “raça” tenha sido, em grande parte, substituído na academia pelo de “etnia”, e que os diferenciadores hoje sejam vistos mais como culturais do que como biológicos, o termo “raça” ainda é amplamente utilizado como categoria social.

Na sociedade estadunidense utiliza-se o termo “wigger”, junção de whitey (branquelo) com nigger (negro), para designar pejorativamente pessoas consideradas brancas pelos padrões dessa sociedade, mas que agiriam como “negros”. Muitas vezes esses indivíduos cresceram em bairros de maioria negra, principalmente nas periferias, e se identificam com as culturas locais representativas dos jovens desses bairros, principalmente o universo hip-hop. No entanto, ao adotarem essa cultura, alguns desses jovens passam a ser vistos como “imitadores”, como não pertencentes àquele meio.

Ao estudar essa categoria, Crispin Sartwell (2005) a define como estética, uma auto-representação através do corpo, e conclui após questionar sobre a validade dessa representação, que mesmo com todas suas limitações, o wiggerism (a percepção da negritude pelos brancos), torna-se um agente de mudança e migração racial, mostrando que o termo raça é apenas uma construção cultural.

Uma série de movimentos e militantes negros no Brasil, porém tem questionado bastante essas questões relacionadas à identidade. Segundo esses indivíduos, a questão fenotípica ainda é muito marcante é um elemento definitivo nos casos discriminação e

⁶⁷ Comentário de Kiko Dinucci no Facebook sobre uma postagem do perfil Coffee Lab. Publicada em: 16 jun 2014.

racismo. Ser negro para eles é muito mais do que “abraçar” as culturas negras, ouvir Rap ou usar roupas africanas. É um posicionamento político o qual é afirmado através da cor da pele, e que de certo modo é imposto não apenas pela auto-afirmação, mas também pelo olhar externo do outro. Para estes indivíduos o fenótipo é um elemento crucial para demarcar a identidade dos indivíduos, pois a experiência do negro no Brasil é historicamente marcada pelo racismo, e para eles seria esse elemento, sofrer ou não as mazelas do racismo que definiria a identidade negra. Assim, os indivíduos brancos que utilizam elementos das culturas negras estariam para eles se apropriando de suas culturas e portanto devem ter suas práticas deslegitimadas.

Porém, esse tipo de discurso, por mais que tenha tido uma maior promoção nos últimos anos, ainda não adquiriu o status de maior representatividade referente à concepção das identidades e das culturas negras no Brasil, visto que os espaços de prestígio ainda são historicamente ocupados por pessoas brancas, como os cargos da imprensa, universidade e de órgãos públicos. Mas mesmo assim nos últimos anos essas perspectivas vêm ganhando força e legitimidade

Para Frantz Fanon (2008), na tentativa de solucionar a questão do preconceito não basta apenas se reconhecer enquanto negro, ou que vêm de África. Ele afirma que a construção das identidades não soluciona as relações entre negros e brancos, pois as contradições sempre vão formar identidades. O que solucionaria seria resolver o binômio entre exploradores e explorados, transpondo assim essas questões para o campo das relações de poder, do colonialismo.

As relações coloniais de certo modo ainda hoje caracterizam as relações da sociedade brasileira. Ideais propagados pelos colonizadores foram respaldados na academia e continuam servindo como modelo explicativo das relações sociais no País. Sendo então pessoas vindas destas elites coloniais responsáveis por boa parte do pensamento social construído na história do Brasil, é mister que tenha se considerado suas construções históricas e seus ideais de representação, não só de si próprios, como dos outros que eles distinguem como párias.

Acontece que na tentativa de se auto-afirmar, muitos indivíduos acabam recorrendo a esse repertório pré-existente de símbolos identitários, e caindo em visões essencialistas de suas próprias representações. Essa visão essencialista acaba permeando as concepções das políticas públicas voltadas para os povos negros, que definem uma visão de que para serem beneficiados através destas tenham que exibir traços culturais

que demonstrem “conservação” das suas “tradições”, que teriam assim de se manter estáticas através do tempo segundo essa ideologia. E por necessidade de serem contemplados por essas leis, muitos dos chamados grupos “tradicionais” acabam trazendo para si esses conceitos, e aplicando-os em suas vivências, fazendo inclusive com que práticas não mais utilizadas em suas comunidades ou mesmo que nunca pertenceram a seus cotidianos sejam representadas, criando assim tradições “autênticas”.

O problema aqui não é a invenção de tradições, mas passar a utilizar elementos que não são próprios do grupo, e que não tenham nenhuma utilidade naquela comunidade sem problematizá-los, e que, ao invés de serem elementos constituintes, passem a ser desarticuladores de suas identidades. Nesse ponto devemos ter um cuidado especial, partindo da perspectiva construída no texto de que as representações são também reflexo das estruturas de poder, pois muitas vezes tende-se no intuito de questionar essas representações como não sendo “legítimas” a culpabilizar os indivíduos que as produzem, ao invés de buscar compreender o sistema dentro do qual elas foram construídas e que muitas vezes é o responsável pelos significados que são atribuídos aos símbolos nessas representações. São esses tipos de fenômenos também que acabam causando inquietação e estimulando a construção de novas representações sobre África e sobre o negro, entre as quais as de empoderamento e enfrentamento, bastantes presentes nos artistas que tem produzido música nos últimos anos.

Esses discursos não são homogêneos, partem de diversos contextos e diferentes visões de mundo, de distintos lugares de fala e localizações geográficas, porém acabam se aproximando no sentido de não conformidade com uma série de representações que vem sendo feitas sobre África, em especial pela mídia e por grupos cristãos, e pelo fato destes artistas afirmarem um sentimento de pertença conectado às ancestralidades africanas, como relata Letieres Leite:

A nova maneira de observar a música afrobrasileira é um fato. Eu percebi pessoas do Sudeste com bastante interesse em conhecer a música ancestral de maneira mais esquematizada, entendendo as suas origens. Recursos dessa música foram usados no disco de Mariana Aydar, no projeto do Kiko Dinucci, do Bexiga 70, de Otto, isso, de certa maneira, acaba criando uma corrente com o pessoal do Nordeste também, com grupos de percussão de Recife, do Maranhão, e esse tipo

de recurso vale pra qualquer tipo de música, cai no rock, no eletrônico, no erudito.⁶⁸

Em 2015 a cantora Juçara Marçal junto com o músico carioca Cadú Tenório lançaram o disco *Anganga*. Segundo o release do disco, *Anganga*, é a “entidade suprema do Povo Bantu (Anganza Nzambi)”. Entre as composições presentes no disco, boa parte delas são vissungos. Os vissungos são cantos que misturam idiomas como o Quimbundo, Umbundo e Português, os quais eram cantados por negros escravizados e seus descendentes. Esses cantos foram recolhidos pelo lingüista Aires da Mata Machado na Chapada Diamantina em Minas Gerais, durante os anos 1930 e foram publicados em seu livro *O Negro E O Garimpo Em Minas Gerais* publicado em 1943. Das 65 partituras registradas por ele, 14 acabaram dando origem ao disco *O Canto dos Escravos* de 1982, interpretados pelos sambistas paulistas Geraldo Filme, Clementina de Jesus e Tia Doca. O acompanhamento desse disco de 1982 foi feito pelos percussionistas Djalma Corrêa, Papete e Dom Bira, com instrumentos como ganzá, agogô, atabaque, xequerê, caxixi e enxada, numa tentativa de reproduzir o mais fielmente possível o modo como esses vissungos eram tocados.

Na versão de Tenório e Marçal esses vissungos e outros cantos do Congado Mineiro, considerados cantos “tradicionais” ganham, no entanto “reinterpretações contemporâneas”. Os instrumentos mais convencionais da gravação de 1982 são trocados por sintetizadores, objetos amplificados e bateria eletrônica, misturando música experimental, noise e eletrônica. Segundo Juçara Marçal:

Rolou essa parceria com o Cadu num momento em que a gente no Metá Metá também tá mergulhando cada vez mais num lance de noise, que é completamente diferente, mas já tem um caminho que se aproxima disso. Antes a canção tava mais em evidência e aos poucos a gente tá aprofundando nessa viagem de desconstrução⁶⁹.

Essa relação de desconstrução presente na fala de Juçara Marçal é identificável não só na sonoridade do disco, principalmente em comparação ao LP de 1982, mas a todo um projeto presente no discurso dos músicos de sua geração, no modo de se

⁶⁸ Entrevista com Letieres Leite realizada por Guilherme Ribeiro para o Portal MTV, sob o título: 'Negros estão longe desse afrobeat', diz Letieres Leite. Publicada em 6 de janeiro de 2012. Disponível em: <<http://mtv.uol.com.br/musica/letieres-leite-negros-estao-longe-desse-afrobeat>>. Acesso em: 25 ago 2013.

⁶⁹ Entrevista com Juçara Marçal realizada por Peu Araújo para o site Noisey, sob o título: A parceria entre Juçara Marçal e Cadu Tenório é um noise macumbeiro de desgracar a cabeça. Publicada em: 6 de outubro de 2015. Disponível em: <http://noisey.vice.com/pt_br/blog/anganga-jucara-marcal-cadu-tenorio-lancamento-2015>. Acesso em: 22 fev 2016.

relacionar com a música que lhes precede, constantemente reverenciando (assim como é costume nas religiosidades de matrizes africanas, de saudar os mais velhos), porém buscando também a desconstrução, como é visível em ídolos desse grupo como os músicos Itamar Assumpção e Tom Zé.

Esse projeto de desconstrução se demonstra em diversos momentos nos discursos e nas escolhas sonoras desses artistas, como é visível nesse texto escrito por Kiko Dinucci na ocasião do lançamento do disco *Anganga*, em que após fazer um breve panorama da influência dos africanos escravizados para a cultura brasileira, demonstrando como África sempre esteve presente na produção musical brasileira, ele conclui:

Na música brasileira do século XXI, a influência africana não precisa estar necessariamente ligada à sua fonte genealógica. É possível assistir no Youtube do Semba angolano tradicional ao Kuduro das ruas de Luanda. Podemos nos maravilhar com as kalimbas do Kasai All Stars ou Konono, ambas do Congo. Desfrutar das guitarras do deserto dos tuaregs do Tinariwen ou do Bombino.

Juçara Marçal e Cadu Tenório parecem trafegar por esses dois mundos, o da África genética brasileira e o da África pós-moderna da internet. A ousadia de revirar os Visungos, o Candombe, o Congado e Reinado mineiro, leva a nossa genética africana rumo ao contemporâneo, ao agora, para quem nunca ouviu falar nesses ritmos tradicionais ou para quem nunca teve contato com a música experimental investigativa.

Anganga nos leva ao Brasil moderno que aceita sua descendência africana diante de um país massacrado diariamente pelo racismo. Mesmo envolto por ruídos e barulhos, *Anganga*, na nossa atual conjuntura, funciona como uma espécie de contraponto de luz diante do Brasil retrógado que insiste em ainda copiar os modelos da era colonial. Juçara e Cadu nos mostram que o momento é de olhar adiante.⁷⁰

Como afirma Kiko Dinucci, esses artistas brasileiros contemporâneos pertencem a uma geração que estabeleceu outras formas de relacionamento com as culturas africanas e afro-brasileiras. Se para os artistas de outras gerações se relacionarem com essas culturas eles tinham em geral de ir diretamente à fonte onde as manifestações eram produzidas, os artistas de hoje já podem ter contato com várias daquelas informações que antes só eram acessíveis *in loco* através da internet. Não vou aqui analisar a diferença entre o acesso *in loco* e o online dessas informações, mas sim as

⁷⁰ Matéria escrita por Kiko Dinucci para o blog *Novas Frequências*, 5ª Edição, sob o título: “África Bantu Brasileira”. Publicada em: 16 de novembro de 2015. Disponível em: <<http://www.novasfrequencias.com/2015/africa-bantu-brasileira-por-kiko-dinucci/>>. Acesso em: 22 fev 2016.

suas possibilidades, a amplitude desse acesso por pessoas em diferentes locais por informações de locais distantes e dificilmente acessíveis.

Hoje qualquer um que queira saber um pouco mais sobre os povos Kel Tamacheque/Tuareg não precisa necessariamente realizar uma viagem pelas areias do Deserto do Saara e conviver ali por algum tempo. Ou mesmo ter de procurar em algum arquivo de uma rede de TV um programa filmado no Saara e que não vai voltar mais a ser reprisado. É possível obter informações substanciais sobre a cultura desse povo através da internet. É possível acessar dezenas de documentários, de discos, de artigos e livros⁷¹ examinando diversos aspectos específicos dessas culturas, bastando ter uma conexão de internet e um pouco de curiosidade.

O acesso a esse tipo de informações tem sido muito disseminado nos últimos anos e estimulado como forma de promover o empoderamento dos povos que foram colonizados e que não tinham espaço para contar as suas próprias histórias, ou mesmo as suas versões sobre as histórias coloniais. São utilizados também como forma de empoderamento dos descendentes de africanos escravizados dispersados através da diáspora atlântica e que muitas vezes não tem conhecimento sobre sua história, seus ancestrais, de onde vieram, e acabam procurando respostas no universo das religiões de matrizes africanas.

Outro processo interessante também nos últimos é o surgimento de projetos como o Acenstry.com e o African Ancestry⁷², nos quais através de um teste de DNA é possível rastrear a ancestralidade de uma pessoa, indicando inclusive qual o grupo étnico dominante nos genes daquele indivíduo e em que região eles se encontram hoje. Esse projeto tem feito com que diversos indivíduos rastreiem suas origens e possam conhecer um pouco mais sobre o local de onde vieram. A questão da genealogia africana inclusive tem recebido bastante atenção, visto que através dos registros de escravidão é muito difícil obter algumas informações desse tipo, pois em geral elas ou são inconclusivas ou não existem, devido às condições muitas vezes fora da legalidade em que eram realizadas a captura, transporte e venda de negros africanos.

⁷¹ Inclusive existe material acessíveis em português, através de textos publicados em diversos blogs além da dissertação do pesquisador maliano/tuareg Mahfouz Ag Adnane realizada pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo em 2014, sob o título "Ichúmar: da errância à música como resistência cultural Kel Tamacheque (1980-2010)".

⁷² Para conhecer site oficial do projeto AfricanAncestry acesse: <<http://www.africanancestry.com/home/>>. Acesso em: 28 fev 2016.

Como forma de divulgar esses projetos, o site OkayAfrica⁷³ realizou uma série de vídeos onde alguns músicos e artistas estadunidenses fizeram esse teste, e após os resultados serem divulgados eles foram de encontro aos remanescentes de seus grupos étnicos. Esse é um exemplo de projeto com razoável divulgação pela internet e que auxilia a exercer influencia nas mentalidades das pessoas sobre questões como escravidão, relações raciais, ancestralidade e protagonismo. Protagonismo inclusive é uma palavra de ordem entre vários desses artistas, no desejo de darem visibilidade às culturas negras e livrá-las de seus estereótipos, especialmente os negativados.

O grupo Aláfia, por exemplo, tem se focado bastante em um projeto de transformação social, de empoderamento do povo negro através da exaltação dos elementos de suas culturas, da denúncia do racismo, com letras que mostram o negro protagonizando a luta contra o racismo através do enfrentamento, como na música *Salve Geral*⁷⁴, que abre o disco mais recente do grupo, *Corpura*⁷⁵:

Pelas nossas contas
Pelo nosso toque
Nosso fio desencapou
E você não escapa do choque

Com a nossa rapa você não é capaz
Com a nossa rapa você não é capaz

Nós estamos além desse mapa
Não cabemos na tua ampulheta
Não vestimos tampouco esta roupa
Nossa rapa é muita treta

Não nos damos com teus demônios
Decapitamos o teu capeta
Decapitaremos o teu capitão
Decapitaremos o teu capa preta
Decapitaremos o teu capataz
Da capoeira você não escapa

Com a nossa rapa você não é capaz
Com a nossa rapa você não é capaz

⁷³ Neste link é possível ler um pouco sobre o projeto AfricanAncestry e assistir ao vídeo onde a cantora estadunidense Erykah Badu realiza o teste genético e descobre a sua ancestralidade: <<http://www.okayafrika.com/video/erykah-badu-family-history-african-ancestry/>>. Acesso em: 28 fev 2016.

⁷⁴ Para ouvir a música *Salve Geral* do grupo Aláfia acesse o link: <<https://www.youtube.com/watch?v=nSGJROWzBLA>>. Acesso em: 23 fev 2016.

⁷⁵ Para saber mais informações sobre o Aláfia e para baixar o disco *Corpura*, acesse o site oficial do grupo: <<http://alafia.art.br/>>. Acesso em: 23 fev 2016.

Será pouca ideia e reta

Acompanhados de deuses e chapas
Espalhados pelos becos
Ouça os ecos dos socos e tapas
Ouça o seco ruído da rua
Nós te apagaremos sob a luz do sol
Nós nos espelhamos no prata da lua
Desbicaremos passando cerol
E a luta continua

Com a nossa rapa você não é capaz
Com a nossa rapa você não é capaz

Essa composição de Eduardo Brechó é calcada na perspectiva da imposição, de não aceitar mais tudo o que foi imposto pelo colonizador, e que através da soma de esforços entre os oprimidos, sua força passa a ser muito maior do que a do opressor, ainda mais pela chance de um revide histórico, pela possibilidade de passarem a protagonizar suas próprias histórias. Essa letra tem um caráter de afirmação bastante interessante, pois propõe um tipo de representação que infelizmente não foi tão comumente representado na história da cultura popular brasileira, que é do protagonismo combativo no negro. Não falo de um caráter revanchista, o que na leitura para mim bastante equivocada de algumas pessoas renderia no mito do racismo reverso, mas em outras possibilidades de representação dos negros, como mais do que vítimas, como indivíduos combativos.

Outra música desse disco que ganhou bastante destaque na mídia e nas redes sociais foi a composição *Preto Cismado*, feita por Eduardo Brechó, Jairo Pereira e Tássia Reis. A composição fala sobre a discussão do racismo na contemporaneidade e questiona o discurso das pessoas que criticam as denúncias de racismo ao afirmarem que são apenas atitudes vitimistas por parte dos negros, e ao agirem dessa forma, deslegitimando o discurso do oprimido, acabam tendo a atitude do opressor e agindo de forma igualmente racista:

Você diz desinfeliz
Que somos pretos cismados
Muito ensimesmados pro teu prisma mestiço
Você diz que racismo num é isso
Pasme, primo mas quem cisma é o estado
Você diz, mas aí, nem cisque pro nosso lado
Desta lista, nos risque disque pra outro pardo

Não posso acreditar que existe um
Deus que feche com a segregação
Não posso acreditar que existe um
Deus que feche com a segregação
Gênero, cor, religião

E todo dia toda hora outra treta se
Transforma em mais um que chegará
Para lutar
Que venham guerreiros guerreiras
De mira certa
O alvo é um mundo onde possa se amar

Não vou arregar não vou me entregar
Se é o que eles querem vão ficar
No desejo
Sou forte, sou preto sou filho dos guetos
Dos reinos Savanas eu sou brasileiro
Eu vejo o descaso são mortes desprezo
Muleque que morre pra nós pesadelo
Pra eles noticia... Mais um que foi
Riscado pela policia!
Afasto seu racismo pra lá
Sua força e suas regras já não podem
Parar a revolução

Você diz
Que eu sou uma preta cismada
Que não ri da sua piada
Racista e machista
Diz que a minha dor não é nada
E acha até engraçada
Quer ser meu carma infeliz... Não não...
Eu sou a voz encarnada
De todas essas quebradas
Onde a policia é juiz
Alvo marcado de giz
Alvejada. Quando não...

Alvejante clareia tudo que eu fiz, né não?
Herança da escravidão
Apropriação te fez um jão
Que só enxerga o próprio umbigo
E vai falar que tem amigo negão
Mas quando encontra um na rua
Grita: perigo!
Ouça o que eu digo
Não é teoria
A falsa abolição que não me
Trouxe melhoria
Coisificam o meu corpo todo dia
Resisto, pobre, preta, periferia!

Feito a cena triste e violenta de um assalto

Me sinto rendido, vítima de mãos ao alto
Penso estar cercado, acuado... tô fudido!
Eu que sou lesado e visto como bandido
Olhos me espreitam, calculam meus movimentos
Fui sentenciado a viver feito detento
Sou espionado, vigiado, pelos cachorro grande
Firmo a cabeça pra que nada aqui desande
Meu pai caçador me falou dessa trilha
Me fez flechador pra enfrentar a guerrilha
Olho para os lados todo mundo quase cego
De cabeça baixa vão teclando sob o ego
Pra onde correr, escapar da injustiça?
Aqui não tem boi, eles querem carniça
Não rezo sua missa, meu instinto é selvagem
A fé que existe em mim, leva o nome de coragem

Ao ler a letra da composição acredito que a afirmação feita pela jornalista Débora Stevaux (2015), em um texto sobre o grupo, de que essas composições são “hinos de luta⁷⁶” contra o racismo e a intolerância, faça bastante sentido. A composição faz uma crítica à realidade contemporânea acerca das relações de denúncia ao racismo. Como nos últimos anos com as políticas de reparação aos povos negros tem surgido uma série de órgãos que tornam mais fácil realizar a denúncia a casos de racismo, além de uma maior institucionalização e divulgação das leis sobre racismo e injúria racial, o número de denúncias tem crescido cada vez mais, possibilitado por uma maior conscientização da população negra sobre os seus direitos.

Ao mesmo tempo em que isso tem possibilitado também uma maior visibilidade midiática sobre as denúncias de racismo, infelizmente também tem possibilitado que as pessoas que não são vítimas de racismo tentem minimizar essas denúncias, como na afirmativa constantemente presente em casos de denúncia de racismo na internet: “agora tudo é racismo”. Segundo Eduardo Brechó, é contra esse tipo de afirmação que surgiu a composição:

O refrão nasceu da ideia de algumas pessoas colocarem a problemática do racismo como mimimi, drama nosso. Essas pessoas acabam achando que você falar disso toda hora é cismar, achar pelo em ovo. E, na verdade, quem cisma não somos nós, mas a sociedade com a sua intolerância ligada a valores morais.⁷⁷

⁷⁶ Matéria sobre o grupo Aláfia realizada por Débora Stevaux para o site Noisey, sob o título: O Aláfia vem te lembrar que racismo é coisa séria com "Preto Cismado". Publicada em: 28 de agosto de 2015. Disponível em: < http://noisey.vice.com/pt_br/blog/alafia-preto-cismado-lancamento>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2016.

⁷⁷ Entrevista com Eduardo Brechó realizada por Débora Stevaux para o site Noisey, sob o título: O Aláfia vem te lembrar que racismo é coisa séria com "Preto Cismado". Publicada em: 28 de agosto de 2015.

O discurso proposto pela banda é de contestar o mito da democracia racial demonstrando através da sua música que o racismo ainda é bastante praticado no Brasil. Entre as denúncias feitas na letra estão: o genocídio do povo negro pela polícia, a objetificação da mulher negra, o preconceito contra religiões de matrizes africanas, a apropriação de elementos das culturas negras pelos brancos, além da institucionalização do racismo e a sua negação por parte da sociedade brasileira. Essas são críticas bastante contundentes e que ao estarem presentes em uma música com vertente pop auxiliam na sua transmissão. E em troca existe uma identificação e retorno do público na amplificação dessas denúncias. Ao falar sobre a relação com o público nos shows do Aláfia a musicista Xênia França comenta: "Quando vejo o público, nada me tira da cabeça que os negros querem saber das suas coisas. A gente sabe para quem está falando."⁷⁸.

Essa identificação do público com os temas tratados pelo grupo se torna evidente em casos como no que alunos de uma escola pública em São Paulo fizeram uma apresentação cantando a música *Preto Cismado* durante um debate⁷⁹. Ao perpetuarem o discurso dessa música, os alunos dessa escola e o público do grupo que se identifica com a composição corroboram com o discurso contido nela, sobre a perpetuação do racismo no Brasil e a tentativa de alguns setores da sociedade em mascarar-lo. Eduardo Brechó comenta sua percepção sobre o assunto ao dizer que: "Vejo que a partir dos anos 1990, principalmente com o rap em São Paulo, acontece uma negação da mestiçagem – uma 'negação' da mestiçagem... Agora, a gente chega em um momento em que as pessoas estão se identificando com isso."⁸⁰.

O rapper paulista Emicida é um dos que também trabalham o discurso racial em sua obra. Suas músicas tem sido objeto constante de discussão nas redes sociais devido ao seu conteúdo altamente crítico. Em seu disco mais recente, *Sobre Crianças, Quadris*,

Disponível em: < http://noisey.vice.com/pt_br/blog/alafia-preto-cismado-lancamento>. Acesso em: 23 fev 2016.

⁷⁸ Matéria sobre o grupo Aláfia realizada por Gabriela Sá Pessoa para o jornal Folha de São Paulo, sob o título: 'Funk candomblé' da banda Aláfia coloca o dedo na ferida do racismo. Publicada em: 5 de setembro de 2015. Disponível em:< <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/09/1678051-banda-alafia-coloca-o-dedo-na-ferida-do-racismo-em-segundo-album.shtml>>. Acesso em 23 fev 2016.

⁷⁹ Link para acessar o vídeo da apresentação dos alunos na página do Facebook do grupo Aláfia: <<https://www.facebook.com/aifalaafia/posts/956326104406253>>. Acesso em: 23 fev 2016.

⁸⁰ Matéria sobre o grupo Aláfia realizada por Gabriela Sá Pessoa para o jornal Folha de São Paulo, sob o título: 'Funk candomblé' da banda Aláfia coloca o dedo na ferida do racismo. Publicada em: 5 de setembro de 2015. Disponível em:< <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/09/1678051-banda-alafia-coloca-o-dedo-na-ferida-do-racismo-em-segundo-album.shtml>>. Acesso em 23 fev 2016.

Pesadelos e Lições de Casa, lançado no segundo semestre de 2015, o artista fez uma viagem ao continente africano, passando por alguns países de língua oficial portuguesa, como Angola e Cabo Verde e gravando nesses países músicas com participações de artistas locais. Segundo o cantor, o contato com a música desses artistas se deu através da internet, pesquisando, buscando contatos e a idéia de gravar um disco em África se deu como modo de reestabelecer o contato com a cultura dos ancestrais:

[...]a gente acredita que é importante falar sobre os ancestrais. Entretenimento e as aulas de história sempre superficializam a contribuição dos afrodescendentes no Brasil, o papel dos negros. Falamos da favela, da quebrada. Agora nós queríamos ir mais fundo, às raízes. As pessoas que inspiram nossa música são descendentes dos africanos escravizados. Quisemos falar sobre eles. Os europeus e a colonização cortaram alguns dos nossos laços.⁸¹

Assim como esse contato com a ancestralidade, conectando a referência social das periferias brasileiras através dos descendentes de africanos, o rapper também utiliza sua música para denunciar o racismo sofrido por esses povos no Brasil, através de sua faceta contemporânea, como na composição *Boa Esperança*⁸², primeira música de trabalho do disco, que fala sobre a exclusão social do povo negro e das adversidades sofridas por estes na sociedade brasileira. O clipe oficial da música se passa em uma mansão, e mostra um grupo de pessoas brancas maltratando os seus funcionários negros, até que estes se rebelam contra seus patrões, os prendem e ateam fogo à casa. O clipe tem uma forte mensagem sobre uma revolução do povo negro contra a opressão. Porém, ao retratar a filha branca do homem branco se apaixonando por um dos empregados negros, acabou sofrendo uma série de críticas por parte de feministas negras, contrárias à idéia da representação da mulher branca como um prêmio recebido pelo homem negro, como no texto escrito por Stephanie Ribeiro do site Frida Diária:

Emicida ainda não me representa e não me representará enquanto ele não usar esses mesmos espaços onde diz coisas expondo a branquitude para se autocriticar enquanto homem machista que reproduziu discursos misóginos em músicas, postagens e falas, mas que não

⁸¹ Entrevista com Emicida realizada por Larissa Lins para o jornal Diário de Pernambuco, sob o título: "As pessoas cantam música de preto, mas fecham o vidro do carro nos sinais", diz Emicida. Publicada em: 30 de agosto de 2015. Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/08/30/internas_viver,595125/as-pessoas-cantam-musica-de-preto-mas-fecham-o-vidro-do-carro-nos-sinais-diz-emicida-confira-entrevista.shtml>. Acesso em: 1 de setembro de 2015.

⁸² Para assistir ao clipe oficial da música Boa Esperança acesse o link: <<https://www.youtube.com/watch?v=AauVal4ODbE>>. Acesso em: 23 fev 2016.

parece se arrepender disso. [...] Não basta “boa esperança” para nós negras se os nossos continuarem negando que na hora da luta nos querem do lado, só que na hora do amor nos deixam de lado.⁸³

Mesmo com as críticas existentes em relação a atitudes machistas por parte do cantor, e obviamente sem invalidá-las, suas opiniões sobre as questões raciais vivenciadas na sociedade brasileira ainda são a meu ver bem contundentes. Para isso, ele utiliza a sua música como uma arma potencial contra o racismo:

Queria falar da questão racial no Brasil, um problema que as pessoas ignoram, menos nós. Eu sugiro, com isso, que as pessoas olhem o mundo com os olhos dos outros. E as pessoas se veem representadas ali. As que se sentem esquecidas. As pessoas se veem ali. O hip hop tem essa característica: não esquecer.⁸⁴

O processo de rememoração vivenciado pelas letras do artista é bem significativo como um testemunho às continuidades que os aparatos racistas exercem em nossa sociedade, como no trecho da composição *Boa Esperança* que diz: “*E os camburão que são? / Negreiros a retraficar / Favela ainda é senzala jão / Bomba relógio prestes a estourar*”. A analogia que o rapper faz entre os camburões da polícia e os navios negreiros é uma crítica à continuidade do extermínio do povo negro, que se iniciou com o tráfico de africanos escravizados para o Brasil, e que mesmo com o processo de abolição teve sua continuidade através do alto índice de pessoas negras assassinadas todos os anos pela polícia brasileira. A composição ainda tem uma série de alusões e menções às diversas adversidades sofridas pelo povo negro no Brasil.

Porém o racismo como diz Emicida não é o elemento principal do disco, e sim o reflexo de sua experiência vivenciada em países africanos, onde o artista pode vivenciar um pouco da cultura dos locais onde passou e pode trocar experiência com músicos locais, que renderam parcerias em seu disco:

⁸³ Texto sobre Emicida escrito por Stephanie Ribeiro para o site Frida Diária, sob o título: Só vai ter Ubuntu, Emicida, quando você deixar de ser machista. Publicada em: 30 de setembro de 2015. Disponível em: <<http://www.fridadiria.com/so-vai-ter-ubuntu-emicida-quando-voce-deixar-de-ser-machista/>>. Acesso em: 3 out 2015.

⁸⁴ Entrevista com Emicida realizada por Larissa Lins para o jornal Diário de Pernambuco, sob o título: "As pessoas cantam música de preto, mas fecham o vidro do carro nos sinais", diz Emicida. Publicada em: 30 de agosto de 2015. Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/08/30/internas_viver,595125/as- pessoas-cantam-musica-de-preto-mas-fecham-o-vidro-do-carro-nos-sinais-diz-emicida-confira-entrevista.shtml>. Acesso em: 1 de setembro de 2015.

A mesma coisa a gente faz agora, não é a primeira vez que alguém tá fazendo uma imersão desse tipo, mas acho que no nosso tempo e com a força que a gente tem hoje vai ser muito importante.

O Brasil precisa falar muito mais sobre africanidade e de uma maneira mais abrangente. O tema do racismo é muito importante, mas o tema do racismo não é o norte do disco, sabe? A gente precisa bater nessa tecla, é muito importante a gente entender que a escravidão não definiu a história da África, ela interrompeu a história da África.⁸⁵

A jornalista Camila Moraes, em matéria sobre o mais recente disco do artista disse que para Emicida, a “grande ambição [com esse disco] é reconectar o Brasil com sua ancestralidade africana⁸⁶”. Porém, como é possível perceber nos depoimentos de Emicida após o retorno de sua viagem por essa experiência africana, mesmo tendo sido breve, sua mentalidade em relação a África e às culturas afro-brasileiras mudou bastante, pois ele pode perceber outras dinâmicas culturais acerca dessas relações:

A gente é muito romântico nesse negócio de falar da África, tipo “ai, que vontade que eu tenho de conhecer minhas raízes”, porque nossas raízes foram cortadas aqui no Brasil. A gente abraça o continente inteiro, porque é a única maneira da gente abraçar nossa origem. Não dá para falar “eu tenho uma origem senegalesa, angolana”... É muito difícil saber disso. Chegando lá, a gente tem uma expectativa tipo “meu Deus do céu, os caras vão olhar pra gente e dizer ‘você voltaram!’” [risos], mas não é essa parada também... Passaram-se mais de cinco séculos. Eu tinha o desejo de ir lá me conectar com essa coisa ancestral, que é muito forte. [...] Queria muito fugir do estereótipo, do óbvio. As pessoas atribuem à África uma imagem arcaica, e eu queria muito desenhar uma África futurista[...]⁸⁷.

Com essas perspectivas em mente acerca dessas relações, o músico estabeleceu contatos e trocas com alguns músicos em sua viagem, como com um grupo de jovens rappers na cidade de Praia, capital de Cabo Verde, com o grupo caboverdiano Batucadeiras, formado por mulheres que tocam o ritmo Batuko e que é Patrimônio Imaterial de Cabo Verde, além dos músicos Kaku Alves de Cabo Verde e Ndu Carlos e João Morgado de Angola⁸⁸. Inclusive esse processo de realizar gravações ou shows em

⁸⁵ Entrevista com Emicida realizada por Vinicius Felix para a Revista Brasileiros e publicada na íntegra no site Medium, sob o título: “Entrevista: Emicida”. Publicada em: 19 de janeiro de 2015. Disponível em: <<https://medium.com/@viniciusfelix/entrevista-emicida-c1e178478d19#.4fcqtogwm>>. Acesso em: 24 fev 2016.

⁸⁶ Entrevista com Emicida realizada por Camila Moraes para o jornal El País, sob o título: “A África é o Vale do Silício do ritmo”. Publicada em: 21 de agosto de 2015. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/20/cultura/1440102389_380255.html>. Acesso em: 25 fev 2016.

⁸⁷ Idem

⁸⁸ Quase todos jornais, sites e blogs com matérias sobre o disco do artista informam que ele realizou parte das gravações do disco nas cidades de Praia e Luanda, porém citam apenas a presença de “músicos africanos” ou “músicos locais” no disco, sem informar quem são esses artistas. Um dos únicos que

conjunto com músicos de África tem sido uma prática bastante difundida entre esse grupo de músicos contemporâneos, seja visando prestigiar seus ídolos, revisitarem suas ancestralidades, como forma de realizarem trocas com sonoridades não usuais na cultura afro-brasileira ou até mesmo de legitimarem seus trabalhos através da validação de artistas africanos.

Nessas parcerias mais recentes entre artistas brasileiros e de países africanos, um dos músicos que mais tem sido cogitados para gravações é o baterista nigeriano Tony Allen, parceiro de Fela Kuti. Desde seu primeiro show no Brasil, no Fórum Cultural Mundial realizado na cidade de São Paulo em 2004⁸⁹, o músico já entrou em contato com artistas brasileiros e fez gravações com o grupo de rap Mamelô Sound System. Nos anos seguintes o artista participou de diversos outros eventos e gravações, como o projeto *Brasilintime: Batucada com Discos*, que reuniu em um mesmo palco além de Tony Allen uma série de DJ's estadunidenses e bateristas brasileiros em 2006. O artista ainda participou nos últimos anos de gravações de artistas brasileiros como o grupo carioca Abayomy Afrobeat Orquestra⁹⁰ e o rapper Bnegão⁹¹; com os rapper paulista Criolo e o grupo Instituto; além de um EP com o grupo Metá Metá⁹², que também rendeu um show e o lançamento do mesmo em um CD de edição limitada. Essa parceria com o Metá Metá surgiu durante uma turnê do rapper Criolo, em que o saxofonista Thiago França participou na Europa, e na qual Tony Allen assistiu França tocando e acabou o chamando para dividir o palco em uma apresentação com sua banda.

Outro músico da banda de Fela Kuti, o guitarrista Oghene Kologbo também passou por estadia no Brasil e realizou alguns shows e gravações com os grupos

nominam esses “músicos africanos” é o Blog Notas Musicais de Mauro Ferreira, na matéria: *Emicida aguça a consciência da raça entre fúrias e doçura do segundo álbum*. Publicada em: 17 de agosto de 2015. Disponível em: <<http://www.blognotasmusicais.com.br/2015/08/emicida-aguca-consciencia-da-raca-entre.html>>. Acesso em: 25 fev 2016.

⁸⁹ Esse show de Tony Allen marcou o início de um projeto chamado *Fela Anikulapo Kuti: entre cultura e ativismo*, que entre outras atividades promoveu a residência em Salvador e São Paulo do jornalista e escritor nigeriano Eyitayo Aloh, que na ocasião realizou uma série de oficinas e palestras.

⁹⁰ Essa gravação com o grupo levou Tony Allen a dizer que: “fora os filhos do Fela ninguém faz Afrobeat assim, nem na Nigéria”, segundo um release feito pelo grupo no ano de 2012. Disponível em: <http://www.pqpproducoes.com/Abayomy_Release.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2012.

⁹¹ A gravação da música *Meus Filhos* de autoria de Jorge Ben, reunindo Tony Allen, Abayomy e Bnegão, pode ser escutada no link: <<https://soundcloud.com/comet/tony-allen-abayomi-orchestra>>. Acesso em: 25 fev 2016.

⁹² A música *Alakorô*, um canto de Candomblé recolhido por Juçara Marçal, gravada pelo Metá Metá com Tony Allen, pode ser escutada no Soundcloud do selo GomaGringa, responsável pelo lançamento do EP: <<https://soundcloud.com/gomagringa/gg7-003-met-met-c-tony-allen>>. Acesso em: 26 fev 2016.

cariocas Amplexos e Abayomy, e os mineiros do Iconili, além de gravar um clipe⁹³ de uma música sua no Rio de Janeiro, dirigido pelo diretor Daniel Lôbo, que já havia dirigido clipe do Abayomy. O gênero Afrobeat virou inclusive um elemento tão importante de “africanidade⁹⁴” para esses músicos brasileiros, que rendeu um documentário, ainda a ser lançado, dirigido pelo cineasta Pedro Rajão, intitulado Anikulapo⁹⁵. O documentário é uma homenagem ao músico Fela Kuti e para isso o diretor realizou entrevistas com uma série de músicos brasileiros influenciados pelo Afrobeat como Marcelo Yuka, Marku Ribas, Lúcio Maia da Nação Zumbi, BNegão, Letieres Leite, Abayomy, Bixiga 70, Kiko Dinucci e outros, além dos filhos e parceiros de Fela Kuti e de músicos de outros países africanos. Além de contar a história de Fela Kuti, o filme fala sobre a evolução do Afrobeat e sobre a recepção do gênero no Brasil.

Inclusive é importante perceber que desde que o gênero teve um crescimento midiático a partir dos anos 2000, com o surgimento de grupos influenciados pelo estilo em várias partes do mundo, no Brasil não foi diferente, fazendo surgirem representantes ligados ao estilo em vários Estados brasileiros, como o Burro Morto da Paraíba, Abeokuta e Monjolo de Pernambuco, Zebrabeat de Belém do Pará, I.F.Á. Afrobeat da Bahia, Iconili de Minas Gerais, Afroelectro, Bixiga 70 e Ekó Afrobeat de São Paulo, para citar apenas alguns, fora as dezenas de artistas que são influenciados pelo estilo mas que não se associam diretamente a ele.

Porém mesmo o Afrobeat tendo sido um dos estilos musicais que mais atraiu atenção e ganhou seguidores nos últimos anos, outras sonoridades de outros países também vêm chamando a atenção de artistas brasileiros, como as de países do Norte de África como o Mali, Senegal e Guiné-Bissau: o grupo com que o cantor Tiganá Santana gravou seu mais recente disco por exemplo, o Sobo Bade Band⁹⁶, é formado por músicos desses três países e o compositor carioca Arnaldo Antunes dividiu um disco

⁹³ Para assistir ao clipe da música Na Yawa do músico nigeriano Oghene Kologbo, acesse: <<https://www.youtube.com/watch?v=b-LLCZGA0C0>>. Acesso em: 26 fev 2016.

⁹⁴ Utilizo “Africanidade” entre aspas devido a não concordar com a colocação de alguns autores que utilizam esse termo como reminiscências de África ou a presença de elementos essencialmente africanos no Brasil.

⁹⁵ Para assistir ao trailer oficial do filme Anikulapo acesse o link: <<https://vimeo.com/51458230>>. Acesso em: 26 fev 2016.

⁹⁶ O disco Tempo & Magma (2015) de Tiganá Santana foi gravado durante uma estadia artística do músico promovida pela UNESCO na cidade Toubab Dialaw no Senegal. Durante essa estadia o compositor fez algumas performances e gravações com músicos locais, que resultaram em seu disco, e entre esses músicos, alguns foram convidados para uma série de performances no Brasil em 2015, como parte da turnê de lançamento do disco. Esse grupo recebeu o nome de Sobo Bade Band por causa do local onde eles ensaiavam, a comunidade artística Sobo Bade.

com o músico maliano Toumani Diabaté⁹⁷. Esses são apenas alguns exemplos, mas que servem para testemunhar um pouco desse fluxo de trocas que tem ocorrido recentemente entre artistas brasileiros e de países africanos, e ainda mais por se tratarem de sonoridades anti-hegemônicas e bastante distanciadas das representações de África que foram feitas historicamente no Brasil, de tambor e batucada.

Os fluxos cada vez mais contínuos de imigrantes africanos para o Brasil, chegando a registrar nos últimos anos um aumento de quase 30% no contingente de cidadãos legalizados, especialmente para a cidade de São Paulo, também têm modificado bastante essas relações, que vão desde uma maior inserção de elementos culturais africanos no cotidiano da cidade até ondas de preconceito e xenofobia.

Assim, através de todos esses processos e mudanças ocorridos nos últimos anos, e de novas formas de relações sociais e identitárias especialmente a partir da internet, São Paulo vem passando aos poucos a ocupar um lugar significativo no imaginário relacionado à diáspora, mesmo que esse fenômeno ainda não seja tão abordado no universo acadêmico. E ainda mais interessante é perceber que a relação que estabelece esse tipo de conexão foge bastante dos moldes impostos pelos acadêmicos mais tradicionais e suas imposições de “africanismos” e “reminiscências africanas”, pautando o que apontei mais atrás como a estaticidade da tradição. É um caminho que assim como a Diáspora atlântica é estabelecido através de rotas, questão que não o torna menos legítimo.

⁹⁷ Para ouvir o disco *A Curva da Cintura* (2011), parceria entre os músicos brasileiros Arnaldo Antunes, Edgard Scandurra e maliano Toumani Diabaté, acesse o link: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_list.php?view=61>. Acesso em: 18 fev 2016.

CONCLUSÕES

A pesquisadora Patricia Pinho (2005) utiliza o termo “afro-referenciadas” para se referir a identidades que utilizam a África como referencial mais relevante, dentro do universo do chamado Atlântico Negro. Esse termo parte de uma percepção de grupos sociais que, em busca de suas origens, e aqui em geral associadas à cor da pele negra, vão encontrar suas respostas nas representações de África as quais foram sendo formadas através da chamada Diáspora Africana. Esses elementos culturais foram preservados/criados/buscados/ressignificados⁹⁸ por grupos negros e mestiços, e representam para eles a conexão com suas raízes africanas.

O apagamento histórico dessas raízes pelos colonizadores foi um dos grandes motivadores para a realização dos processos de invenção, idealização e ressignificação pelos povos negros de suas matrizes e das formas de expressão de suas manifestações culturais. Quando esses não puderam buscar em África os elementos de suas culturas, buscaram África no modo como foram culturalizados pelos seus mais velhos. E foi através do restabelecimento de contato com os povos africanos que eles puderam buscar novas Áfricas, das quais eles talvez nunca nem mesmo tenham sabido da existência, mas com as quais acabaram se identificando devido à necessidade de pertencimento que lhes foi negada por quase cinco séculos.

Assim, em períodos de escassez e de obstrução da informação, restou força de vontade, criatividade e esperança. Então a pergunta que reside hoje é, como ou porque reestruturar novamente ou mesmo apagar o que em outros momentos foi o fio condutor dessa busca? No aspecto religioso, por exemplo, muitas comunidades praticantes das religiosidades de matrizes africanas, que num passado histórico tiveram de se ater aos santos católicos como formas de continuarem professando sua fé, mesmo cientes de que esses elementos estão conectados a heranças impostas pelos colonizadores, não querem se desapegar de seus santos, pois muitas vezes foi para eles que oraram em momentos de necessidade. Para estas comunidades renunciarem aos santos é o mesmo que

⁹⁸ Cada um desses termos possui diferente significado. A escolha de sua utilização se dá através da concepção teórica que se deseja aplicar. Apresento eles juntos na sentença como forma de demonstrar as diferentes concepções que se pode empreender sobre os sentidos dados e esses elementos culturais em relação a África. A diferença, por exemplo, entre preservar um elemento cultural ou ressignificá-lo demonstra as diferentes dinâmicas em relação às construções sobre as culturas africanas. Assim, preservar seria manter elementos os quais os africanos trouxeram e utilizá-los conforme foi aprendido. Já ressignificar seria pegar esses mesmos elementos e dar a eles novas utilidade, novos sentidos. São duas diferentes atribuições que demonstram diferentes sentidos.

renunciar aos caminhos percorridos por seus ancestrais que cultuavam os mesmos, ou seja, seria uma negação de uma história de sofrimento que forjou suas próprias particularidades enquanto comunidade na diáspora, e que não significaria o distanciamento de suas origens, mas a afirmação delas.

Essas dinâmicas culturais dos povos africanos e seus descendentes deixaram marcas indeléveis nas formas de representação na sociedade brasileira. E como práticas em constante processo de transformação e adaptação, ao contrário do ideal de tradição como um processo apenas de manutenção e continuidade, continuam se reinventando como sempre fizeram. Destarte, é crível que estas dinâmicas se estendam à contemporaneidade, utilizando-se de ferramental tecnológico em suas práticas e conectando-se aos saberes produzidos contemporaneamente, adaptando-se às descobertas históricas e às políticas públicas que se relacionam com suas práticas, inclusive intervindo em suas elaborações.

Sendo as expressões artísticas uma das formas mais dinâmicas de renovar o repertório cultural de certas práticas, e dentro do panorama contemporâneo de produções de forma independente, elas acabam sendo expressivos porta-vozes anunciativos dessas mudanças e também elas próprias agentes dessas transformações. Dentro destas, a música tem tido um grande alcance discursivo, pelo motivo de esta ser uma forma de manifestação mais acessível e ainda mais quando os seus discursos são diretos.

Assim, como pudemos perceber, os interlocutores dessa pesquisa foram passando de indivíduos sujeitos a essas transformações sociais a agentes transformadores, utilizando sua música como plataforma expositiva de suas visões de mundo, e quando esta ainda não se demonstra suficiente, recorrendo a elementos discursivos através de textos e falas. Porém nem sempre as transformações propostas por esses artistas atingem suas expectativas, ou até mesmo as dos sujeitos para quem elas são tencionadas, o seu público.

O processo de problematização desses discursos inclusive é envolto em bastantes discussões. Muitos grupos sociais têm exigido cada vez mais posturas mais consistentes dos pretensos representantes de seus discursos, e quando esses discursos não vão de encontro às representações que esses grupos almejam, os seus enunciadores acabam sendo criticados, como forma e cobrança de uma maior integridade ou mesmo coesão em referência aos grupos dos quais eles se propõem enquanto representantes.

Entre essas críticas têm surgido questões como o lugar-de-fala sob os quais os indivíduos se intitulam falar, ou seja, como pertencentes a determinado grupo ou realidade, e quando as falas destes indivíduos não correspondem às representações que os grupos fazem dele, acaba surgindo a acusação de que o mesmo está se apropriando da identidade daquele grupo.

Porém dentro de todo esse processo ligado às representações a questão mais complexa de lidar é a das relações de poder. As estruturas de poder dominante, majoritariamente brancas, fazem com que determinados tipos de representação, especialmente aquelas que se oponham a seus ideais sejam deslegitimadas, como as discussões sobre a persistência do racismo na sociedade brasileira e as estruturas sociais do privilégio branco⁹⁹. São essas mesmas estruturas de poder que foram responsáveis por construir representações estereotipadas dos africanos e seus descendentes, como forma de manterem suas posições subalternizadas na sociedade brasileira, e é contra esses tipos de opressão que os diversos interlocutores desse texto constroem seus discursos.

Desconectar-se desses discursos porém não é fácil, pois são centenas de anos de legitimação dos mesmos na mentalidade das pessoas, tornando-os naturalizados. Assim, alguns artistas acabam até corroborando com algumas representações criadas pelos opressores, mesmo quando não é o seu intuito. Porém com o acesso à informação cada vez mais é possível se livrar desses estigmas da opressão e construir novas representações sociais, que possam legitimar as culturas dos africanos e seus descendentes e disporem a estes o espaço social que lhes foi negado historicamente.

Como apontei, a internet é hoje um modo efetivo para a transmissão dessas representações, um modo de perpetuar idéias contra-hegemônicas as quais as estruturas de poder não dão possibilidades para que sejam acessadas por outros meios. Outra questão importante é que com a acessibilidade cada vez maior da internet às diversas camadas sociais, torna-se visível cada vez mais o protagonismo por parte de indivíduos que historicamente sempre foram o assunto de pesquisas e matérias através da visão de

⁹⁹ As políticas sociais de reparação aos povos negros são um forte exemplo de afirmação da existência do privilégio branco na sociedade, pois ao proporem reparar contemporaneamente os danos históricos que foram causados aos negros no Brasil, o que ocasionou na subalternização dos seus papéis sociais ainda hoje, demonstra que é principalmente pelo fato de serem negros que estes indivíduos foram desprivilegiados de bens sociais e que, portanto esses mesmos bens só foram acessados por pessoas brancas.

pessoas que não pertenciam aos seus universos. Agora esses sujeitos tornam-se cada vez mais autores dos discursos sobre si próprios e sobre suas comunidades.

Dentro dessa perspectiva também, o acesso ao pensamento de autores africanos auxilia nessa construção de um conhecimento contra-hegemônico, inclusive possibilitando que os africanos desconstruam algumas lógicas culturais perpetradas no Brasil e que para esses autores não condizem com as realidades de suas vivências em África.

É importante também frisar que mesmo problematizando essas construções sobre uma uniformidade do continente africano, suas culturas e seus povos, estando cientes de sua pluralidade e utilizando inclusive em algumas ocasiões o termo “Áfricas” como um termo mais aplicável à diversidade existente no continente, ainda sim em nossas discussões e representações África ainda aparece constantemente no singular. Para mim esse uso no singular acaba denotando muito mais uma concepção particular a qual os indivíduos têm de África, mesmo quando essa visão é pautada em representações sociais que sejam mais amplamente engendradas, pois mesmo que as representações sociais sejam partilhadas por um grande grupo ou sancionadas por estruturas de poder hegemônicas, ainda assim são particularizadas através das experiências singulares de cada indivíduo.

Porém, a visibilidade que tem sido dada ao tema nos últimos anos, tem permitido também a descoberta de uma multiplicidade de representações sobre o continente africano e suas culturas na diáspora atlântica. Essa pesquisa aponta e analisa algumas dessas representações, ciente de que o que foi apresentando aqui corresponde muito mais a uma realidade brasileira, aos modos como um grupo de artistas brasileiros concebem África e o modo como são feitas as recepções dessas representações.

Dentro do universo desses artistas como pudemos ver, África está ligada principalmente a uma busca de raízes, uma necessidade de se conectar com as origens de determinadas manifestações culturais e com as próprias origens dos indivíduos. Indivíduos os quais ao serem privados da prática e do contato com essas culturas foram desenraizados, e assim buscam reconectar suas raízes do modo que for possível, ou da maneira pela qual tiverem chance, já que como apontei muitos não têm ciência mais de onde vêm as suas raízes.

Assim, o Candomblé, por exemplo, é uma das formas que esses indivíduos encontram de se conectarem a essas raízes. As práticas do culto aos ancestrais africanos

apresentam uma série de elementos que permitem que, aos indivíduos se aproximarem dessas religiões, passem a ter através da fé o conhecimento da sua ancestralidade, das suas origens. Ao ter conhecimento das particularidades dos seus ancestrais os indivíduos passam a saber também sobre o local de onde estes vieram, sobre seus vínculos de ascendência. Até pouco tempo atrás essa era uma das formas mais acessíveis que muitas pessoas tinham de ter conhecimento sobre suas origens, estabelecendo assim dentro de uma série de movimentos sociais negros relações mais estreitas com essas religiosidades de matrizes africanas.

Outra forma de acessar também as raízes é através da identificação com a opressão sofrida pelos escravos. Esses, ao serem desconectados de suas raízes, passaram a estabelecer novas práticas sociais para vivenciarem suas culturas, adequando-as a uma realidade de escravização. E dentro dessas dinâmicas, existiram muitos processos de negociação e conflito, como bem demonstraram João José Reis e Eduardo Dias (1989), diferente das tentativas de representações históricas dos escravizados como seres incapazes de ação. Dentro desses processos a questão das lutas dos negros por melhores condições e pela liberdade serve ainda de exemplo do protagonismo dos negros mesmo em situação de opressão, para as gerações de hoje que ainda lutam pelas tão desejadas melhorias sociais.

O quilombo é um desses símbolos de resistência, que é utilizado nos discursos seja como elemento histórico de resistência dos negros, como na música *Quilombo te Espera* do grupo Sonantes¹⁰⁰ (formado pela cantora Céu e membros da Nação Zumbi), seja como elemento figurativo hoje da luta contra o racismo, como na canção *Projeta seu Quilombo*¹⁰¹ do grupo Aláfia.

O racismo inclusive é um dos elementos discursivos mais significativamente representados quando se fala em África no Brasil. Racismo sofrido pelos africanos e utilizado como elemento legitimador da escravidão, e que marcou e ainda marca os seus descendentes até hoje. Predominantemente presente no discurso de indivíduos oriundos do Rap e do Samba, as questões sobre o racismo começam cada vez mais a serem ouvidas nas vozes de compositores e intérpretes pertencentes a outros estilos musicais.

¹⁰⁰ Para ouvir a música *Quilombo te Espera* (2008) do grupo Sonantes, acesse o link: <<https://www.youtube.com/watch?v=Rhmt4XhHjcY>>. Acesso em: 11 mar 2016.

¹⁰¹ Para ouvir a música *Proteja seu Quilombo* do grupo Aláfia acesse o link: <<https://www.youtube.com/watch?v=0wOqBAEQ5as>>. Acesso em: 11 mar 2016.

A crítica ao racismo se manifesta de diversas formas, seja nas discussões mais amplas sobre preconceito de cor, que se manifestam através do fenótipo dos indivíduos; seja nas denúncias de violência policial, da qual as pessoas negras são o maior alvo; seja nas práticas de institucionalização do racismo, entre as quais a polícia faz parte, mas também de outros órgãos público como a Universidade e também em empresas privadas, nas quais as pessoas negras ganham menos, ocupam cargos menos prestigiados e tem menor possibilidade de ascensão ou até mesmo de ingresso no mercado.

Todos esses elementos que já aponte se relacionam com África como forma de legitimação. Se os indivíduos brancos têm muito mais chances de acessarem suas árvores genealógicas através de institutos especializados e da memorabilia familiar, os negros necessitam muitas vezes estabelecerem outras práticas de conexão com sua história. Essas práticas acabam hoje nesse universo de fluidez das identidades sendo transpostas também a indivíduos que historicamente não possuíam identidade negra, mas que nesse panorama contemporâneo de exaltação a essas identidades acabam por se identificar.

À mesma medida em que aumenta a quantidade de indivíduos que se identificam enquanto negros e mesmo se identificam com África como fonte de suas raízes, também se ampliam as possibilidades de representações sociais de África, envolvendo assim uma amplitude de práticas culturais que passam pelo uso de roupas consideradas tradicionais de algumas culturas africanas, o aprendizado de idiomas de alguns grupos étnicos como o Yorubá e o Kimbundo, aos cursos de “dança africana” e mesmo as festas com discotecagem com músicas de artistas africanos.

Todas essas são formas de “praticar África” as quais nos últimos anos os indivíduos que as praticam têm utilizado a internet na busca de informações que permitam seus aperfeiçoamentos, e acabam também assim fazendo com que elas sejam divulgadas, tornando o seus usos menos restritos a determinados grupos sociais e fazem com que circulem para além das barreiras físicas. Assim, ao essas práticas serem retiradas dos locais onde são comumente praticadas e serem inseridas em outros espaços nos quais não elas não foram utilizadas historicamente, seus sentidos podem acabar sendo modificados.

Alguns diriam que estas práticas perderiam a sua “essência”, crítica essa que também é associada à apropriação. Porém, assim como a escolha e a utilização dessas

práticas e elementos culturais são seletivas, também o são seletivas as críticas a seus usos. Fica a questão: quais parâmetros podemos utilizar para definir quando certas práticas culturais estão dentro ou fora do seu contexto de uso? Qual o limite entre apropriação e legitimação? Creio que as respostas a essas questões sejam tão politicamente engajadas quando os discursos que instituem os usos dessas práticas, porém não creio que seja apenas questão de perspectiva. Mais importante ainda do que afirmar a possibilidade ou não de seus usos, é compreender com que sentidos essas práticas são utilizadas.

Se ao abordar um temática, por exemplo, como a das religiões de matrizes africanas, um artista utilize referências aos elementos dessas religiões como rituais e práticas religiosas, mas tenha o cuidado com a forma em que estes serão representados e mesmo na forma em que podem ser percebidos pelo público, ou seja sem desrespeitar e com a intenção de legitimar essas práticas religiosas, acredito que o intuito por trás de seu uso possa ser legítimo, sem necessariamente consistir na crítica de apropriação. Assim, nesse caso, a legitimidade residiria na forma de aplicar os usos dessas práticas, desde que tenham relação com o contexto em que foram geradas e no qual são utilizadas cotidianamente.

Essas elucubrações vão de encontro no que estabeleci como projeto ideológico perpetrado por algumas dessas representações de África, que buscam se conectar aos chamados “africanismos” presentes da cultura brasileira ao mesmo tempo em que procuram desconstruí-los, transgredindo a linha do possível sobre África construída historicamente pelas estruturas de poder. Sejam essas estruturas de poder compostas por intelectuais brancos que sempre transitaram pelo mundo negro buscando legitimar suas pesquisas ao eles próprios afirmarem o que é “africano”, ou mesmo por alguns indivíduos negros em situação de poder que decidiram legitimar os traços culturais dos quais eram representantes em detrimento de outras culturas negras, que acabaram sendo vistas como “corrompidas”. Assim, ao romperem com essas estruturas, esses indivíduos rompem também com conceitos consolidados através delas, como os de legitimidade e tradição.

Essa busca por África a partir de São Paulo a qual propus analisar tem pra mim um sentido bastante subjetivo. Porém a partir da subjetividade constituída pelos interlocutores dessa pesquisa, é possível que expandam suas concepções de África para o campo mais amplo das representações sociais coletivas, à medida que seus discursos

vão sendo reverberados e reiterados por outros indivíduos e grupos sociais. Porém, cabe além dos artistas, aos interlocutores de suas obras e discursos o cuidado com os sentidos que são atribuídos a essas representações. E mais ainda, em compreenderem que cada visão apresentada, mesmo que aparentemente advinda de um lugar de fala de destaque social e corroborado por outros, ainda assim pode corresponder a uma representação subjetiva do próprio interlocutor, e que não deve ser aceita sem ser devidamente contextualizada e problematizada.

REFERÊNCIAS

- ABRIC, Jean-Claude. Las representaciones sociales: aspectos teóricos. In. ABRIC, Jean-Claude (org.). *Prácticas sociales y representaciones*. Ediciones Covoacén: México, 2002.
- ACHIENG, Roseline M. Autochthones Making their Realities Strange in Order to Better Understand Them. In. OUÉDRAOGO, Jean-Bernard; CARDOSO, Carlos. *Readings in Methodology. African Perspectives*. Dakar: CODESRIA, 2011.
- AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. "Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro". *Afro-Ásia* v.34. Salvador: UFBA, 2006.
- APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema, 2004.
- BAKKE, Rachel Rua Baptista. Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira. *Revista Religião & Sociedade*. vol.27 n.2. Rio de Janeiro Dec. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872007000200005>. Acesso em: 15 abril. 2013.
- BARGNA, Leopoldo Ivan. Africa, scattered in the web and contained in a notebook. In. NAGUELOVA, K.; NJAMI, S. *AtWork – Notebook Collection*. Milão: Fondazione Lettera 27, 2012.
- BOYD, Danah. A response to Christine Hine. In. A. Markham, & N. Baym (Eds.). *Internet inquiry: Conversations about method*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2009 p.26-33.
- CAPONE, Stefania. *A busca da África no candomblé*. Tradição e poder no Brasil. São Paulo: Pallas, 2005.
- CARVALHO, José Jorge de. *A tradição musical iorubá no Brasil: um cristal que se oculta e revela*. Brasília: UNB, 2003. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/54492507/A-tradicao-musical-yoruba-no-Brasil>>. Acesso em: 15 maio 2013.
- DANTAS, Beatriz Góis. *Vovó nagô e papai branco: usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FRANTZ, Fanon. *Pele negra máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GARCIA el ali. Ethnographic Approaches to the Internet and Computer-Mediated Communication. In. *Journal of Contemporary Ethnography*, Volume 38, Number 1, 2009.
- GEERTZ, Clifford. *O saber local*. Novos ensaios em antropologia interpretativa. Trad. Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 1997.

- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- HALLET, Ronald E.; BARBER, Kristen. Ethnographic Research in a Cyber Era. In: *Journal of Contemporary Ethnography*, Vol. 43(3), 2014. p.306-330
- HOWARTH, Caroline. Representations, identity and resistance in communication. In: HOOK, Derek; FRANKS, Bradley; BAUER, Martin W.(eds.). *The social psychology of communication*. London: Palgrave Macmillan, 2011.
- KUEHN, Frank Michael Carlos. Estudo sobre os elementos afro-brasileiros do candomblé em letra e música de Vinícius de Moraes e Baden Powell: os “afro-sambas”. In: *Anais. 3º Colóquio de Pesquisa em Música*. Rio de Janeiro: PPGM/UFRJ, 2002.
- LE MOS, André. A comunicação das coisas. Internet das Coisas e Teoria Ator-Rede. Etiquetas de radiofrequência em uniformes escolares da Bahia. In. PESSOA, Fernando (org.). *Cyber Arte Cultura. A trama das Redes*. Seminários Internacionais Museu Vale, ES Museu Vale, Rio de Janeiro, 2013. p.18-47.
- LE MOS, Renato de Lyra. "Antes de ser brasileiro eu sou preto": Representações de África no Imaginário da música popular brasileira. Recife: UFPE, 2013.
- LYSLOFF, René T. A. Lysloff, JR. Leslie C. Gay. Introduction: Ethnomusicology in the Twenty-first Century. In. LYSLOFF, René T. A. Lysloff, JR. Leslie C. Gay (Eds). *Music and technoculture*. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.
- MARKOVÁ, Ivana. Social Identities and Social Representations. How Are They Related? In. MOLONEY, GAIL; WALKER, Iain (eds). *Social representations and identity: content, process, and power*. New York: Palgrave Macmillan, 2007. p.215-236.
- MOSCOVICCI, Serge (2013). *Representações sociais*. investigações em psicologia social. 10ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2013.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- MULLER, Carol A. Archiving Africanness in Sacred Songs. In. *Ethnomusicology*, vol. 46, no.3, 2002. p.409- 431.
- MURTHY, Dhiraj. Emergent Digital Ethnographic Methods for Social Research. In. HESSE-BIBER, Sharlene Nagy (Ed.). *The Handbook of Emergent Technologies in Social Research*. Oxford: Oxford University Press, 2011. p. 158-179.

MURTHY, Dhiraj. Muslim punk music online: piety and protest in the digital age. In SALHI, Kamal.(Ed.). *Music, Culture and Identity in the Muslim World: Performance, Politics and Piety*. London & New York: Routledg, 2014. p.162-179.

PINHO, Patricia de Santana. Descentrando os estados unidos nos estudos sobre negritude no brasil. In. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Volume 20, Número 59, 2005.

PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo. A velha magia na metrópole nova*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1991. Disponível em: <[http://bvespirita.com/Os%20Candombl%C3%A9s%20de%20S%C3%A3o%20Paulo%20\(Reginaldo%20Prandi\).pdf](http://bvespirita.com/Os%20Candombl%C3%A9s%20de%20S%C3%A3o%20Paulo%20(Reginaldo%20Prandi).pdf)>. Acesso em: 21 jun. 2012.

PRANDI, Reginaldo. The expansion of black religion in white society: brazilian popular music and legitimacy of Candomblé. *XX International Congress of the Latin American Studies Association*. 1997.

REIS, João José; SILVA, Eduardo Silva. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1989.

SANSONE, Livio. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador: Edufba, 2004.

SARTWELL, Crispin. “Wigger”. In. YANCY, George (ed.). *White on White/Black on Black*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers Inc., 2005.

SILVA, Jamile Borges da. Museus on-line: longevidade e conservação digital da memória. In. SANSONE, Livio (Org.). *A política do intangível: museus e patrimônios em nova perspectiva*. Salvador: Edufba, 2012.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *O candomblé na cidade. Tradição e Renovação*. São Paulo: USP, 1992.

SMITH, Linda Tuhiwai. *Decolonizing Methodologies. Research and indigenous peoples*. London & New York: Zed Books Ltda, 1999.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. Porto: Afrontamento, 1989.

THIONG’O, Ngugi Wa. *Moving The Centre. The Struggle for Cultural Freedoms*. Nairobi: East African Educational Publishers Ltd., 1993.

VASCONCELOS, Jorge Luiz Ribeiro de. As Fontes Fonográficas na Pesquisa da Música Tradicional Sobre Discos e sobre um Disco de Candomblé. *Anais do 5º Encontro de Música e Mídia - E(st)éticas do Som*. São Paulo: MusiMid, 2009. Disponível em: <<http://www.musimid.mus.br/5encontro/misc/pdfs/Jorge%20Luiz%20Ribeiro%20de%20Vasconcelos.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

WADE, Peter. Compreendendo a "África" e a "negritude" na Colômbia: a música e a política da cultura. *Estudos afro-asiáticos*. 2003, vol.25, n.1, p. 145-178. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v25n1/a07v25n1.pdf>> Acesso em: 10 out. 2013.

BILIOGRAFIA

ALBERTI, Verena; PEREIRA, Amilcar Araújo. Qual África? Significados da África para o movimento negro no Brasil. *Revista Estudos Históricos*. Vol. 1, n. 39. Rio de Janeiro: FGV, 2007. p.25-56. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1401/753>>. Acesso em: 20 jul. 2013.

AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. Cantar para subir. Um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista. In: *Religião e Sociedade*. Rio de Janeiro, ISER, v. 16, n.1/2, 1992. Disponível em: <<http://www.n-a-u.org/Amaral&Silva1.html>>. Acesso em: 11 jun. 2012.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

APPIAH, Kwame A. *Na casa do meu pai: A África na Filosofia da Cultura*. São Paulo: Ed. Contraponto, 2007.

AUGOUSTINOS, Matha; RIGGS, Damien. Representing “us” and “them” Constructing White Identities in Everyday Talk . In. MOLONEY, GAIL; WALKER, Iain (eds). *Social representations and identity : content, process, and power*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

BACK, Les. Longes dos olhos: a música sulista e a colorização do som. In. WARE, Vron (org.). *Branquidade. Identidade branca e multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. *Branços e negros em São Paulo: ensaio sociológico sobre aspectos da formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana*. 4.ed. São Paulo: Global, 2008.

BORN, Georgina Born, HESMONDHALGH, David. On Difference, Representation, and Appropriation in Music. In. BORN, Georgina Born, HESMONDHALGH, David. *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Los Angeles: University of California Press, 2000.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CASTELLS, Manuel. *Redes de Indignação e Esperança. Movimentos sociais na era da internet*. Rio de Janeiro: Zahara, 2013.

CASTILLO, Lisa Earl. *Entre a oralidade e a escrita: a etnografia nos candomblés da Bahia*. Salvador: Edufba, 2008

COSTA, Sérgio. A construção sociológica da raça no Brasil. In. *Estudos Afro-Asiáticos*, v. 24, nº 1. Rio de Janeiro: 2002. p. 35-61

DÁVILA, Jerry. *Hotel trópico: o Brasil e o desafio da descolonização africana, 1950-1980*. Trad. Vera Lúcia Joscelyne. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

DIAS, Paulo. Africanidade e música brasileira. *Cachuera*. 2009. Disponível em: http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/index.php?option=com_content&view=article&id=258:africanidademusicabrasileira&catid=80:escritos&Itemid=89. Acesso em: 15 set. 2012

FOÉ, Nkolo. África em diálogo, África em autoquestionamento: universalismo ou provincialismo? "Acomodação de Atlanta" ou iniciativa histórica? In. *Educar em Revista*, no.47 Curitiba, Jan./Mar. 2013.

FOLKESTAD, Göran . National identity and music. In. MACDONALD, Raymond A. R; HARGREAVES, David, MIELL; Dorothy (Eds). *Musical Identities*. New York: Oxford University Pres, 2002.

HOWE, Stephen. *Afrocentrism*. Mythical past and imagined homes. London: Verso, 1999.

KOGURUMA, Paulo. *Conflitos do Imaginário: a reelaboração das práticas e crenças afro-brasileiras na "Metrópole do Café", 1890-1920*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001.

LIPSITZ, George. *The possessive investment in whiteness. how white people profit from identity politics*. Philadelphia: Temple University, 2006.

MACDONALD, Raymond A. R; HARGREAVES, David, MIELL; Dorothy. What are musical identities, and why are they important?. In. MACDONALD, Raymond A. R; HARGREAVES, David, MIELL; Dorothy (Eds). *Musical Identities*. New York: Oxford University Pres, 2002.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. In. *Estudos Afro-asiáticos*, Ano 23, nº 1, 2001. p. 171-209.

MONSON, Ingrid (Ed.). *The African Diaspora: a musical perspective*. New York: Routledge, 2003.

MUDIMBE, Yves V.. *A invenção de África*. Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento. Mangualde: Edições Pedagogo, 2013.

MULLER, Carol A. Archiving Africanness in Sacred Songs. In. *Ethnomusicology*, vol. 46, no.3, 2002. p.409- 431.

PICCHIA, Paulo Menotti Del. *Por que eles ainda gravam?* Discos e artistas em ação. São Paulo: USP, 2013.

PIETERSE, Jan Needervan. *White on black: images of Africa and black in western popular culture*. New Haven / London: Yale University Press, 1992.

RANGER, Terence. The invention of tradition in colonial Africa. In. HOBBSBAWM, Eric John; RANGER, Terence (Eds) O. *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

SANTOS, Jocélio Teles dos. *O poder da cultura e a cultura no poder*. A disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil. Salvador: Edufba, 2005.

SARTWELL, Crispin. "Wigger". In. YANCY, George (ed.). *White on White/Black on Black*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers Inc., 2005.

SOVIK, Liv. Aqui ninguém é branco: hegemonia branca e media no Brasil. In. WARE, Vron (org.). *Branquidade*. Identidade branca e multiculturalismo. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2.ed.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

WARE, Vron. O poder duradouro da branquidade: "um problema a solucionar". In. WARE, Vron (org.). *Branquidade*. Identidade branca e multiculturalismo. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

WEINSTEIN, Norman C. *A night in Tunisia: imaginings of Africa in jazz*. New York: Limelight Editon, 1993.

WILLSON, Rachel Beckles. Doing more than representing western music. In. WALDEN, Joshua (Ed.). *Representation in western music*. New York: Cambridge University Press, 2013.