

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Monique Ivelise Pires de Carvalho

**Sob o som das águas atlânticas e pacíficas: A formação do gosto musical a partir do
Funk 150 BPM e do Reggaeton em uma perspectiva amefricana**

Juiz de Fora

2024

Monique Ivelise Pires de Carvalho

Sob o som das águas atlânticas e pacíficas: A formação do gosto musical a partir do Funk 150 BPM e do Reggaeton em uma perspectiva amefricana

Tese apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do Doutorado em Estudos Literários

Orientadores: Prof. Dr. Alexandre Graça Faria

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro

Juiz de Fora

2024

Monique Ivelise Pires de Carvalho

Sob o som das águas atlânticas e pacíficas: A formação do gosto musical a partir do Funk 150 BPM e do Reggaeton em uma perspectiva amefricana

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Estudos Literários

Aprovada em

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria – Orientador

Prof^ª Dr^ª Silvina Liliana Carrizo - Membro interno

Prof^ª Dr^ª Luciana Xavier de Oliveira – Membro externo

Prof. Dr. Rafael Pinto Ferreira de Queiroz – Membro externo

Prof. Dr. Renan Ribeiro Moutinho – Membro externo

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Carvalho, Monique Ivelise Pires de .

Sob o som das águas atlânticas e pacíficas : A formação do gosto musical a partir do Funk 150 BPM e do Reggaeton em uma perspectiva amefricana / Monique Ivelise Pires de Carvalho. -- 2024. 211 p.

Orientador: Alexandre Graça Faria

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.

1. Gosto musical. 2. Funk . 3. Reggaeton. 4. Amefricanidade. 5. Encruzilhada. I. Faria, Alexandre Graça, orient. II. Título.

Monique Ivelise Pires de Carvalho

Sob o som das águas atlânticas e pacíficas: a formação do gosto musical a partir do Funk 150 BPM e do Reggaeton em uma perspectiva amefricana

Tese apresentada ao
Programa de Pós-
Graduação em
Letras: Estudos
Literários
da Universidade
Federal de Juiz de
Fora como requisito
parcial à obtenção do
título de Doutora em
Letras. Área de
concentração:
Teorias da Literatura
e Representações
Culturais.

Aprovada em 2 de outubro de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Silvina Liliana Carrizo
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Luciana Xavier de Oliveira
Universidade Federal do ABC

Prof. Dr. Renan Ribeiro Moutinho
Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca

Prof. Dr. Rafael Pinto Ferreira de Queiroz

Universidade Federal de Pernambuco

Juiz de Fora, 06/09/2024.



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Graca Faria, Professor(a)**, em 02/10/2024, às 13:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Silvina Liliana Carrizo, Professor(a)**, em 02/10/2024, às 17:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **RAFAEL PINTO FERREIRA DE QUEIROZ, Usuário Externo**, em 03/10/2024, às 09:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renan Ribeiro Moutinho, Usuário Externo**, em 03/10/2024, às 13:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Xavier de Oliveira, Usuário Externo**, em 08/11/2024, às 19:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1972420** e o código CRC **7FA4A8F8**.

Dedico este trabalho ao homem que tudo leu e não está aqui
para ver esse momento.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

Para iniciar os meus agradecimentos, preciso contar uma história.

Lá para os anos 2008 ou 2009 comecei a frequentar a “Salinha”, um lugar que o pessoal da Literatura Brasileira sempre estava discutindo e problematizando as literaturas da vida. Quando cheguei, fiquei quietinha, falava pouco e muito observava. Comecei como monitora voluntária, e aos poucos fui para a iniciação científica para estudar algo que era novo para mim: a Literatura Marginal ou Periférica.

Estavam lá várias pessoas que também estudavam o mesmo conteúdo, claro que sob perspectivas diferentes. Eram pessoas muito diferentes umas das outras, mas que tinham um ponto em comum: queriam entender uma arte/literatura que fosse distinta daquela que, na maior parte das vezes, percorria os corredores da universidade. Era uma literatura que estava presente no nosso dia a dia, principalmente das periferias que muitos de nós vínhamos.

Naquele momento, éramos orientados por dois professores: o Alexandre e o Gilvan, também conhecido como o homem que tudo leu, título de um livro que sempre estava na mesa da salinha. Como era orientada principalmente pelo Alexandre, poucas vezes via o Gilvan. Na verdade, sempre achava que ele não gostava de mim, pois, quando estava lá, ele sempre ficava quieto, sem muitas falas.

O tempo passou, e sempre ficava encucada com ele. Qual seria o motivo desse pouco contato? Isso de acordo com as vozes imaturas da minha cabeça. Até que um dia, numa espera por possíveis alunos para a monitoria, o Gilvan chega. Fiquei meio sem graça, pois nunca tinha ficado sozinha com ele. Puxaria papo ou não? Até ele fala sobre algo qualquer, uma coisa daquela atualidade. Continuei o papo e, logo a seguir, já estávamos conversando sobre o que há de mais comum.

No meio dessa conversa, eu falei que achava ele não gostava de mim. Sem titubear, ele respondeu:

- Para de besteira! De onde você tirou isso, menina?

Depois dessa resposta, vi que era apenas uma cisma minha. Assim, depois desse dia, conversávamos cada vez mais. Nós, o pessoal da salinha, sempre estávamos juntos: nas disciplinas, nas festas e nos aniversários, e em viagens. Havíamos nos tornado praticamente

uma família, doida e perturbada, mas uma família. Uma vez estavam praticamente todos os orientandos na salinha, todos falando juntos. Estava ele lá, sentado, com as pernas cruzadas. Depois de observar aquela cena, ele simplesmente falou:

- Só oriento gente doida!

Depois dessa fala, começamos a rir descontroladamente.

O tempo novamente passava, e havia me tornado sua orientanda de mestrado sobre um tema novo para um Programa de Pós-Graduação como o de Letras da UFJF, ou se não totalmente impertinente, para alguns professores e alunos. Foi um momento importante, mas de muitas brigas. Sempre fui de brigar pelas coisas em que acredito. Falar de Funk na academia era algo necessário e orgânico. Desse momento em diante, tentamos construir uma dissertação que fosse mais que um texto como requisito para obtenção de um título, mas algo de que pudéssemos nos orgulhar por sua função pública.

Já mestre, me afastei um pouco da universidade e volto apenas em 2019 para cursar o tão sonhado Doutorado. Como novamente sua orientanda, essa fase veio com mais tranquilidade e mais maturidade. Nesse momento, era necessário pensar a formação do gosto musical. E juntos começamos a construir uma pesquisa que fosse, de fato, antirracista, ou melhor, afrocentrada e amefricana.

No entanto, uma pandemia chegou, e modificou drasticamente a forma de nos relacionar com o mundo. Tivemos que viver à distância de todos que amamos. Em especial, do Gilvan, que, nesse momento, estava passando por algumas situações complicadas de saúde.

No dia 10 de janeiro de 2022, o homem que tudo leu se foi, junto com seus livros. Um dia triste para todos. Nós da salinha, nesse momento já distantes, ficamos um pouco órfãs a partir daquele dia. Muitas mudanças ocorreram e agora estou aqui para tecer agradecimentos a esse professor que tanto fez por mim.

Não agradecerei a ele, pois o Gilvan não acreditava em uma suposta vida após a morte. Então, não falarei para ele, mas para todos que, por sinal, lerem esse texto. Um ateu convicto! Mas agradeço aos seus textos e as suas palavras, que estão comigo até hoje, e sempre compartilharei com as pessoas que cruzarem os meus caminhos.

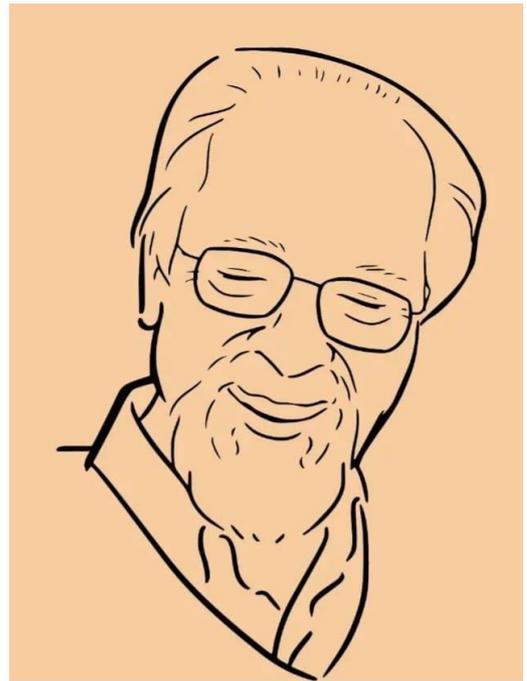
Agradeço aos encontros proporcionados por sua presença, por todas as pessoas que passaram na minha vida graças a sua interferência.

Agradeço a possibilidade de ver com mais beleza e principalmente com mais tranquilidade as poesias que aparecem por aí. Aprendi com ele a relaxar um pouco, brigar apenas as batalhas necessárias para conquistar a tão sonhada sanidade mental.

Agradeço por compartilhar com todos sua sabedoria, por formar uma parceria tão poderosa com o Alexandre e deixá-lo com essa função de nos orientar. O Gilvan sempre soube que ele conseguiria cumprir essa tarefa com maestria, tornando-se um homem que *quase* tudo leu.

Agradeço principalmente a chance de construir uma formação do gosto coletiva e engajada.

Obrigada, homem que tudo leu!



AGRADECIMENTOS

A minha família, pelo carinho e amor de todo dia.

Ao Professor Alexandre Graça Faria (ou Faria Graça, nunca lembrei ao certo – piada feita desde o mestrado), pelos longos anos de trabalhos e de amizade, desde a iniciação científica até hoje. Obrigada por aceitar participar dessa nova trajetória, talvez de uma forma diferente. Seu sim agora foi essencial para que esse sonho se concluísse e tomasse forma.

À Professora Silvana Liliana Carrizo, por também fazer parte deste sonho. Por entender que o político se faz necessário na academia, já que é uma parte intrínseca da vida.

À Professora Luciana Xavier de Oliveira, por reger o baile de nossas musicalidades negras.

Ao Professor Rafael, por fazer parte desse grande sonho que se faz em música.

Ao Professor Renan, por igualmente empreender as musicalidades negras no meio acadêmico.

À Lélia Gonzalez, por trazer à luz uma Améfrica potente e criativa e proporcionar que esse texto fosse construído, sobre as nossas negritudes.

À Universidade Federal de Juiz de Fora e à CAPES, por permitirem estudos como esses.

Ao meu querido namorado/amigo e amigo/namorado André Luis Batista, por fazer parte dos meus sambas e meus temperos; na verdade, dos nossos. Por sermos colegas de turma, soubemos nos apoiar nesse tempo de doutoramento.

Às amigas Bárbara Vital e Dani Arruda, por essa amizade que vai crescendo cada vez mais. Aos dias de Abílio e todas as caipirinhas que conseguíamos beber.

À queridíssima Wal, por dividir essas questões comigo. Essa tese só existe hoje porque tive sua ajuda lá no início. Por ser uma das minhas fontes de inspiração: uma verdadeira professora.

A todos os amigos, que ajudaram, direta ou indiretamente, neste mais louco sonho.

Aos meus alunos, de ontem, de hoje e de amanhã, por preencherem algo que estava vazio em mim. Antes de tudo, por me fazerem uma professora, algo que sempre estará em construção.

Aos griots contemporâneos, que me ensinaram a entender e problematizar a minha negritude.

Aos funkeiros e reggaetoneros que estão por aí produzindo sonoridades negras contemporâneas.

Aos pesquisadores negros, por abrirem essa entrada de leitura.

Como no mestrado, agradeço ao bonde que sempre passa, mas nunca foge da batalha.

“Se eu fosse falar de sofrimento meu tempo não dava” - Sabotage

RESUMO

Gostar é dado por muitos como uma ação natural, simplesmente se gosta de algo, inclusive se for pensado o gosto musical. No entanto, o gosto deve ser entendido como um produto de um processo sociopolítico, construído ao longo da história. Assim, para pensar a formação do gosto musical na contemporaneidade, é importante atrelar essa formação a uma lógica racista. Nesse sentido, este trabalho discutirá como é possível reverter essa condição a partir do ideal amefricano, tal como proposto por Lélia Gonzalez, que se refere a uma categoria político-cultural usada para pensar as vivências e imaginários negros em uma América Latina. A partir dessa premissa, o Funk 150 BPM brasileiro e o Reggaeton do grupo colombiano ChocQuibTown, ao reincorporarem os tambores em suas dinâmicas, devem ser vistos como ferramentas músico-raciais de resistência e (re)existência para questionar a cena fonográfica urbana contemporânea. Para isso, será apresentada uma possibilidade de conceber, dessa vez, o gosto como um produto da inventividade e da potência dessas musicalidades negras. Para auxiliar esse processo, junto ao pensamento amefricano é também associada à perspectiva da encruzilhada, regida por Exu, a fim de construir, de fato, uma formação do gosto musical sem as amarras do racismo.

Palavras-chave: gosto musical; Funk; Reggaeton; amefricanidade; encruzilhada.

RESUMEN

Muchos consideran que el gusto es una acción natural, simplemente el gusto de algo, incluso si se considera el gusto musical. Sin embargo, el gusto debe entenderse como producto de un proceso sociopolítico, construido a lo largo de la historia. Por tanto, para pensar en la formación del gusto musical en la época contemporánea, es importante vincular esta formación a una lógica racista. En este sentido, este trabajo discutirá cómo es posible revertir esta condición a partir del ideal amefricano, propuesto por Lélia González, que hace referencia a una categoría político-cultural utilizada para pensar las experiencias e imaginarios negros en América Latina. Partiendo de esta premisa, el Funk brasileño 150 BPM y el Reggaeton del grupo colombiano ChocQuibTown, al reincorporar la batería a su dinámica, deben ser vistos como herramientas musical-raciales de resistencia y (re)existencia para cuestionar la escena musical urbana contemporánea. Para ello se presentará la posibilidad de concebir, esta vez, el gusto como producto de la inventiva y potencia de estas musicalidades negras. Colaborar en este proceso, junto con el pensamiento americano, asociada también a la perspectiva de la encrucijada, regida por Exu, para construir, de hecho, una formación del gusto musical sin las limitaciones del racismo.

Palabras-clave: gusto musical; Funk; Reggaeton; amefricanidade; encrucijada.

ABSTRACT

Liking is considered by many to be a natural action, simply liking is something, even if musical taste is considered. However, taste must be understood as a product of a sociopolitical process, built throughout history. Therefore, to think about the formation of musical taste in contemporary times, it is important to link this formation to a racist logic. In this sense, this work will discuss how it is possible to reverse this condition based on the Amefrican ideal, as proposed by Lélia Gonzalez, which refers to a political-cultural category used to think about black experiences and imaginaries in Latin America. Based on this premise, Brazilian Funk 150 BPM and Reggaeton by the Colombian group ChocQuibTown, by reincorporating drums into their dynamics, must be seen as musical-racial tools of resistance and (re)existence to question the contemporary urban music scene. To this end, a possibility will be presented to conceive, this time, taste as a product of the inventiveness and power of these black musicalities. To assist this process, along with Amefrican thought, also associated with the perspective of the crossroads, governed by Exu, in order to build, in fact, a formation of musical taste without the constraints of racism.

Keywords: musical taste; Funk; Reggaeton; amefricanidade; crossroads.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Baile da Gaiola	75
Figura 2 – Baile da Gaiola	76
Figura 3 – Baile da Gaiola	76
Figura 4 – Vídeo disponibilizado no YouTube associado ao Aquecimento da Macumbinha 92	
Figura 5 – O grupo ChocQuibTown	110
Figura 6 – Meme sobre o Funk	159
Figura 7 – Meme sobre o Funk	160
Figura 8 – Meme sobre o Funk	161
Figura 9 – Meme sobre o Reggaeton	162
Figura 10 – Meme sobre o Reggaeton	163
Figura 11 – Cena do vídeo “Que me baile”	188

SUMÁRIO

TEXTO DE APRESENTAÇÃO	16
INTRODUÇÃO	18
CAPÍTULO 1 – A PERSPECTIVA AMEFRICANA DE LÉLIA GONZALEZ ...	23
1.1 ESPAÇOS DAS NEGRITUDES ENTRE BRASIL E COLÔMBIA	23
1.2 TEORIA AMEFRICANA DE LÉLIA	39
1.3 RELAÇÃO ENTRE AMEFRICANIDADE DE GONZALEZ E AS MUSICALIDADES NEGRAS, FUNK E REGGAETON	46
CAPÍTULO 2 – O FUNK A PARTIR DE UMA LÓGICA AMEFRICANA	51
2.1 O FUNK COMO UMA LÓGICA DE RESISTÊNCIA HISTÓRICA.....	52
2.2 HISTÓRICO DO FUNK 150 BPM	70
2.3 HERANÇA PERCUSSIVA AFRODIASPÓRICA: IORUBÁ/NAGÔ E BANTO	79
2.4 150 BPM: A REAFRICANIZAÇÃO DO FUNK	90
CAPÍTULO 3 – REGGAETON: UMA SONORIDADE AMEFRICANA	97
3.1 HISTÓRICO DO REGGAETON COLOMBIANO	98
3.2 REGGAETON COLOMBIANO: UMA LEITURA DO REGGAETON A PARTIR DO TRIO CHOCQUIBTOWN	106
3.3 OS TAMBORES NO IMAGINÁRIO DE CHOCQUIBTOWN E O PROCESSO DE MASSIFICAÇÃO MUSICAL	116
CAPÍTULO 4 – FORMAÇÃO DO GOSTO MUSICAL A PARTIR DA TEORIA AMEFRICANA	127
4.1 O QUE É O GOSTO?	128
4.2 COMO SE FORMA O GOSTO, PRINCIPALMENTE MUSICAL?.....	132
4.3 O GOSTO COMO RESULTADO DE UMA PRÁTICA RACISTA	142
4.4 FORMAÇÃO DO GOSTO A PARTIR DE UMA LÓGICA AMEFRICANA	168
CONSIDERAÇÕES FINAIS	198
REFERÊNCIAS	202

TEXTO DE APRESENTAÇÃO

Como iniciar um texto que se intitula como uma tese? Na verdade, como deveria ser uma tese? Essas são algumas das perguntas que venho me fazendo há um certo tempo, desde que iniciei meus estudos de doutorado.

Para iniciar essa jornada, procurei o significado de tal palavra e vi que, ao estipulá-la como “uma proposição que se apresenta ou expõe para ser defendida em caso de contestação” (Tese, 2022), define em muito o trabalho que será dado a frente.

No entanto, mais que defender um objeto de pesquisa, será defendida aqui uma visão de mundo diversa, que não se faz mais por um lugar comum, mesmo que seja tão comum nos espaços acadêmicos e até desejado. Quero e anseio, na verdade, um outro lugar, um novo “rolê epistêmico”, como muito bem aponta Luiz Rufino (2019), que se dá por novas dinâmicas e movimentos.

O que me interessa são as encruzilhadas, os becos e as vias que não são retratados nos cartões-postais, muito menos nos corredores universitários. São ritmos que se fazem nos bairros periféricos, iguais aos da minha infância. São lugares que se reinventam a todo momento, desde suas origens. Mais que isso, são resultados de um processo sócio-histórico cruel, principalmente, em relação à população negra.

“Periferia é periferia em todo lugar”, diz a célebre frase dos Racionais MCs e que indica muito bem os espaços que descrevo acima; as favelas que compartilham inúmeras histórias, experiências e que estão presentes em toda América Latina. São territórios que resguardam, principalmente, as consequências de uma desastrosa colonização ibérica, que rebaixou e ainda tenta rebaixar os negros a figuras de segunda, ou mesmo, de terceira estirpe.

No entanto, antes de me aprofundar melhor nessa questão, pretendo continuar as palavras de apresentação. Sei que alguns acharão isso sem sentido ou nada comum para uma proposta de doutoramento.

Quero, antes de tudo, participar intimamente dessa escrita. A primeira pessoa será presente em toda a narrativa, de forma explícita ou não. Mais que uma marcação pronominal, refere-se, na verdade, à (a)firmiação de um propósito epistêmico, a participação integral em um

projeto de vida. Daí vem uma inquietação: como fazer uma tese pessoalizada e crítica ao mesmo tempo? Esse será o grande desafio desse texto.

Não me ausentarei desse texto sequer por um único momento, mesmo que não seja de forma explícita. Também aviso que esse texto vai se apresentar de formas diferentes a cada página, isso, sob a tentativa de abordar as multiplicidades dos ritmos que são considerados nesta tese.

Quero, sim, criar um rolê que reflita e represente as minhas histórias, meus momentos, minhas musicalidades e meus anteriores. Esses “meus” e “minhas” não são exclusivos a mim, mas são compartilhados por uma rede coletiva e atemporal. Nossas histórias foram escritas através de elos ancestrais, principalmente, quando são relacionadas às musicalidades produzidas em vários espaços e sentidas em inúmeras Américas, anteriores, presentes e futuras.

Quero que minhas palavras sejam mandingueiras e matreiras ao mesmo tempo e que possam desviar constantemente, tal como ocorre no jogo/dança de capoeira. Que sejam raízes profundas. E, finalmente, que louvem as heranças ultramarinas afro-atlânticas ou afro-pacíficas, ou ainda, amefricanas (bem como diz Lélia Gonzalez).

Para isso, é mais que necessário pedir a bênção aos mais velhos, pois foram eles que primeiro compartilharam e resistiram por esse tortuoso caminho. Foram eles que produziram diversos saberes de lugares jamais pensados até então. São corpos que carregaram e carregam a força e a inventividade de todo um continente. Em suas peles, trouxeram as cores que pintam o meu sangue e de toda a população amefricana. Dessa forma, somente com a bênção dada que será possível uma rede de palavras que se unem através do tempo e espaço.

Dessa maneira, sob hipótese de já estar abençoada, creio que consigo dar andamento a minha defesa, que se fará pelas linhas e páginas seguintes. No entanto, tenho muitas querências. Quero o mundo todo no papel, pelo menos o mundo que compartilho com muitos. Como diz Ferréz (2005): “Boa leitura, e muita paz se você merecê-la, se não, bem-vindo à guerra”.

INTRODUÇÃO

Já feita a apresentação, é necessário agora analisar as ideias que estão contidas nesse texto. Para isso, um longo caminho será trilhado para entender como as musicalidades amefricanas ou afrodiaspóricas foram concebidas na sociedade contemporânea, entendendo que a formação do gosto musical é realizada a partir de dinâmicas raciais, principalmente pensando o Funk brasileiro e o Reggaeton colombiano como foco. Diante dessa condição, é propósito dessa tese construir um arcabouço sobre uma formação do gosto musical, dessa vez, calcado no pensamento amefricano.

Assim, para iniciar, é importante admitir que pensar que a contemporaneidade é uma tarefa extremamente complexa, pois são movimentos que modificam constantemente, inclusive, no momento em que as palavras desse texto são construídas. Mesmo com essa premissa, é urgente a tentativa de compreensão e interpretação de que nos rodeia, que é fruto dos nortes históricos, sociais e raciais. De fato, o componente racial estrutura todas as relações no Brasil e em uma América que também é em parte negra.

Dessa forma, a proposição de um texto que se fará pelo olhar sobre as musicalidades negras deve abordar as múltiplas e paradoxais dinâmicas sociorraciais desses espaços, problematizando a forma que é entendida a cultura, bem como o ideal amefricano, conceito concebido por Lélia Gonzalez (2020). Mais que isso, essa escrita pretende questionar, por meio dos dois gêneros musicais, a permanência racista que está presente em nossa contemporaneidade, especialmente, quando é pensada a formação musical.

Como uma manifestação artística, a música também sintomatiza e reproduz as desigualdades raciais como uma espécie de espelho do que ocorre no plano sociopolítico desses territórios marcados pela história escravocrata, como são os casos de Brasil e Colômbia. Os dois países são herdeiros de uma forte tradição afrodiaspórica ao compartilharem inúmeras semelhanças em diferentes planos (histórico, social, político e racial). Estes foram dominados por uma colonização ibérica portuguesa e espanhola, respectivamente, que foram responsáveis pelo extermínio e exploração da mão de obra africana, rebaixando esses corpos a papéis de segunda ou terceira categoria.

Essas pessoas, ao serem escravizadas e trazidas para o continente americano, foram despossuídas de suas identidades religiosas, políticas e artísticas, em seu lugar, foram forçadas

a assumirem um referencial eurocentralizado. De fato, esses corpos tornaram-se objetos de constantes abusos físicos e psicológicos, indicando um status permanente de violência.

A violência tem uma tripla dimensão. É “violência no comportamento cotidiano” do colonizador em relação ao colonizado “violência em relação ao passado” do colonizado que é esvaziado de qualquer substância “e violência e injúria em relação ao futuro, pois o regime colonial se apresenta como algo que deve ser eterno”. Mas a violência é, na realidade, uma rede, “ponto de encontro de violências múltiplas, diversas, reiteradas, cumulativas”, vividas tanto no plano do espírito como no “dos músculos do sangue”. (Mbembe, 2018, p. 189)

Dessa maneira, não há como desvencilhar a história da diáspora negra da condição apresentada, claro que pensando a lógica musical, de caráter violento, situação que ainda permanece. Os tráfegos transatlânticos e transpacíficos foram realizados de forma sub-humana, logo, a lógica necropolítica tornou-se uma constante nessas experiências.

Mais que isso, a raça passou a ser um operador referencial para analisar essas sociedades latino-americanas ao longo do tempo. Assim, as histórias desses países foram atreladas ao desenvolvimento da raça, inclusive na organização musical.

Em grande medida, a raça é uma moeda icônica. Ela aparece por ocasião de um comércio – dos olhares. É uma moeda cuja função é converter o que se vê (ou que se prefere não ver) em espécie ou em símbolo no interior de uma economia geral dos signos e das imagens que se trocam que circulam às quais se atribui ou não valor e que autorizam uma série de juízos e de atitudes práticas.

Pode-se dizer que a raça é simultaneamente imagem corpo e espelho enigmático no interior de uma economia das sombras, cujo atributo precípua consiste em fazer a própria vida uma realidade espectral. (Mbembe, 2018, p. 197)

A partir da premissa acima, é possível compreender que a raça determina a forma que as sociedades amefricanas se desenvolveram. A música, da forma como a concebemos, também está relacionada a essa perspectiva racialista, como apontado por Mbembe (2018). Através da raça que será explicada “a impossibilidade do avanço, determinada por uma história de subordinação diante da grande e insuperável cultura branca, que acaba por afetar aspectos biofisiológicos, os quais, por sua vez, determinaram uma história.”. (Piza, 2014, p.66)

Portanto, a raça deve ser lida como um elemento político, que incide na constituição do racismo, enquanto uma tecnologia do poder, de acordo com Almeida (2019), e nas organizações latino-americanas. Logo, as vivências negras serão expostas, ao longo do tempo, às formas sistemáticas de discriminação e de exclusão.

No entanto, mesmo com uma premissa tão dolorosa, o lugar da resistência e a inventividade negra serão explorados, principalmente, no que se refere às manifestações musicais e das corporeidades inseridas nesse processo, a exemplo do que ocorre com o Funk brasileiro e o Reggaeton colombiano, em especial, em relação ao Funk 150 BPM e o grupo ChocQuibTown, respectivamente. Os dois ritmos foram escolhidos, pois ambos contemplam a diversidade da diáspora negra em território latino-americano, ou melhor, amefricano. Além disso, são extremamente populares na contemporaneidade não só na América Latina, mas em outros lugares do planeta. O público dessas musicalidades cada vez mais cresce, principalmente, em relação às galeras juvenis.

Assim, a construção da formação do gosto musical, calcada nas perspectivas funkeira e reggaetonera, será um exercício desafiador, pois é necessário tecer vários caminhos para tal. Em outras palavras, o tamanho da complexidade dessa análise é grande, pois remete a construção de uma nova dinâmica epistêmica, ou seja, uma diferente forma de compreender, interpretar e relacionar o conhecimento.

Para realizar uma tarefa como essa, será necessário refletir como as estruturas sociopolíticas foram arquitetadas, inclusive nos espaços acadêmicos. O questionamento passa também por uma contestação do lugar desse tipo de trabalho no meio acadêmico, marcadamente racista. Esse “gosto” é produto de marcadores políticos, históricos, culturais, hegemônicos e, especialmente, raciais. Daí, é urgente empretecer o conhecimento e o pensamento, premissa levantada pela filósofa Katuiscia Ribeiro.

Então, esse trabalho será desdobrado em algumas seções, que tentarão responder como a formação do gosto musical ainda é disposta por parâmetros estabelecidos pela branquitude. Mais que isso, a proposta dessa tese faz-se a partir de uma espécie de superação desse discurso de inferioridade, ou seja, ressaltar os caracteres positivos dessas musicalidades e as estratégias de resistências e (re)existências desses ritmos ao longo do tempo.

Dessa forma, o primeiro capítulo vai explorar o pensamento amefricano, concebido pela intelectual brasileira Lélia Gonzalez, que se refere a um “processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada”

(Gonzalez, 2020, p. 135). A pensadora problematiza justamente a intersecção entre os dois continentes, América e África, e seus caracteres inventivos.

Para isso, serão inicialmente esboçados os diversos espaços da negritude que propiciaram o entendimento de uma Améfrica potente e criativa, principalmente a partir de Brasil e Colômbia. Nesse sentido, a teoria amefricana será esboçada a fim de associá-la às musicalidades negras analisadas.

Já no segundo capítulo, o Funk brasileiro será tematizado, desde sua origem ainda em terras estadunidenses até a contemporaneidade. O gênero em questão é um dos emblemáticos da atualidade, por sua estrutura musical arrojada e criativa, e cada vez mais vem se reinventando ao longo do tempo. Como parte dessa estrutura e destaque desse trabalho, o Funk 150 BPM é um subgênero que traz, em seu cerne, a marca de uma África musical através dos tambores que se fazem presentes.

Dessa maneira, o 150 BPM será analisado a partir de uma premissa de resistência e (re)existência, ao reafrikanizar todo o imaginário funkeiro, com a presença de batidas de tambores, porém, dessa vez, mixadas e aceleradas. A percussão deve ser entendida como um dispositivo marcador de racialidade, e, conseqüentemente, é um índice de leitura da sociedade contemporânea.

Seguindo, o terceiro capítulo tem como objetivo tratar o Reggaeton enquanto uma sonoridade igualmente amefricana, principalmente, o colombiano, que hoje é o grande centro irradiador dessa musicalidade no mundo. Então, para isso, será traçado o histórico do gênero, uma leitura que traçará os deslocamentos dessa musicalidade até chegar ao país.

Como foco dessa análise, as composições do grupo colombiano ChocQuibTown serão tematizadas. O trio conseguiu construir uma carreira sólida no país, com músicas que perpassam por uma estética afrodiaspórica musical marcadamente percussiva. No entanto, ao longo do tempo, o trio passou por uma mudança artística, que pode ser lida como uma espécie de higienização, significando a retirada de todos os elementos negros em parte de seu cancionero, cedendo ao processo de massificação musical presente na música pop. Mesmo com essa condição restritiva, o trio ChocQuibTown mantém um diálogo com a estética negra em algumas composições mais recentes.

Por fim, a partir da premissa apresentada, o quarto e último capítulo se desdobrará na formação do gosto musical contemporâneo, entendendo, inicialmente, o que é e como se forma

o gosto musical. São questionamentos importantes para formulação desta tese, e parte das respostas está concentrada em seu aspecto racial. Assim, o gosto é construído diante da formação sócio-histórica de territorialidades que foram marcadas pelo processo de escravização negra, como são os casos de Brasil e Colômbia. Logo, esse gosto é resultado de uma prática racista extremamente violenta, inclusive, se for pensado o aspecto musical.

Portanto, na última seção do texto, será problematizado como é possível reverter essa situação necropolítica e construir, de fato, uma nova formação do gosto musical, porém, dessa vez, pautada sob a perspectiva amefricana de Gonzalez e auxiliada por uma pedagogia da encruzilhada, regida por Exu, como promotora de encontros/diálogos musicais, entre América e África. Trata-se, então, de um gosto baseado em toda inventividade e criatividade das vivências afrodiáspóricas, livre das armadilhas racistas.

É importante ressaltar que esse trabalho também é fruto de uma preocupação política por completo, antes de tudo, antirracista. Sendo assim, parte expressiva dessa formulação acadêmica será dada em forma de diálogos com outros pesquisadores negros que igualmente problematizam uma negritude potente e criativa. Mais que isso, é uma tese que se pretende negra do início ao fim.

Dessa maneira, pautar uma formação do gosto musical sob a perspectiva amefricana trata-se de entender as diferentes nuances que formam as manifestações negras no mundo, principalmente em territorialidades tão múltiplas quanto a América Latina. Essa parte do continente resguarda um laço ancestral com toda a musicalidade africana, que foi trazida a partir de águas atlânticas e pacíficas em um período tão cruel de nossa história quanto a escravização. No entanto, mesmo com mais de três séculos desse regime, essas identidades permanecem vivas e potentes no imaginário musical contemporâneo, reatualizando e ressignificando a cada momento.

Dessa forma, o Funk brasileiro e Reggaeton colombiano devem ser entendidos como importantes índices de leitura racial em uma América afrodiáspórica, dotada de potência epistemológica. Além disso, as duas sonoridades, agora amefricanas, conseguem reverter um prisma violento, e até indesejado para alguns, em suas batidas, através de uma estrutura nova e dialógica, o que permite a visualização de uma beleza até então escondida, mas extremamente necessária para uma contemporaneidade complexa, tal como se apresenta.

CAPÍTULO 1 – A PERSPECTIVA AMEFRICANA DE LÉLIA GONZALEZ

O continente americano é um território marcado por uma história intrínseca à exploração colonial, principalmente, em relação aos povos negros e indígenas. Nesse sentido, cabe analisar como a América Latina, mesmo com essa condição histórica, se constituiu.

O processo de escravização negra marcou e ainda marca os imaginários dos corpos negros na contemporaneidade. Assim, reconhecer as territorialidades dos corpos afrodiaspóricos, através dos tempos, é de fato essencial para pensar as sociedades latino-americanas. Esse continente sofreu com colonizações que se centralizaram na força de trabalho africana, que culminou em uma reconfiguração desses espaços, seja de ordens econômicas, políticas, culturais ou artísticas.

Dessa forma, para abordar essas dinâmicas, serão trazidas as questões que aproximam Brasil e Colômbia enquanto países com grandes massas de pessoas negras em suas constituições. É certo afirmar que os dois países guardam as cicatrizes de um processo exploratório baseado na raça, um componente determinante para o desenvolvimento das relações sociais nesses territórios.

Após traçar algumas nuances e características de parte das colonizações dos dois países, será possível empreender nesse texto a teoria amefricana, construída pela antropóloga Lélia Gonzalez, que teceu pensamentos sobre a condição negra em território americano, principalmente, no Brasil.

A partir desse escopo, a teoria amefricana será relacionada à dinâmica musical, entendendo-a como parte integrante de musicalidades herdeiras de uma diáspora, não apenas marcada pela violência, mas igualmente detentoras de criatividade e inventividade, vindas através das águas oceânicas, atlânticas e pacíficas. Especificamente, como o foco deste trabalho, serão tematizados o Funk 150 BPM e o Reggaeton do grupo colombiano ChocQuibTown à perspectiva amefricana de Gonzalez.

Essa tarefa é crucial para a construção de uma formação do gosto musical calcada em uma perspectiva amefricana, enquanto uma resposta à criatividade vinda também da diáspora, diferente de um histórico sociopolítico marcado pela necropolítica.

1.1 ESPAÇOS DAS NEGRITUDES ENTRE BRASIL E COLÔMBIA

A América Latina é uma territorialidade marcada por um longo histórico de violência, desde seu suposto “descobrimento”. E esse caráter violento que vai orientar as construções de nações latino-americanas. Em especial, Brasil e Colômbia resguardam marcas desse modus operandi na contemporaneidade.

Nesse sentido, os dois países possuem populações negras expressivas no continente, que se constituíram durante o processo de colonização ibérica (portuguesa e espanhola). Não se pode mais negar que o componente racial estabeleceu e estabelece como as políticas públicas, ou a falta delas, foram destinadas aos negros e indígenas. De fato, essas pessoas são alvos constantes, justamente, de políticas genocidas baseadas em um ideal necropolítico, termo trabalhado por Achille Mbembe (2017):

O poder necropolítico opera por um gênero de reversão entre vida e morte, como se a vida não fosse o médium da morte. Procura sempre abolir a distinção entre os meios e os fins. Daí a suas indiferenças aos sinais objetivos de crueldade. Aos seus olhos, o crime é parte fundamental da revelação, e a morte de seus inimigos, em princípio não possui qualquer simbolismo. Este tipo de morte nada tem de trágico e; por isso, o poder necropolítico pode multiplicá-lo infinitamente, quer em pequenas doses (o mundo celular e molecular), quer por surtos espasmódicos – estratégia dos pequenos massacres do dia a dia, segundo uma implacável lógica de separação, de estrangulamento de vivissecação, como se pode ver em todos os teatros contemporâneos do terror e do contraterror. (p. 65)

Dessa forma, a necropolítica, como reflexo colonial, determinou a forma que Brasil e Colômbia desenvolveram suas histórias, a partir da pulsão de morte, fato que se comprova facilmente pelas maneiras que os corpos negros são tratados na atualidade, ganhando um status de genocídio.

Assim, a pulsão de morte sempre esteve presente na forma que os Estados nacionais organizaram suas políticas internamente. Isso através de várias estratégias que se deram de formas distintas de acordo com o tempo, desde o rapto de africanos para o trânsito marítimo e conseqüentemente o trabalho forçado nas Américas, o estupro das mulheres, até a violência da polícia. Em outras palavras, a necropolítica se tornou um mecanismo eficiente para a manutenção do racismo na contemporaneidade.

(...) racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir no exercício do biopoder, “este velho direito soberano de matar”. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e torna possíveis as funções assassinas do Estado. Segundo Foucault, essa é “a condição para aceitabilidade do fazer morrer”. (Mbembe, 2018, p. 18)

A partir da citação acima, é possível entender que o racismo instalado nessas sociedades tem o poder de ditar quem vive ou quem morre, tornando-se um princípio pleno de letalidade, justificado pelo número alarmante de negros mortos nos dois países. Outro fator importante a ser agregado à premissa é que essas mortes, em grande parte, vêm da mão do Estado.

Então, é necessário relacionar a premissa necropolítica ao contexto escravocrata de Brasil e Colômbia, pois a violência racial inicia com a chegada dos europeus em territórios americanos. Os dois países compartilham inúmeras características semelhantes, propiciadas pelo longo histórico escravocrata, conseqüentemente, um imaginário racista. De fato, o tráfico de escravizados africanos, em mais de 300 anos, foi responsável pela migração forçada de milhões de pessoas, modificando assim a dinâmica social, política, econômica, cultural e, também, artísticas desses territórios. Além disso, Brasil e Colômbia têm as maiores populações negras fora do continente africano; justamente, por esse motivo, eles reúnem um status de marginalização constante.

A escravidão moderna, que é pautada na raça, foi o regime que mais lucrou com a comercialização de corpos negros, considerado um perfeito genocídio, como apontado por Abdias Nascimento (2016). Ainda, esse tipo de escravidão marcou integralmente o futuro das vivências afrodiáspóricas, impondo-as, por muito tempo, um único jeito de contar e ler histórias. De acordo com o provérbio africano: “Até o leão aprender a escrever, a história exaltará a versão do caçador”, é possível associá-lo a uma perfeita analogia com a situação dos escravizados nos países latino-americanos. Por muito tempo, o relato contado sobre a escravidão foi realizado a partir do viés colonizador. No entanto, cabe ressaltar que as populações afro-brasileiras e afro-colombianas, tanto no presente quanto no passado, são marcadas pelos seus caracteres de resistência e (re)existência, sob a forma de quilombos e palenques, inclusive, contemporâneos. Esses agenciamentos de luta negra são “experiências possíveis e disponíveis para um diálogo mútuo entre as lutas que enfrentam o colonialismo, o racismo e a negação do ser e da história.”. (Menezes, 2017, p. 187)

Em específico, o Brasil é um país com grandes feridas provocadas pelo cruel processo de escravidão negra, foi o último a abolir esse sistema exploratória, apenas em 1888, graças a inúmeras pressões nacionais e internacionais. O Brasil se fundou sob a égide de uma

“democracia racial”, que se refere ao apaziguamento de todas as violências sofridas desde a época da escravidão. Além de abordar que a miscigenação racial no país tenha ocorrido de maneira harmoniosa, sem considerar as violências sócio-históricas nesse processo.

Com efeito, essa destruição coletiva tem conseguido se ocultar da observação mundial pelo disfarce de uma ideologia de utopia racial denominada “democracia racial”, cuja técnica e estratégia têm conseguido, em parte, confundir o povo afro-brasileiro, dopando-o, entorpecendo-o interiormente; tal ideologia resulta para o negro num estado de frustração, pois que lhe barra qualquer possibilidade de autoafirmação com integridade, identidade e orgulho. (Nascimento, 2019, p. 35)

O termo, criado por alguns autores, surge a espelho da obra de Gilberto Freyre, em 1933, em “Casa Grande & Senzala”, como uma forma para pensar o processo de miscigenação. Mesmo que Freyre não tenha cunhado o conceito de “democracia racial”, sua obra perpassa esse apaziguamento racial, entre todos os integrantes de uma sociedade colonial. Essa concepção foi defendida por diversos estudiosos de diferentes épocas, permanecendo na órbita do pensamento social brasileiro contemporâneo.

[...] na sociedade abrangente (capitalista) a filosofia de sua “democracia racial” (que conserva e preserva os valores discriminatórios do dominador no nível de relações interétnicas) se apresentaria como a filosofia vitoriosa e, com isso, teríamos a unidade orgânica da sociedade brasileira e uma nação civilizada ocidental, cristão, branca e capitalista. (Moura, 2019, p. 86)

Articulada como um mito, a teoria da democracia racial se designa como algo fantasioso, cuja existência não é real e que não pode ser comprovada; uma ação extraordinária, fora do habitual. Assim, quando é associada essa configuração mitológica a uma demanda democrática, deve-se entendê-la como algo improvável, pois não é possível tratar de maneira harmoniosa o processo de escravização, na verdade, é justamente o contrário. Por conseguinte, a democracia prevê um sistema político pautado no princípio da igualdade para todos, questão que está presente nesta teoria. O lugar da formação de um mito da democracia racial é dado a partir da possibilidade de igualdade entre o “bom senhor” e o “escravo submisso”, termos utilizados por Gilberto Freyre em sua obra. Ao contrário, não há como romantizar os laços entre o colonizador e os chamados cativos. Muitas dessas relações foram realizadas por meio da desapropriação, da espoliação e do estupro, como se deu com a mulher negra. A suposta

interação entre as três raças (preto, amarela e branca) foi permeada, sim, pela violência permanente.

No entanto, mesmo com essa condição permanente de violência, é importante ressaltar igualmente o histórico de luta empreendido pela população negra. Esse processo de resistência se deu desde o período de escravização, com insurreições nas senzalas, criação de quilombos, movimentos pró e pós abolicionistas, mais contemporaneamente. Na verdade, os movimentos negros nunca deixaram de existir, ao contrário, mantém mais ativos e atuantes em diferentes esferas sociais.

Dessa forma, esses movimentos questionaram o status quo, com discursos de autoafirmação e resistência negra. Essas estratégias foram essenciais para as transformações sociais dos espaços que se encontram. Essas estruturas foram contra narrativas efetivas em relação à perspectiva eurocêntrica, o que persiste ainda hoje, a fim de (re)existir na contemporaneidade.

O quilombo é um grande exemplo desse imaginário. São espaços de resistência física, recebendo inúmeros escravizados fugidos; de manutenção de memória e de reinvenção de existências e de liberdade. Mais que lugares determinados, trata-se de uma estratégia ou forma de pensamento, que não se restringe a uma única época.

O quilombismo propõe, em síntese, um socialismo democrático descentralizado, com ênfase na propriedade coletiva da terra, nas realidades pluriculturais e multiétnicas das sociedades americanas, e nas necessidades de respeito à pessoa dos descendentes de africanos e dos povos indígenas, bem como de reconstrução das histórias e dos valores culturais não europeus. Essa reformulação de valores implica uma posição articulada de defesa do meio ambiente, defendendo a harmonia com a natureza e um conceito crítico de desenvolvimento focalizando principalmente a distribuição mais justa da renda com acesso à emprego, moradia, serviços de saúde, educação e ensino não eurocentrista para todos. (Nascimento, 2019, p. 330)

Assim, o quilombismo se estrutura como duas formas de refúgio: físico/geográfico e psicológico. Físico/geográfico quando são pensados os espaços coletivos em meio as matas, tornando-se fortalezas contraofensivas de ex-escravizados; e psicológicos, se pensarmos que é construída uma mentalidade coletiva de resistência e (re)existência.

Os quilombos seriam as primeiras organizações em que foi possível uma leitura distinta do sistema colonial escravista, a partir da luta. O exemplo de Palmares mais faz jus a essa perspectiva, ao se tornar o mais emblemático do país, durante o século XVI e XVII. A união de Palmares compreendia o atual estado de Alagoas, na Serra da Barriga. Chegou a receber vinte

mil pessoas e dividido em outros núcleos: Macacos, Andalaquiluche, Toboca, Zumbi, Danibragança, Aqualtune, Acotirene e Osenga.

Palmares foi considerada uma das principais ameaças ao poder colonial. Ganga Zumba e, em especial, Zumbi foram as lideranças mais conhecidas. O último se tornou a grande figura para as lutas negras até hoje. Estima-se que tenha nascido em 1655 e morto 20 de novembro de 1695, dia que se tornou símbolo de celebração e de “Consciência Negra”. No dia 21 de dezembro de 2023, foi instituída a Lei 14759/23, que declara o dia 20 de novembro como o Dia Nacional de Zumbi e da Consciência Negra.

Assim, mesmo que dissolvido totalmente em 1710, Palmares é a representação de uma “práxis da coletividade negra, deve incorporar nossa capacidade de luta.” (Nascimento, 2019, p. 289), permitindo uma reconexão com a ancestralidade diaspórica.

Os quilombos se proliferaram em todo o território brasileiro como ressurreições sociopolíticas, que se mantém mesmo com a abolição, culminando em regiões quilombolas, que rememoram a herança de luta na atualidade.

As regiões remanescentes de quilombos resguardam as dinâmicas de séculos anteriores, espaços de manutenção de fé, realização de suas práticas culturais e artísticas. São instituições coletivas com formas de organização inspiradas em padrões tradicionais africanos.

É válido mencionar que atualmente essas regiões passam por diversos conflitos devido principalmente à especulação imobiliária em relação às terras ocupadas. Outro fator importante é justamente a perseguição a líderes quilombolas. Um exemplo que mais repercutido recentemente é o de Maria Bernadete, mais conhecida como Mãe Bernadete, que foi assassinada a tiros em 17 de agosto de 2023. A proposição do crime se refere à especulação imobiliária da região de Simões Filho, na Bahia. A família de Mãe Bernadete já era alvo de ameaças constantes desse grupo. Seu filho, Flávio Gabriel Pacífico dos Santos, também foi assassinado seis anos antes do ocorrido, no dia 19 de setembro de 2017.

Isso demonstra o quanto essas regiões ainda são alvos de perseguição de outros setores da sociedade. Não se refere apenas à questão mencionada, mas a outros problemas, como a profissão de fé, já que vários participantes são de religiões de matriz africana e afro-brasileiras e agredidos e impedidos de manifestarem sua forma de sagrado, além de terem seus terreiros invadidos e apedrejados.

A partir da premissa levantada, as regiões quilombolas mantêm os caracteres de luta constante, pensadas através do pensamento quilombista, sob o propósito de resistência frente a todas as adversidades.

Além da dinâmica quilombista, diversos movimentos se fizeram necessários ao longo da história brasileira a favor da libertação da população negra, representados por figuras emblemáticas, como Luísa Mahin, Luís Gama e muitos outros, por exemplo. Essas representações foram cruciais para afastar da imagem redentora de Princesa Isabel, como a única responsável pela liberdade dos ex-cativos.

Outra questão importante é a promoção da abolição no país, que foi feita de forma irregular. Como já mencionado, o Brasil foi o último país a abolir a escravatura, apenas em 1888. Antes dessa data, algumas leis foram estabelecidas, porém sem efeito real para a população negra. A abolição oficial ocorreu no dia 13 de maio de 1888, com a assinatura da Lei Áurea pela Princesa Isabel, no momento substituindo o regente do Estado, seu pai, d. Pedro II. Mesmo inicialmente com um suposto clima de alegria, a Lei Áurea não determinou a real libertação dos negros, pois não houve nenhum tipo de reparação por parte do Estado.

Após a abolição formal da escravidão em 13 de maio de 1888, o africano adquiriu a condição legal de “cidadão”; paradoxalmente, no mesmo instante ele se tornou o negro indesejável, agredido por todos os lados, excluído da sociedade, marginalizado no mercado de trabalho, destituído da própria existência humana. Se a escravidão significou crime hediondo contra cerca de trezentos milhões de africanos, a maneira como os africanos foram “emancipados” em nosso país não ficou atrás como prática de genocídio cruel. Na verdade, aboliram qualquer responsabilidade dos senhores para com a massa escrava; uma perfeita transação realizada por brancos e para os benefícios dos brancos. (Nascimento, 2019, p. 87)

Tal como acima por Abdias Nascimento, a reflexão sobre a abolição e suas consequências futuras para a população negra. Em linhas gerais, a palavra “abolição” se refere à “total extinção de um processo” ou à “revogação de uma instituição”; porém, quando ligada à premissa apresentada, não se relaciona a uma perspectiva libertadora real.

Na verdade, o pós-abolição carrega consigo parâmetros de espoliação, pobreza e violência. Um dia após a decretada lei de libertação, o problema racial ganhou outros contornos, aliados agora a outras condições políticas, econômicas, sociais e artísticas.

A partir do dia 14 de maio, foi elaborado um plano engenhoso que pôs a branquitude como detentora de poder. Fazendo uma ressalva, o conceito de branquitude deve ser entendido por meio de três aspectos básicos, postulados por Ruth Frankenberg:

- 1) Uma situação de vantagem estrutural de privilégios raciais;
- 2) Uma posição ou lugar do qual as pessoas brancas se observam e à sociedade;

- 3) Um conjunto de práticas que são frequentemente não demarcadas e não nomeadas. (Frankenberg apud Piza, 2014, p. 84)

O ideal da branquitude foi e é dado nas articulações políticas das sociedades latino-americanas, desde o século XIX, claro que pensando a partir do pós-abolição. Conforme exposto pela autora, a branquitude é uma tecnologia que privilegia, estruturalmente, os brancos em diversos segmentos sociais.

Em conjunção à análise anterior, o Estado brasileiro produziu um plano oficial de apagamento das vivências afrodiaspóricas. Na já então República, foram criadas diversas políticas públicas de exclusão racial, seja por meio de leis excludentes ou por teorias de branqueamento, comuns no início do século XX.

Dessa maneira, ao final do século XIX e início do século XX, o Estado brasileiro promoveu uma política higienista, que tem como objetivo extirpar a presença negra do território nacional, com o clareamento da população. Alguns fatores são importantes para compor esse processo. Inicialmente, logo após a abolição oficial, foi favorecida a imigração europeia, que institivamente representou o ideal de tornar o território mais embranquecido e semelhante à Europa. Também foram propostas ações absurdas, como a infertilização de mulheres negras, sob a justificativa de controlar a natalidade da população mais pobre, leia-se, mais escura.

Em contramão a essa situação, os ex-escravizados foram jogados à própria sorte, sem qualquer tipo de planejamento social, político ou econômico. Nenhum tipo de indenização foi pago, ao contrário, ampliou-se o índice de desigualdade. A forma que as periferias brasileiras foram formadas está intrinsecamente relacionada às vivências dos negros neste período, como se fosse a continuação dos *modus operandi* das senzalas.

Lojas, porões, cortiços, barracos construídos na periferia da cidade passam então a ser alternativas encontradas pelo escravo para construir um espaço de vida para si, independente do controle do senhor [...] Além disto, o ganho ensejava ao cativo a possibilidade de gerir seu próprio tempo e seu ritmo de trabalho, permitindo também o reagrupamento daqueles que possuíam as mesmas origens étnicas e culturais. (Gomes, 1990, p. 10)

A história dos afro-brasileiros passa a ser relegada à miséria e ao descaso social. A formação das favelas está ligada ao trânsito dos recém libertos em direção aos grandes centros da época à procura de trabalho. Com essa situação, esses territórios periféricos se proliferam em todo espaço nacional. O negro passa a ser negligenciado e, pior, criminalizado, com diversos impedimentos, inclusive, legais.

A figura do “mulato” torna-se, então, a condição a ser superada a fim de transformar o Brasil um país branco. O ideal eugênico, inspirado no movimento de Darwinismo Social, sugeriu que a miscigenação seria a ferramenta possível para tal transformação, pois prevê diferenças entre brancos (superiores) e negros (inferiores). O controle higiênico foi fundamental, isso sob a justificativa de tornar o país mais modernizado.

No Brasil dessa época, a Abolição da Escravatura, a Proclamação da República, a incipiente industrialização, a nova feição das cidades, o aumento do comércio internacional, as correntes imigratórias e, principalmente, a presença de contingentes populacionais “livres” concentrados no espaço urbano deram nova complexidade à estrutura social do país. Aos dirigentes republicanos interessavam o desenvolvimento de um projeto de controle higiênico dos portos, a proteção da sanidade da força de trabalho e o encaminhamento de uma política demográfico-sanitarista, que contemplasse a questão racial. Abriu-se campo para a proliferação de tecnologias e para o trabalho de especialistas que investigavam sobre a saúde dos imigrantes, a situação sanitária dos portos, o dia a dia das cidades, a higiene infantil, os hábitos e costumes populares, a eugenia ou ideal de branqueamento do povo brasileiro, o trabalho fabril, o mundo do crime etc. O discurso médico-higiênico acompanhou o início do processo de transformação política e econômica da sociedade brasileira em uma economia urbano-comercial e expressou o pensamento de uma parte da elite dominante que queria modernizar o país. (Mansamera, Silva, 2000, p. 117)

A política higienista se serviu do discurso científico da época para reafirmar a inferioridade negra e tudo o que ela poderia causar no país. Logo era necessário extirpar essas características por meio de ações efetivas oficiais. O sistema jurídico brasileiro contribuiu em muito para o impedimento das vivências afrodiaspóricas no país, como o estabelecimento da “Lei da vadiagem”, que tratava a vadiagem como uma contravenção. Isso incidiu diretamente no trânsito de corpos negros no espaço urbano, que na maior parte das vezes, não possuíam ocupação profissional devido à falta de oportunidades.

É correto afirmar que, ao longo dos anos seguintes, a população negra passou por uma série de entraves baseados em um racismo sistêmico. Mesmo com alguns avanços jurídicos, com a construção de leis em diferentes esferas sociais, os corpos negros ainda são alvos de uma política exterminadora que mais os mata.

No entanto, também é importante destacar que os movimentos negros se fortaleceram e empreenderam ações efetivas em todos os ramos da sociedade. A Frente Negra Brasileira (FNB), o Teatro Experimental do Negro (TEN) e o Movimento Negro Unificador (MNU), por

exemplo, são herdeiros da luta quilombista, ao combaterem ativamente o racismo e promoverem a “valorização e afirmação da história e da cultura negras do Brasil, de rompimento das barreiras racistas impostas aos negros e às negras na ocupação de diferentes espaços e lugares na sociedade.” (Gomes, 2019, p. 20)

Por fim, para entender as diversas dinâmicas da história dos movimentos negros brasileiros, é necessário compreender que as lutas se modificaram, atendendo a cada demanda social. Resumindo as últimas décadas, os anos de 1980 foram marcados por uma denúncia ativa do racismo; já os anos de 1990 ficaram conhecidos por proposições de políticas públicas a favor das comunidades negras. Agora, a primeira década dos anos 2000 foi crucial para a implementação dessas políticas nas esferas da saúde, educação e propriedade de terra.

Essa última década tem características específicas quando falamos em relação às organizações negras. A multiplicidade de frentes de trabalho fica cada vez mais evidente: são vários perfis de atuação, suportes e meios, influenciados pela força da tecnologia. Hoje a internet é um meio crucial para a militância contemporânea. As redes sociais cumprem igualmente esse objetivo cidadão.

Nessas redes, podemos observar a emergência de uma cidadania comunicativa em que o movimento negro se volta à geração e distribuição de conteúdos com o objetivo de pluralizar as representações do negro no universo das mídias (vinculadas ou não ao movimento) e construir, pautar e difundir o debate sobre a cidadania dos afrodescendentes. No marco dessa cidadania, o movimento empenha-se, ainda, na gestão e produção de espaços comunicacionais próprios que se pautam pela ampliação do acesso e da participação dos afro-brasileiros nas tecnologias da informação e comunicação (jornais, rádios, sites, portais, blogs etc.). Esses espaços próprios orientam-se igualmente à tematização das demandas por cidadania das populações negras, além de tornarem espaços de inclusão e capacitação comunicacionais dos afrodescendentes. (Cogo, Machado, 2010, p. 2)

Essa perspectiva cada vez se faz mais importantes não apenas no Brasil, mas em outros países com a presença negra marcante. É inegável o quanto a tecnologia tem um caráter de unificar as lutas e a inventividade da diáspora negra.

Portanto, fica claro que os movimentos de resistência negra no Brasil recuperam o índice ancestral, desde África, passando pelo laço colonial e se desenvolvendo na contemporaneidade.

Dessa vez, pensando a condição colombiana, é importante fazer considerações semelhantes das que foram realizadas com a questão brasileira. O país também possui uma situação racial que demanda uma série de análises.

A Colômbia é um território marcado por uma multiplicidade de culturas, inclusive, uma população negra expressiva, que ocupa principalmente as regiões do Caribe e do Pacífico. O país igualmente passou por um cruel processo de escravização negra em seu território, a partir do porto de Cartagena de Índias. Esse quadro apresenta uma dinâmica extremamente complexa, pois implica em uma população contemporânea intrinsecamente relacionada ao componente racial, e suas consequências.

Também é válido mencionar que o país é marcado igualmente por musicalidades múltiplas e extremamente criativas, questão que será tematizada nos próximos capítulos. Essas musicalidades demarcam a existência de diferentes povos que chegaram no continente americano e trouxeram consigo toda uma cosmovisão e cosmogonia africana.

Ao longo do processo de escravização, a Colômbia também se constituiu como um território de resistência e (re)existência, como parte da história latino-americana. Assim, seguindo a herança dos quilombos brasileiros, os cimarrones e palenques também abrigam estruturas de refúgios à população negra, proporcionando aos seus habitantes a vivência livre de suas identidades.

[...] cimarrón o sujeito que fugia del sistema escravista e participava da conformação e resguardo dos palenques. Nas palavras da historiadora colombiana Cristiana Navarrete, o cimarronaje “era la expresión extrema de búsqueda y recuperación de la libertad”¹(Miranda, Lozano, 2017, p. 8)

Dessa maneira, a política de cimarronaje, como a de quilombismo, reforça uma esfera de luta e de transgressão, o que influencia diretamente no futuro da população negra. Um exemplo é o palenque de San Basílio, próximo ao Porto de Cartagena de Índias, que se tornou uma referência na luta afro-colombiana, um elemento subversivo.

A prática de cimarronaje foi responsável por desestabilizar a dinâmica oficial da escravidão, juntamente com diferentes movimentos abolicionistas que se formaram naquele momento. O processo de abolição oficial no país ocorreu de forma lenta e ineficiente. Mesmo que a abolição tenha sido decretada apenas em 21 de maio de 1851; os anos anteriores foram marcados por algumas ações conhecidas como “juntas de manumisión”. Eram medidas que supostamente acelerariam o processo de libertação, por meio da criação de leis. “Somando-se

¹ Tradução: “quilombola ou sujeito que fugiu do sistema escravista e participativo de formação e proteção de dois palenques. Nas palavras da historiadora colombiana Cristiana Navarrete, o marronage “foi a expressão extrema da busca e recuperação da liberdade””

a isso, o Congresso estabeleceu juntas de manumisión com a intenção de acelerar o processo de abolição de um fundo para comprar nascidos ainda no cativeiro.” (Lasso, 2010, p. 192)

Assim, essas juntas significaram, de fato, pouca coisa para a liberdade dos escravizados. “Historiadores têm caracterizado as juntas de manumisión como instituições ineficientes que tentaram esconder a realidade nua e crua da escravidão. De fato, as comissões libertaram poucos escravos.” (Idem, p. 193)

Dessa forma, essas juntas foram pequenos passos na luta por liberdade de afro-colombianos. Dentre as medidas realizadas, estão: a Lei de Libertad de Vientres de 1814, que “libertava” os nascidos desde que completassem dezoito anos, a partir de 30 de agosto de 1821, bem semelhante ao que ocorreu no Brasil.

Em 1821, foram criados os “Debates Constitucionais”, que previa a libertação dos escravizados como uma virtude nacionalista e republicana. O princípio da ideologia republicana, que estava se formando, não era compatível com o sistema escravocrata. Na verdade, os republicanos defendiam a união e igualdade (Lasso, 2010). Além disso, em 1823, a venda de escravizados foi totalmente proibida.

É relevante destacar a Pardocracia, entre a primeira e segunda décadas do século XIX, principalmente representados por Simón Bolívar e García del Río, que foi um sistema que prezava uma unidade nacional focada nas misturas raciais. A condição parda reflete, ao mesmo tempo, uma visão eurocentralizada, ao permitir uma postura de branqueamento, questão presente em outros países latinos, ou um suposto avanço, pois possibilitou pequenas melhorias para a população colombiana. Digo suposto, pois essa prática não garantiu uma liberdade plena para os afro-colombianos. Simón Bolívar, em 1814, libertou os pardos; já em 1816, articulou uma ação conjunta de libertar os cativos que lutavam nas tropas a favor da independência do país. De forma geral, essas ações significaram pouco em prol da conjuração negra.

No entanto, cabe evidenciar outros nomes, igualmente importantes para o imaginário afro-colombiano. Um exemplo é o caso de Benkos Biohó, um líder rebelde que comandou os escravizados “cimarrones” em Nuevo Reino de Granada. Ele foi considerado o rei do Palenque de San Basilio, em 1603.

[...] a figura de Benkos Biohó junto com a formação dos palenques, representa esse diálogo entre a África e a América, envolvida nesse processo tão significativo na história da humanidade como foi a diáspora africana. Nesse sentido, torna-se central para entender a configuração de San Basilio de Palenque hoje, que, com aproximadamente 4000 habitantes, é uma das maiores mostras da África na Colômbia e na América. [...] A figura de Benkos Biohó se encontra nas histórias dos mais velhos até os mais jovens, de certa

forma, simbolicamente contribui para a manutenção cimarrona. (Vallencia, 2015, p. 240)

Dessa maneira, Benkos Biohó pode ser considerado um símbolo sobre luta por liberdade, ao manter um grupo de resistência, tal como era o palenque de San Basílio. Nascido em Guiné Bissau, no arquipélago de Bijagos, chegou raptado por portugueses em Cartagena das Índias, 1596. Ele montou uma rede de inteligência para organizar várias fugas de escravizados, inclusive, criando uma língua palenquera, que misturava o banto, o português antigo, o espanhol e outras línguas. Entre inúmeras intervenções rebeldes, Biohó foi assassinado em 16 de março de 1621.

Mesmo anterior aos processos de abolição, Biohó tem uma grande representatividade para a população afro-colombiana, bem como para o restante de uma América Latina também negra. Assim, permitindo a construção de um imaginário de resistência e (re)existência, a fim de favorecer uma abolição real.

Por fim, em 21 de maio de 1851, o Congresso do país proclamou a suposta liberdade dos cativos. Contudo, apenas se iniciou em 1º de janeiro do ano seguinte. Além disso, o proclame declarou que aqueles que tinham posse de cativos na época fossem indenizados. Mais uma vez, a espelho do que aconteceu em outros países, a abolição colombiana não significou a plena e real liberdade dos ex-escravizados, mas deixando igualmente um legado necropolítico a esses corpos.

Assim, a pós-abolição da Colômbia foi marcada por tentativas de apagamento de culturas, identidades e vidas pretas. Na verdade, é possível falar de uma intensa criminalização das vivências desses corpos, que ainda se mantêm hoje, facilmente analisado pelos parâmetros da violência contemporânea. De mesma forma que acontece no Brasil, na Colômbia, o corpo negro é o corpo que mais morre.

De fato, nos anos que se seguiram após o decreto da abolição. Houve uma sistematização da violência em relação à população negra, inclusive, a partir da mão do Estado. Aliás, a ideologia de mestiçagem perdurou no país até o século XX, a fim de reforçar uma ideia de colombianidad, que traz consigo “[...] investimentos específicos em políticas raciais racistas de caráter eugênico, visando uma sistemática seletividade racial.” (Santos, 2014, p. 37-38).

Acredita-se que a Colômbia é uma nação mestiça, também a partir de uma suposta relação harmoniosa entre as raças, como aconteceu com a teoria da democracia racial brasileira. Intelectuais e políticas incentivaram essa ideologia para promover políticas de embranquecimento da população e, assim, diminuir ou eliminar a herança africana no país.

O exercício de refletir o dia após a abolição é essencial para entender as demandas dos afro-colombianos. O dia 22 de maio de 1851 não significou a resolução dos problemas dos escravos, tal como ocorreu no contexto brasileiro. Na verdade, indicou a perpetuação do estigma de inferioridade dado aos negros, mantendo-se até a contemporaneidade.

Deste modo, a vivência afro-colombiana está diretamente relacionada à construção política do país no século XIX. O ideal republicano, que ali se formara, estava disposto a partir da produção de um ideal nacionalista conservador, pautado em uma concepção de igualdade. Porém, essa igualdade só se referia apenas aos cidadãos ilustrados em oposição aos negros e indígenas, que foram categorizados como populações inferiores, sem poder de decisão política.

A partir de 1886, com a proclamação da Constituição colombiana, inicia-se também a hegemonia dos grupos conservadores no país, com o que Zambrano (2012) denomina como “mitologia da exclusão”. É iniciada a construção de um imaginário nacional que previa a invisibilidade oficial do negro. Dessa forma, o mito da nacionalidade excludente foi incapaz de conceber um discurso unificador; ao contrário, era totalmente intencional a retirada dos negros do projeto de nação.

[...] o discurso político, elaborou um projeto nacional que excluía os negros e, neste sentido, o status de africanos e seus descendentes desde as remotas épocas das batalhas independentistas nas quais eles participaram, foi sempre diminuído e fragilizado, situação que derivava em assimetrias em termos de poder econômico, político e de valorações pejorativas de seu universo sociocultural. Os descendentes de africanos foram aquelas épocas, e mesmo depois de afirmada a abolição da escravidão em 1852, declarados como cidadãos que escapavam da percepção liberal de cidadania derivada dos valores cristãos europeus, colocando-os em situação de subalternos ou subordinados. (Zambrano, 2010, p. 27)

Essa condição fez que esses grupos criassem estratégias de sobrevivências como refúgio para o litoral do Estado, pois lá estariam distantes do domínio do Estado. Não é à toa que estes locais ainda detêm as maiores populações afro-colombianas do país, como os departamentos de Chocó, Antioquia, Cauca, Nariño, por exemplo, que concentraram em atividades extrativas, mineração e agricultura.

A partir dessa visão, a mestiçagem tornou-se um instrumento para a transformação do país em uma nação supostamente moderno, também atrelada a uma postura higienista ou eugênica. Vários nomes importantes foram adeptos desses tipos de ideologia, como é o caso de José Maria Samper. O político foi uma das figuras que mais defendeu esse tipo de prática, que

está publicado, inclusive, em “Ensaio sobre las revoluciones política y la condición social de las repúblicas colombianas”.

Samper estabelece a democracia deveria ser empreendida a partir de sociedades mestiças, mas era necessário hierarquizar as raças, entre melhores e piores. Na verdade, essa prática camufla as reais motivações racistas desse discurso, um discurso de “eugenesia” marcado pelas leis biológicas à sociedade. Esses dados permanecem semelhantes em diferentes países da América Latina, sempre no intuito de tornar as terras mais eurocêntrica possível.

Além disso, houve o favorecimento da imigração europeia no país, com a criação da Lei de 144 de 1892. O Estado, enquanto uma força de poder, estabelece como deveria ser organizado a sociedade, rebaixando os afro-colombianos a indivíduos de segunda categoria.

Infelizmente, esta não foi a única medida legal criada para recriminar as vivências negras em território colombiano. O código jurídico do país, ao longo do século XX, exerceu uma influência direta na manutenção da hegemonia da branquitude no país. De fato, foi construído um projeto bem arquitetado de apagamento das vivências negras. Isso culmina em uma população negra mais pobre e condição precária de trabalho e moradia. As periferias colombianas também têm relação direta com o processo de escravização, acrescido atualmente aos problemas de drogas ilícitas. É válido ressaltar que essa situação histórico-social afeta a população mestiça como um todo, impedindo que esses corpos transitem pelo espaço geográfico em questão.

É claro que houve avanços dentro da luta antirracista colombiana, mas foram insuficientes para extirpar as mazelas do processo de escravização negra. A Lei 70 de 1993, através do artigo transitório 55 da constituição do país, é um exemplo que faz uma sanção a favor da punição em relação à discriminação racial; ou mesmo a Lei 1482 de 2011, que garante a proteção dos direitos legais a grupos considerados vulneráveis.

Para finalizar esta seção, é essencial firmar a importância dos movimentos sociais pretos nesse país ao longo do tempo, pois são peças elementares na luta. Esses grupos foram capazes de imprimir novas territorialidades e imaginários na Colômbia.

A partir de 1851, alguns grupos afro-colombianos agiram contra a discriminação racial promovida pelo sistema político baseado nos pilares da eugenia darwinista. Porém, tiveram pouca repercussão, “pois tinham um caráter de reclamação e de queixa contra a discriminação, não tendo sido suficientes para sustentar politicamente a causa negra”. (Nascimento, Oliveira, 2020, p. 6).

Já em 1970, de fato, que as organizações sociais ganharam mais visibilidade, pois passaram a empreender e coletar quais as reais questões que deveriam ser modificadas no país.

Nesta configuração nasceu o Centro de Investigações da Cultura Negra (CIDCUN) em 1975, criado por Amir Smith Córdoba. De acordo com Rodrigues (2014), o CIDCUN foi pensado a partir dos movimentos por direitos civis estadunidenses; além disso, mantinham o jornal “Presencia Negra”, financiado pela UNESCO, que abordava vários problemas que afligiam os afro-colombianos da época. Outro exemplo é o grupo Soweto, fundado em 1976, composto fundamentalmente por jovens universitários, que se tornaram uma grande força de denúncia da realidade colombiana.

A década de 1980 foi crucial para uma mudança determinante no país.

[...] a década de 1980 foi uma das mais importantes da história colombiana, pois foi marcada por um dinamismo social, político e econômico que propiciaria aos diversos movimentos sociais, inclusive o afro-colombiano, um ambiente político adequado para as suas reivindicações sociais. Contudo, o dinamismo das novas forças sociais causou uma violenta reação entre os setores políticos mais tradicionais, que tinham o interesse em manter o poder e a estrutura social até então vigente, fato que levou a Colômbia a uma grave crise social e política. (Nascimento, Oliveira, 2020, p. 7)

O dinamismo social citado pelas autoras foi refletido em ações, sobretudo, no campo jurídico. Alguns grupos se destacaram nesse processo, como o Movimento Nacional pelos Direitos Humanos das Comunidades Afro-colombianos (Movimento Cimarrón), o Processo de Comunidades Negras (PCN) e a Associação de Afro-colombianos Deslocados (AFRODES). Cada uma dessas redes foram e são cruciais para as mudanças no país, como a promulgação de uma nova constituição em 1991.

Em conjunção a esses movimentos na contemporaneidade, várias vozes são associadas a essa grande rede de lutas. Vozes que constroem um discurso multifacetado sobre a negritude no país, também sob diversas temáticas, como o lugar da mulher afro-colombiana, as questões estético-políticas, a juventude, a comunidade LGBTQUIAPN+ e as musicalidades, por exemplo. Como já mencionado, essa luta é mediada por novos suportes: as tecnologias digitais e as redes sociais.

Portanto, a Colômbia é marcada por incansáveis processos de entendimento das vivências negras, desde a colonização escravista. Mais que isso, esses movimentos representam a união articuladas de pessoas em prol de um mesmo objetivo, o empoderamento de toda a população ferida pela necropolítica, voltando à teoria de Achille Mbembe.

Assim, essa parte do texto se propôs a entender os espaços que determinam as negritudes no Brasil e na Colômbia, privilegiando as dinâmicas que serão importantes para problematizar

a amefricanidade de Lélia Gonzalez associada às musicalidades negras, foco desse trabalho. Dessa maneira, será esmiuçada a teoria da intelectual a fim de compreender as heranças diaspóricas que aproximam os dois países, além da relação com a América Latina e a África.

1.2 TEORIA AMEFRICANA DE LÉLIA

Após traçar um panorama sobre a dinâmica negra no Brasil e na Colômbia, agora cabe relacionar essa premissa à perspectiva amefricana, conceito concebido pela intelectual brasileira Lélia Gonzalez. É crucial para essa proposta de texto o desenvolvimento da teoria da amefricanidade sob a hipótese de entender as relações entre América e África, principalmente, a partir do viés afrodiaspórico.

A estudiosa tem um papel muito importante para os estudos sobre as negritudes latino-americanas contemporâneas, ao pensar as diferentes nuances da raça na América. Infelizmente não foi dado o devido destaque aos seus estudos, sendo redescobertos atualmente.

Dessa maneira, será esboçada uma pequena biografia da autora, apontando as características de seu discurso e pensamento. Lélia Gonzalez conseguiu imprimir a diversidade de uma América negra, marcada por uma violência herdada pelo processo de escravização. Além disso, a escrita da autora tem uma elaboração exemplar, com uma riqueza vocabular e com sagacidade linguística.

[...] Lélia tem uma elaboração textual fina, às vezes repletas de ironias, por vezes mesclada de ortografia formal com a língua falada, um misto de coloquialismo e erudição. Em seus trabalhos, é possível encontrar simultaneamente citações e referências clássicas de filosofia e das ciências sociais convivendo com o linguajar popular, do latim ao banto, passando pela que ela chama de “pretuguês”, uma espécie de africanização ou criouliização do idioma falado no Brasil. Referências à filosofia ocidental – que marcou a sua formação acadêmica – juntam-se a ditos populares, às elaborações dos mestres das escolas de sambas, dos conhecimentos produzidos por mulheres trabalhadoras em sua prática cotidiana, numa combinação organizada para gerar polifonia, possibilitando a escuta de múltiplas vozes em diálogo. (Rios, Lima in Gonzalez, 2020, p. 9-10)

Como mencionado acima, o texto de Lélia Gonzalez consegue mesclar o mundo acadêmico e diversos setores da sociedade. Sua palavra é atenta à diversidade, especialmente,

racial; é capaz de empreender o caráter afrodiaspórico também na escrita, já que havia a mistura de diferentes códigos linguísticos, “do latim ao banto”.

Assim, de forma geral, o texto de Gonzalez preocupa-se como a forma que a escravização foi capaz de determinar as vivências negras no pós-abolição. De fato, essa preocupação transforma-se em uma prática que esteve presente em suas obras. Seu objetivo, como será demonstrado a seguir, é justamente problematizar as consequências do processo violento da escravização na contemporaneidade.

Antes de prosseguir nessa dinâmica, é importante se ater em parte da vida da autora, pois ajudarão entender sua obra e sua luta, bem como uma forma de reconhecimento sua importância para gerações futuras e que revolucionou a dinâmica do movimento negro.

Nascida em 1º de fevereiro de 1935, em Belo Horizonte – Minas Gerais, Lélia de Almeida Gonzalez tem uma origem humilde e operária. É irmã do jogador Jaime de Almeida, que na época defendia o Flamengo, algo que foi determinante para que a família conseguisse melhores condições econômicas e se transferisse para o Rio de Janeiro. Uma situação específica ficou marcada nessa mudança para a cidade do Rio de Janeiro, quando assumiu as funções de empregada doméstica e babá.

Quando criança, eu fui babá do filhinho de madame, você sabe que criança negra começa a trabalhar muito cedo. Teve um diretor do Flamengo que queria que eu fosse para casa dele ser uma empregadinha, daquelas que viram cria da casa. Eu reagi muito contra isso então o pessoal terminou me trazendo de volta para casa. (Literafro, 2023)

A fala de Lélia é certa e apresenta a condição ainda comum a crianças negras, principalmente a meninas e mulheres. Mais que isso, a reação de Lélia representa um ideal de rebeldia e resistência, que será repassado posteriormente para sua obra. O lugar esperado para esses corpos é ainda a subserviência, representado pelo número expressivo de empregadas domésticas negras.

Assim, é nessa cidade que começa a vida acadêmica da intelectual. Inicialmente tornou-se aluna do Colégio Pedro II, o que permitiu a inserção em um ambiente academicizado. Logo, Lélia ingressou na UERJ, graduando-se em História, Geografia e Filosofia. A partir dessa formação é que Lélia inicia seus estudos sobre raça, classe e gênero, principalmente sobre a condição da mulher negra.

Desde então, a intelectual empreendeu uma atuação política exemplar, participando ativamente de movimentos organizados, como a fundação do Movimento Negro Unificado (MNU), no Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN), no Coletivo de Mulheres N’Zinga

e no Partido dos Trabalhadores (PT), além de participar no Olodum, como uma forma de empoderamento negro.

A trajetória de Lélia Gonzalez permeia a vida política organizada e academicista, claro que atrelado a uma epistemologia afrodiaspórica, sobretudo, no contexto latino-americano. Ademais, uma questão importante é a junção do sagrado nessa dinâmica discursiva, representado pelo candomblé e usado para explicar a cultura brasileira. “Ela despertou para a questão do espaço físico e urbano, em lugar de negro, ela critica o problema racial que está impregnado na superfície da cidade e na formação da periferia.” (Fialho, 2018)

Dessa forma, vida e obra se mesclam em função de um ideal o que ela chamaria de amefricano. Esse conceito é importante para entender as experiências das populações negras, tendo como ponto de partida a relação entre América e África. É válido citar que esse pensamento foi inicialmente elaborado a partir de uma proposição de Magno Machado Dias e Betty Milan. No entanto, é Lélia que se debruça melhor sobre o assunto. A autora enxerga o Brasil como um produto dos movimentos diaspóricos vindos de África, isso sob a tentativa de formular a identidade nacional.

As implicações políticas e culturais de categoria de amefricanidade (Amefricanity) são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo nova perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: A AMÉRICA como um todo (Sul, Central, Norte e Insular). Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada, isto é, referenciada em modelos como: Jamaica e o akan, seu modelo dominante; o Brasil e os modelos ioruba, banto e ewe-fon. Em consequência, ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica. (Gonzalez, 2020, p. 134-135)

Dessa forma, conceber a centralidade do conceito de amefricanidade para entender a formação social do país é crucial, pois, a partir deste, é fornecido um diálogo entre elementos que constituíram esse território social, linguístico e ideologicamente falando. Ao mesmo tempo, é um índice de leitura da herança afrodiaspórica que mantem na contemporaneidade, discutindo justamente a transgressão das fronteiras estabelecidas tal como são conhecidas. A transposição da diáspora, de acordo com a amefricanidade de Lélia, permite esse olhar desterritorializante sobre essas experiências que foram silenciadas historicamente.

Resgata uma unidade específica, historicamente forjada no interior de diferentes sociedades que se formam numa determinada parte do mundo. Portanto, a América, enquanto sistema etno-geográfico de referência, é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos. Por conseguinte, o termo amefricanas/americanos designa toda uma descendência não só a dos africanos trazidos pelo tráfico negreiro, como a daqueles a AMÉRICA muito antes do Colombo. (Gonzalez, 1988, p.77)

A unidade descrita pela autora refere-se a uma história comum compartilhada por um ancestral também em comum. Essa história permite desenhar as trajetórias das populações negras de África a diferentes partes da América, que foram determinadas pelo tráfico negreiro e pela política racista.

Trata-se, então, de focalizar as raízes que não são exclusivamente europeias, leia-se, logo, brancas. A autoria igualmente concebe essa territorialidade como América Ladina, que faz jus às frentes ideológicas, linguísticas e territoriais. Lélia se guia pelo princípio de solidariedade, uma espécie de cooperação entre os diferentes espaços amefricanos, que são marcados por histórias semelhantes.

Para além do carácter geográfico [...] é imprescindível para pensar identidades e ativismos, segundo Gonzalez (2020), a amefricanidade diz respeito a dinâmicas culturais que remetem a identidades étnicas africanas vivenciadas construídas e reinterpretadas no continente americano seja pela migração forçada e pelo tráfico internacional de pessoas seja pela migração voluntária desses povos. Seria, portanto, uma categoria que resgata e confirma a multiplicidade de disputas pela sobrevivência e por tentativas de manutenção e preservação das culturas africanas nas Américas. Inegável, portanto, que a amefricanidade descrita por Lélia se associa aos princípios pan-africanistas da solidariedade, da libertação, da integração e da personalidade. (Jesus, 2021, p. 114-115)

Como exposto acima, a amefricanidade de Lélia Gonzalez é uma ferramenta para pensar as identidades e dinâmicas étnico-culturais, e conseqüentemente resgatar as heranças desde África. Sua teoria conecta aos ideais pan-africanos, que defende a união dos povos africanos e diaspóricos contra a violência racial e social. Além disso, os pan-africanistas prezavam o sentimento de solidariedade e consciência em relação à negritude. Agora transposto ao pensamento de Gonzalez, serve para entender as nuances do racismo à brasileira, constituindo assim uma nova epistemologia em favor de um discurso de levante contra essa violência.

Desse modo, deve-se entender que a construção de uma nova base epistemológica amefricana reflete na forma que, inclusive, as musicalidades negras são constituídas, questão que será melhor trabalhada posteriormente. O Funk brasileiro e o Reggaeton colombiano são gêneros musicais amefricanos, pois igualmente são herdeiros da diáspora negra potente, dotados de criatividade, inventividade, resistência e (re)existência. Ademais, as duas musicalidades sabotam os efeitos do racismo, ao não admitir que ele seja internalizado em seus imaginários.

Nesse sentido, sob a lógica epistemológica, a teoria do conhecimento, a amefricanidade também está intrínseca às relações de poder inseridas na sociedade, especialmente latino-americana, que está envolta a uma dinâmica colonial ou neocolonial, contemporaneamente falando. Logo, nesse caso, a epistemologia revela uma nova forma de conceber o conhecimento, agora voltado para uma premissa decolonial e afrodiaspórica.

[...] O trabalho intelectual desenvolvido por Lélia Gonzalez tratou de conceber uma visão, uma perspectiva do caráter histórico e culturalmente posicionado dos fenômenos sociais, hegemonizado em grande parte das Américas pela experiência afrodiaspórica e, assim, apreender o caráter dinâmico e situado da realidade, inspirados em uma consciência coletiva de raiz africana. Com a Amefricanidade, Lélia Gonzalez vai a um só tempo por um tempo por um lado, afirmar o processo histórico e cultural da diáspora africana nas Américas negado pelo colonialismo como fator de dominação e restituí-lo como fator de unidade, resistência e emancipação e, por outro lado, inscrever ontologicamente o(a) sujeito(a) não da modernidade/colonialidade, mas um(a) sujeito(a) anticolonial, autorreferenciado(a) em seu coletivo emancipado(a) a partir das bordas. (Santos, 2020, p. 58)

Portanto, a lógica amefricana resguarda uma dinâmica coletiva afrodiaspórica, possibilitando a reafirmação dos elementos que o constitui. Ressalta os trajetos das experiências e imaginários negros desde o período da escravização até a contemporaneidade. De fato, é um tratado em louvor a emancipação negra que pode ser vista em diferentes regiões, que não se restringe ao Brasil, mas a diferentes territórios afrodiaspóricos.

A partir da premissa levantada, a amefricanidade problematiza a ideia de práxis negra, questionando o lugar da linguagem nesse processo. Nesse caso, a linguagem serve como base para pensar a formação nacional. A língua pode ser entendida como um mecanismo de subversão em relação àquela que foi concebida no processo de colonização, questão denominada por Lélia como pretuguês.

E por falar em pretuguês, é importante ressaltar que o objeto parcial por excelência da cultura brasileira é a bunda (esse termo provém do quimbundo, que, por sua vez, e juntamente com o ambundo, provém de um tronco linguístico banto que “casualmente” se chama bunda). E dizem que significante não marca... Marca bobeira quem pensa assim. De repente bunda é língua, é linguagem, é sentido e é coisa. De repente é desbundante perceber que o discurso da consciência, o discurso do poder dominante, quer fazer a gente acreditar que a gente é tudo brasileiro, e de ascendência europeia, muito civilizado etc. e tal. (Gonzalez, 2020, p. 90-91)

Gonzalez, ao empreender o conceito de pretuguês, traz à tona as marcas de africanização linguística no português, que devem ser lidas como símbolo de luta e resistência. A autora ressalta a beleza das marcas linguísticas de origem africana na língua hegemônica e do colonizador, a língua portuguesa.

A partir da noção de pretuguês, fica evidente um processo contra hegemônico, que vê a linguagem como um mecanismo fundamental para a construção de uma Améfrica. Uma alternativa de instabilizar as consequências do mito da democracia racial, tal como estabelecido na formação brasileira. Em diferente dimensão, o conceito de “pretuguês” pode ser importado para a dinâmica colombiana. Respeitando a lógica da língua espanhola, enquanto uma língua do dominador, também existem marcas linguísticas vindas de África presentes e que são colocadas como algo inferior em relação à hegemônica. Na verdade, essas marcas são símbolos de resistência, que se dá pela linguagem.

Voltando a citação anterior a partir de Gonzalez, a língua toma corpo, um corpo-discurso que assume significado dentro de uma sociedade marcada pelo racismo. O pretuguês é uma resposta à dinâmica necropolítica, tal como proposto por Achille Mbembe, como um elemento de subversão linguística.

No que toca o pretuguês, a questão não é só nomear a língua como um gesto político frente a todas as perspectivas de acréscimo e contribuição que marcam as disputas e os debates sobre o racismo linguístico na atualidade. A questão que aqui ressoa é o ato de nomear através da função materna, algo a ver com o nome da mãe na história do Brasil, com essas construções chamadas de “mãe” não-marcada, logo branca (muitas vezes, e “mãe preta”, racializada como mucama, mulata, tia, preta, sinhá e outras designações que jogam com maternagem e sexualidade o tempo todo.

Nesse gesto, língua e cultura se penetram quase como significantes intercambiáveis, mas acreditamos que Gonzalez não está falando só da transmissão de narrativas, mitos, figuras, “conteúdos”, nem somente de uma língua particular, de uma variedade linguística ou de uma comunidade de

prática ligada a marcas linguísticas de uma identidade racial. (Chaves, Cestari, França, 2023, p. 6)

Conforme exposto, o pretuguês representa a identidade racial negra do país, isso pensado e problematizado através da linguagem, reconhecendo as riquezas, mesmo que escondidas dos manuais gramáticos tradicionais, que existem na formação social do Brasil, bem como relativizado para outros países de herança marcadamente negra. A própria autora considera o pretuguês como um mecanismo de rasteira, “para dizer que esse ato de transmitir diz respeito a um gesto sorrateiro, que derruba o dominador e só é percebido a posteriori”. (Idem, p. 7)

A escrita pretuguesa de Lélia é mais um elemento na construção de uma epistemologia amefricana, empreendendo as dinâmicas vindas igualmente do sagrado. Herdeira da encruzilhada de Exu, que relaciona as diversas origens de África, as influências linguísticas, o pretuguês torna-se um movimento transposto para a corporeidade negra.

Dessa forma, Lélia Gonzalez constata, em seu pensamento, o que alguns autores negros já fizeram em suas obras, uma sabotagem, o que escravizados trouxeram pelas águas e subverteram em suas vivências. Não se trata apenas da inserção de vocabulário, mas de reflexão sintática e fonética/fonológica, por exemplo, o que Severo (2019, p. 28) denomina como “nutrição linguística e discursiva”. A partir de Gonzalez, o autor reflete o pretuguês relacionado à história da escravização negra no Brasil.

Usando a metáfora das amas de leite, que foram essenciais à dinâmica escravocrata ao “amamentarem” todo esse sistema, Severo associa essa função à linguagem. Então, as “amas de leite” são responsáveis por transmitirem e compartilharem o pretuguês para a nação, seja preto ou branco. A mulher negra é a grande protagonista, matriarca desse processo, “é na língua e pela língua que se transmite; a língua funcionando como materialidade equívoca atravessada pela história” (Severo, 2019).

Diante dessa premissa, é possível reafirmar que todos os falantes de língua portuguesa também são falantes de pretuguês. Em diferentes minúcias linguísticas, lá está presente o pretuguês, mesmo quando “chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado”, palavras da autora.

É necessário reafirmar que Lélia Gonzalez, em toda sua obra, recupera o ideal quilombista, ao ressaltar a importância das experiências amefricanas na história, bem como suas culturas. A autora enfatiza o peso que essas populações têm no processo de formação nacional.

Mais que isso, seus estudos podem e devem ser transpostos para uma condição que não se restringe ao Brasil, mas a diferentes países de herança negra, como é o caso da Colômbia.

Agora, se forem pensadas as estruturas do Funk brasileiro e o Reggaeton colombiano associadas à noção de pretuguês, são ressaltadas justamente seus caratês de criatividade e resistência, questão que será desdobrada no próximo tópico deste capítulo. É importante relacionar a teoria amefricana de Lélia Gonzalez às conjunturas dos gêneros musicais citados, sob a hipótese de entender a formação do gosto musical calcada em musicalidades afrodiáspóricas.

1.3 RELAÇÃO ENTRE AMEFRICANIDADE DE GONZALEZ E AS MUSICALIDADES NEGRAS, FUNK E REGGAETON

Como mencionado no tópico anterior, a teoria amefricana de Lélia Gonzalez é muito importante para entender as dinâmicas raciais no continente americano, pois problematiza a relação entre América e África na contemporaneidade.

Dessa maneira, é necessário relacionar a amefricanidade de Gonzalez às dinâmicas musicais de origem negra, como são os casos do Funk brasileiro e o Reggaeton colombiano. Para isso, serão consideradas as origens dessas musicalidades afrodiáspóricas, desde a trajetória do continente africano até as terras latino-americanas. É válido ressaltar que, durante esse trajeto, através das águas oceânicas, houve a “transmissão” de diversas características culturais e artísticas. Porém, esse mesmo trajeto foi marcado por uma violência colonial e escravista, que elegeu as subjetividades negras a um status de subalternidade permanente.

Nesse sentido, cabe agora iniciar a análise pretendida, relacionando o conceito de amefricanidade ao imaginário das musicalidades de origem negra. O processo de escravização negra foi responsável pelo trânsito de inúmeros corpos do continente africano para as Américas e, com isso, a vinda forçada de culturas diferentes, formas de culto do sagrado, linguagens e manifestações artísticas.

Além disso, essas musicalidades, mesmo que distintas, compartilham ideais de resistência e (re)existência, em suas estruturas, devido a um largo histórico racista atrelado às suas dinâmicas. Há, de fato, um índice ancestral em comum que minimamente pode ser lido a partir do aspecto musical. Nesse caso, serão tensionados gêneros de formação afro-brasileira e afro-colombiana, que compartilham características semelhantes em relação aos tipos de sociedade e processo racial.

Diante disso, é de extrema necessidade atrelar a conjuntura musical negra à proposta amefricana, concebida pela intelectual Lélia Gonzalez. Quando é associado o caráter de resistência a música negra, essa consideração já pode ser enquadrada à premissa amefricana, pois é criada uma forma de referência artística, porém a partir de modelos que fogem à lógica eurocêntrica. Na verdade, trata-se de uma inédita mirada epistemológica, calcada em padrões diaspóricos e regidos em princípios de cooperação e solidariedade, tal como proposto pela autora.

A exemplo do que ocorre no Brasil, as diferentes musicalidades de origem negra, como o Samba, o Rap ou mesmo o Funk, devem ser enquadrados como manifestações amefricanas, pois resgatam a relação entre dois espaços que se conectam através da dor e da violência. O tráfico negreiro é um marcador discursivo, que, através das águas, criou o laço diaspórico, responsável pela vinda de um elemento artístico em comum. Seria como se essas manifestações compartilhassem um elo que faz conexão com África. No caso colombiano, diversas musicalidades de origem negra também apresentam a mesma condição.

O samba agoniza, mas não morre. Reinventa-se, orbitando ente os signos ancestrais da festa e da agonia. Tributário da grande diáspora africana, soube sobreviver à gramática do chicote e da senzala. Nascido no saracoteio dos batuques rurais, adentrou a periferia dos grandes centros urbanos sem pedir licença. Iniciado nos terreiros de macumba, incorporou-se aos cortejos dos ranchos, dos blocos e cordões, numa simbiose perfeita com o Carnaval. Enfrentou preconceitos, ouviu desachos, padeceu segregações. (Lira, 2017, p. 25)

Mesmo que o autor apresente a condição do Samba no país, perpassada por um histórico de luta e resistência em seu funcionamento, uma série de elementos podem ser repassados para a dinâmica funkeira. Também nascido do chicote e da senzala, o Funk também resgata essa lógica diaspórica.

Agora, pensando especificamente a relação entre o Funk brasileiro e a premissa amefricana, esse ritmo deve ser lido como um símbolo contracolonial, que age sobre a corporeidade, a linguagem e as experiências de um público periférico. Além disso, como já minimamente citado, o Funk, tal como será analisado no próximo capítulo, tem um histórico de luta e resistência, marcado pelo racismo.

Como uma forma de arte negra, o Funk apresenta-se como um artefato artístico que dialoga com as múltiplas vozes diaspóricas, que não se restringem a um único território, mas que são compartilhados em uma Améfrica “enquanto um sistema etno-geográfico de

referência” (Gonzalez, 1988, p. 77). Desde a transformação do Funky (termo utilizado nos Estados Unidos dos anos de 1970) até o Tamborzão (referência ao uso de instrumentos de percussão à batida funkeira), o gênero empreende em sua estrutura a lógica amefricana. Ademais, também a partir da teoria, o Funk exprime um caráter de sobrevivência em seu imaginário, como uma forma de manutenção e preservação de uma ancestralidade.

Em especial, a partir do Funk Nacional, outra questão importante discutida por Lélia Gonzalez deve ser ressaltada: o pretuguês. Como já trabalhado no tópico anterior, o conceito de pretuguês refere-se à valorização das marcas linguísticas de origem africana na formação da língua portuguesa contemporânea. É crucial enfatizar que essas marcas linguísticas estão acompanhadas pela constatação dos processos racistas presentes nas Américas. Na verdade, a autora reflete todo o processo de colonização nas Américas, não só a partir da linguagem, mas de todos os elementos que fazem uma sociedade.

Voltando à questão do pretuguês relacionado ao Funk, a língua deve ser entendida como parâmetro para refletir a conexão entre os dois continentes, bem com a forma dessa musicalidade sob a ótica da subversão. A língua também participa ativamente da estrutura funkeira, uma língua que está repleta de marcas de africanização e são constituídas de beleza, mesmo que considerada como algo inferior por uma parcela expressiva da população, questão que será enfatizada no próximo capítulo.

Nesse sentido, através da problemática pretuguesa, é possível retratar o Funk como um imaginário afrodiaspórico capaz de expressão de resistência, em sua estrutura, exatamente como uma resposta à identidade construída racialmente. Uma resposta positiva a um aspecto necropolítico, já concebido na história racial do país e do gênero musical.

Em linhas gerais, o Funk associado à ideia amefricana de Lélia Gonzalez remete a uma proposta de superação do racismo, que visa a transmissão e conexão de caracteres ancestrais desde África, que se difundem em território latino-americano, através da criatividade e inventividade.

Agora, problematizando a condição musical colombiana, uma série de elementos são semelhantes à questão brasileira. Mesmo que não seja um gênero de língua portuguesa, mas de língua espanhola, o Reggaeton reproduz igualmente uma lógica amefricana, tal como proposto por Gonzalez.

O Reggaeton também é um gênero musical forjado a partir da diáspora negra no Caribe e no Pacífico colombiano. Esse ritmo, como será trabalhado no terceiro capítulo dessa tese, é dotado de influências rítmicas herdadas de África em sua estrutura, que também o faz uma musicalidade amefricana. Igualmente ao Funk brasileiro, o Reggaeton realizado na Colômbia

também tem uma história de resistência em contramão ao processo de violência escravocrata. A Colômbia, como já descrito, recebeu uma massa expressiva de escravizados, sendo um dos países mais negros fora do continente africano.

Já é sabido que o trajeto de África até a Colômbia foi realizado a partir da pulsão de morte, devido à crueldade de todo o processo. Com essa trajetória, mesmo que de maneira negativa, veio, através dos oceanos, as culturas de diferentes povos africanos. Mais que isso, essas características foram difundidas em território colombiano e perpetuadas na contemporaneidade através da música.

Em diferente instância, o Reggaeton repete um legado de outras musicalidades negras com a mesma dinâmica de resistência e (re)existência. Será possível relacionar essa história a uma problemática decolonial, que entende a experiência afrodiaspórica no cerne da sociedade atual.

Portanto, mesmo feita de forma simplificada, a análise dos dois gêneros permeou a lógica amefricana de Lélia Gonzalez, como, de fato, a tão pedida conexão entre dois continentes tão próximos, como são África e América. Assim, essas duas musicalidades rememoram um índice ancestral em comum, compartilhado com muitas outras manifestações artísticas de origem negra. Ambas são dotadas de princípios de solidariedade, cooperação, resistência, luta e (re)existência, tal como proposto pela intelectual.

É válido repetir que os dois próximos se desdobrarão melhor sobre essa perspectiva, a relação entre as musicalidades negras e a perspectiva amefricana, com uma explicação mais extensa e detalhada. Esse estudo tem o propósito de auxiliar na proposição de uma formação do gosto musical livre das amarras racista no continente americano, e, sobretudo, amefricana, como símbolo de luta, questão que será tratada no último capítulo.

Dessa maneira, a teoria amefricana é importantíssima para pensar e refletir as musicalidades negras na contemporaneidade. Lélia Gonzalez conseguiu captar em seus estudos a dinâmica sociorracial latino-americana, a partir do viés positivo. Trata-se da concepção de uma nova epistemologia que contempla e valoriza conhecimentos de outras ordens, que, por muito tempo, foram símbolos de algo menor ou inferior. Na verdade, a perspectiva amefricana reflete o real valor das negritudes em território latino-americano.

Lélia Gonzalez é uma das pensadoras mais potentes na atualidade, que mais conseguiu refletir a dinâmica racial não apenas no Brasil, mas de países que foram marcados pelo estigma da escravização. Digo no presente, pois Lélia e seu pensamento permanecem no imaginário contemporâneo, com uma compreensão que não se restringem a um tempo específico, tornando-se atemporal e necessário para a compreensão desses imaginários e subjetividades.

Finalmente, é justamente a aqui repetida relação entre África e América que Lélia se debruçou em seus estudos e será perpassada para as musicalidades negras latino-americanas, Brasil e Colômbia, Funk e Reggaeton, respectivamente. Cabe entendê-las como índices de leitura para tentar compreender como a raça operando em diferentes sociedades marcadas pela escravização e sua violência intrínseca.

No próximo capítulo, será detalhada a questão funkeira, desde seu histórico (dos Estados Unidos ao Brasil), até, principalmente, a transformação em um gênero musical singular, suas diferentes facetas no país até chegar ao Funk 150 BPM, que é foco deste estudo. Logo após será detalhada a associação do 150 BPM à premissa amefricana, isso a partir do “uso” do tambor como um dispositivo racial potente e capaz de rememorar o laço ancestral e, conseqüentemente, entender a formação da identidade nacional e racial brasileira, bem como a valorização desse empreendimento.

CAPÍTULO 2 – O FUNK A PARTIR DE UMA LÓGICA AMEFRICANA

É importante entender que o Funk se coloca como uma musicalidade que questiona o lugar da liberdade e da resistência negra na sociedade brasileira. Assim, nesse momento, é crucial refletir a formação desse gênero ao longo de sua história, associando a um caráter racista determinante.

O Funk resgata e continua uma série de características da afrodíspora ao empreender, em sua dinâmica, as musicalidades trazidas pelas águas oceânicas. Além disso, ao longo do tempo, esse gênero musical se reinventou, transformando-se em uma sonoridade exemplar. Aliás, é justamente no Brasil que o Funk foi capaz de revolucionar o mercado fonográfico contemporâneo, com a difusão em massa de suas composições. Dessa forma, este capítulo pretende abordar os desdobramentos do gênero desde sua origem até a atualidade, empreendendo a sua dinâmica os caracteres de resistência e (re)existência.

Em especial, será traçada uma linha argumentativa sobre o Funk 150 BPM, subgênero responsável por uma mudança significativa na dinâmica funkeira. Em linhas gerais, o 150 BPM trouxe o Funk para um novo patamar; além de acelerar a batida, demandando uma nova leitura sociomusical, promoveu o que alguns chamariam de uma reafricanização do gênero, com a maior inserção de batidas amefricanas. Ademais, para construção dessa linha argumentativa, serão retomados os estudos da Lélia Gonzalez, já trabalhados no capítulo anterior, principalmente, a partir dos conceitos de amefricanidade e pretuguês; agora associados à dinâmica funkeira.

A partir dos pontos apresentados, será possível desenhar os primeiros indícios para a construção de uma formação do gosto musical, tal como pretende o trabalho em questão, que entende o lugar da raça como parâmetro essencial de análise. Assim, toda a conjuntura funkeira possibilita uma leitura complexa de uma sociedade pelo duro processo de escravização que marcou inclusive as perspectivas culturais.

Portanto, ao descrever o Funk como uma música que incomoda, será tensionado seu caráter transgressor e criativo e sua conseqüente relação com outras musicalidades amefricanas, como é o caso do Reggaeton colombiano, assunto que será trabalhado no próximo capítulo.

2.1 O FUNK COMO UMA LÓGICA DE RESISTÊNCIA HISTÓRICA

O Funk é hoje uma das musicalidades que mais movimenta o cenário fonográfico contemporâneo brasileiro. Inclusive o “movimento” é uma das palavras que melhor define toda a conjuntura funkeira, isso para pensar sua multiplicidade. Assim, o Funk foi capaz, ao longo de sua história, reinventar-se inúmeras vezes e construir uma nova referência artística e de resistência ao relacionar a “musicalidade, oralidade e a performance” (LOPES, 2010, p. 10) a sua dinâmica.

Mais que isso, o gênero em questão conseguiu resgatar e continuar histórias vindas de África e suas conseqüentes transformações em território americano, tornando-se assim um importante índice de leitura sociorracial. Dessa forma, associar o Funk a uma estética periférica negra é, antes de tudo, problematizar sua condição de resistência e (re)existência que é visível desde sua origem.

De fato, o Funk pode ser considerado uma ‘música da periferia²’, lugar já ocupado pelo samba décadas antes. No entanto, o seu diferencial se dá por uma série de características, o que faz um perfeito produto contemporâneo, pertinente a uma estética múltipla e diversificada. O termo “periferia” também deve ser reenquadrado a uma nova perspectiva, sob a hipótese de reverter, ou pelo menos tentar, a lógica de exclusão que ainda está sempre presente nessa espacialidade.

A transversalidade dessas temáticas questiona, ainda, o próprio uso de categoria periferia que, não raro, acrescenta confusão a um cenário de problemas urbanos e sociais renovados. Pois os empregos da categoria periferia, como das palavras-chave usualmente utilizadas em sua análise, oscilam entre o estatuto de conceito analítico, quando não teórico, e o de palavra corriqueira, de uso cotidiano, utilizada para fazer menção aos modos de vida de territórios e populações de bairros de moradia autoconstruída, conjuntos e mutirões habitacionais, mas também morros, favelas e subúrbios. Invariavelmente, entretanto, trata-se de categoria marcada por valorização, seja a do universalismo dos direitos e cidadania, seja nos juízos formulados entre os polos da acusação da violência, criminalidade e drogadição, mais comuns no discurso jornalístico e das elites, e da celebração da dignidade, resistência, crítica e luta dos que identificam como periféricos. (Cunha, Feltran, 2013, p. 11)

² Termo utilizado por Ecio Salles em sua tese de doutoramento “Sonoridade da Existência: música, comunicação e produção do comum” (2009).

A partir da associação do Funk a uma estética periférica, é realizado um desenho de uma nova cena política, social, racial e musical, que será desenvolvido ao longo desse capítulo. Então, “novos espaços de intermediação” (SALLES, 2019, p. 10) podem ser imaginados e vivenciados dentro de uma América musical. Ainda é possível pensar que o Funk é herdeiro de uma oralidade desde África, questão que será discutida ao longo do trabalho.

O Funk, como uma sonoridade contemporânea, transita de forma diferenciada na esfera do gosto, o que o coloca em uma posição polêmica na cena fonográfica, ganhando, inclusive, os cadernos policiais dos jornais ao longo de sua história. Porém, é importante ressaltar que essa condição não pode ser exclusivamente associada a uma premissa musical, há outros componentes que funcionam conjuntamente nessa análise. Em especial, será enfatizado como o aspecto racial é determinante dentro dessa lógica.

No entanto, para isso, cabe agora apresentar parte da história do Funk, sua origem nos Estados Unidos, sua chegada ao país e suas transformações ao longo do tempo, entendendo-o como uma musicalidade amefricana potente e criativa. É importante ressaltar que o Funk não tem uma única origem, restrita ao país estadunidense, mas essa é uma das leituras possíveis para pensar a história do gênero. Ao longo do trabalho, serão dispostas outras possibilidades de leitura sociomusical.

Além disso, é necessário enfatizar que esta seção tem caráter secundário em relação à construção de uma formação do gosto musical em uma perspectiva amefricana, ao minimamente descrever parte do histórico funkeiro; digo parte, pois abarcar todas as especificidades do gênero não é possível, nem é a proposição desta tese. Assim, algumas partes serão propositalmente suprimidas a fim de efetivar o cerne desta tese. Afinal, qualquer trabalho acadêmico é feito de escolhas, que são determinadas por inúmeros fatores. Contudo, essa etapa é importante para entender como o 150 BPM continua o legado de uma estética funkeira singular na cena brasileira.

Dessa forma, se hoje o Funk é conhecido como um produto principalmente carioca, já que parte considerável de sua produção se localiza na cidade do Rio de Janeiro; na verdade, o gênero, dentre de umas das suas origens, será enfatizada aqui sua raiz estadunidense, a partir da década de 1960, momento em que o país passava por episódio crucial de sua vida sociopolítica, Jim Crow, período de intensa segregação racial. A partir dessa condição, o Funk pode ser lido como uma grande resposta contra a situação social então estabelecida.

É importante destacar que o “Funky”, termo utilizado por alguns estudiosos para conceber o gênero no país, tem diferentes conotações, que se adequam igualmente a distintas visões de mundo.

Dessa forma, o “Funky” estadunidense (substantivo acrescido pela letra “y”), termo já existente no imaginário musical estadunidense, mas a partir da música de James Brown conhecido, tem uma conotação especial para toda a conjuntura funkeira, tornando-se uma ferramenta dentro de uma luta antirracista. Tal importância pode ser exemplificada através da letra “Say it loud – I’m black and i’n proud” (“Diga alto: Eu sou negro e tenho orgulho”, também de James Brown.

Now we demand a chance to do things for ourself
 We’re tired of beatin our head against the wall
 And workin’ for someone else
 We’re people we’re just like the birds and the bees
 We’d rather die on our feet
 Than be livin’ on our knees
 Say it loud, i’m black and i’m proud ³(Brown, 1968)

A letra acima já se apresenta dentro de uma lógica de resistência ao tratar como as vozes negras clamavam por uma nova situação política e social no país, isso através de uma luta que deveria ser travada em diversas instâncias. De acordo com a música, melhor seria “morrer em pé”, com honra, do que de joelhos, subserviente às ordens e leis que existiam até então. Ao comparar as pessoas a pássaros e abelhas, diretamente, as atribui uma concepção de liberdade, direito primário e fundamental, que todos deveriam ter, independentemente, da cor da pele. A capacidade de voar está atrelada a uma representação de ordem política, ou seja, a libertação de um processo tão violento como o de segregação racial. Assim, o voar refere-se ao direito de viver sem amarras e sem a presença necropolítica no trato diário.

³ Tradução: Agora, procurando uma chance de fazer as coisas para nós mesmos.
 Estamos cansados de bater a cabeça contra a parede
 E trabalhando para qualquer um
 Somos pessoas, somos como os pássaros e as abelhas
 Preferimos morrer em nossos pés
 Que viver de joelhos
 Diga alto, sou negro e tenho orgulho.

Já em termos musicais, o Funky é descendente direto do soul, do rhythm'n blues e jazz. James Brown enfatizou uma nova base rítmica devido à “mudança rítmica tradicional de 2:4 para 1:3” (Medeiros, 2006, p. 14), considerada uma grande ousadia para época, musicalmente falando. Em outras palavras, essa mudança significou que a melodia e a harmonia perderam ênfase, em seu lugar, entrou um groove⁴ rítmico forte de baixo elétrico e bateria ao fundo. A repercussão foi de tamanha importância no cenário fonográfico daquele momento, empreendendo uma lógica musical inédita.

Partindo desse pressuposto, a história da palavra “funky”, que vem de uma gíria racista que esteve ligada ao odor do corpo durante as relações sexuais, se modifica e ganha, de fato, contornos de luta. Conceber o “Funky” na música seria como dar uma “apimentada na base musical, como acrescentar riffs (frases musicais repetidas) ao som de uma pancada mais rápida” (Medeiros, 2006, p. 14). Dessa forma, o termo tem relevância não apenas no plano rítmico, mas assume uma força ativa na sociedade estadunidense (branca, de origem anglo saxônica e protestante) da época. De fato, o “Funky” se tornou um símbolo de resistência e rebeldia contra um sistema bem arquitetado e extremamente repressivo.

É válido ressaltar que muitas letras também se tornaram hinos contra esse aparelho do Estado ao “incentivarem” uma postura combativa contra a força policial, por exemplo.

Em 68, o soul já tinha se transformado em um termo vago, sinônimo de “black music”, e perdia a pureza “revolucionária” dos primeiros anos da década, passando a ser encarado por alguns músicos negros como mais um rótulo comercial. Foi nessa época que a gíria funky (segundo o Webster Dictionary – “foul-smelling; offensive”) deixou de ter um significado pejorativo, quase um palavrão, e começou a ser um símbolo do orgulho negro. Tudo pode ser funky: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma maneira de tocar música, que ficou conhecida como funk. Se o soul já agradava aos ouvidos da “maioria” branca, o funk radicalizava suas propostas iniciais, empregando ritmos mais marcados (“pesados”) e arranjos mais agressivos. (Vianna, 1987, p. 37-38)

De acordo com a premissa apresentada, a palavra cantada adquire agressividade e potência discursiva, tornando-se, de fato, uma ferramenta na luta antirracista. A batida do “Funky” é resultante da presença do corpo ferido em espaços marcados pela violência e, ao

⁴ Termo oriundo da língua inglesa que provém da expressão “In the groove” de Wingy Manone e de Chick Webb, na década de 1930, no auge do swing (que significa balanço e oscilação, muito utilizado no Jazz). Groove refere-se ao encaixe do arranjo a palavras, ou seja, ritmo swingado.

mesmo, é o corpo que é excluído das relações oficiais e da cultura hegemônica, isso como uma amostra da inventividade que acompanharia o Funk ao longo do tempo e suas diversas “variantes”.

Outra possibilidade de leitura sobre a terminologia “Funky” está relacionada a uma herança desde África, originária do quicongo, que se refere ao “cheiro de anciãos”, no sentido de transmissão de conhecimentos ancestrais, terminologia que já tem força antes do processo de colonização. Nesse sentido, diferente do sentido pejorativo estabelecido nos Estados Unidos, mesmo que reinventado, o “Funky africano” também possibilita uma conexão com o Funk brasileiro, ao remeter a uma continuidade das musicalidades afrodiáspóricas, agora no plano da contemporaneidade.

Dessa forma, voltando à perspectiva estadunidense, o gênero passou a ocupar uma importante posição no cenário fonográfico do país, pois foi mais comercializado a partir de 1970. Um exemplo seria o da banda Earth, Wind and Fire, que atingiu um grande sucesso com o lançamento do LP “That’s the Way of the World”, em 1975, ao acrescentar as batidas do funky em suas composições. Outro nome é o de George Cliton, criador das bandas Parliament e Funkadelic, que desenvolveu um tipo de funk mais pesado. BT Express, Comodores, Kool the Gang, The Gap Band, Rick James, Chaka Khan, dentre outros, são nomes essenciais para pensar o desenvolvimento do gênero.

Em outras palavras, o “Funky” estadunidense, como mais um dos índices de leitura para pensar a versão brasileira, também deve ser lido como uma musicalidade múltipla que se reinventou ao longo do tempo.

Em busca de descrever diferentes origens, igualmente vale mencionar a importância do Miami Bass, subgênero do Rap, que influenciou diretamente o Funk brasileiro nos anos de 1980 e 1990. Essa vertente ficou conhecida por suas letras alegres e irreverentes, mas também pelo uso de palavras de baixo calão e com apelo sexual. Essas produções foram consideradas sofisticadas para a época, pois continham mais samples em suas constituições. Artistas como The 2 Live Crew, Mc Shy D e Dynamix II são referências nesse subgênero.

A partir das características apresentadas acima, é possível mapear parte das características que foram determinantes para entender como o Funk chega ao Brasil e, posteriormente, se desenvolve. Um desses fatores refere-se ao lançamento, em 1969, de “Gerson Combo Brazilian Soul” de Gerson King Combo, um dos grandes nomes da música soul no país. O artista pode ser entendido como um dos laços de continuidade musical também

presente na chegada do ritmo, ainda em transição, às matrizes musicais nacionais. Outros nomes também foram importantes nesse período, como a Banda Black Rio, Toni Tornado, Tim Maia e Carlos Dafé, se uniram a King Combo na criação daquilo que se chamaria posteriormente de Funk Nacional.

É válido ressaltar que, no período em questão, o país passava por um processo ditatorial em que o governo militar exerceu o controle político, sem a vigência de um período democrático. Estabeleceu-se, então, uma situação de constante vigilância a tudo que era produzido, especialmente, na esfera artístico-cultural. Muitos artistas foram perseguidos e reprimidos pela censura, obrigando, inclusive, a muitos músicos do mundo do Funk a se adequarem ao sistema estabelecido.

Ao passo que o governo militar prosseguia, o cenário da indústria fonográfica ia se modificando, uma vez que houve um crescimento do mercado de bens culturais. Esse crescimento estava aliado a uma nova estruturação das empresas nacionais, através de uma divisão de trabalho inédita; o produto foi o crescente aperfeiçoamento dos meios técnicos de produção.

Essa nova dinâmica permitiu que o Funk, recém-chegado no país, participasse desse novo mercado. A versão do termo sem o “Y” representou uma mudança significativa do gênero, adequando-o às perspectivas musicais brasileiras, como será desenvolvido posteriormente. A partir dessa época, o Batidão difundiu-se maciçamente no cenário musical, favorecendo inúmeras possibilidades criativas em todo seu processo.

Uma das grandes formas de entender a expansão do gênero no Brasil, o Baile da Pesada, dentre muitos bailes que aconteciam na época, teve seu início em 1970 no Canecão. O baile, que também ganhou muita relevância na cena fonográfica, foi organizado pelo discotecário Ademir Lemos e o locutor Big Boy. A festa atraía um enorme público, cerca de 5000 pessoas em uma única noite, de todas as partes da cidade do Rio de Janeiro. “A programação musical também para o ecletismo: Ademir tocava rock, pop, mas não escondia sua preferência pelo soul de artistas como James Brown, Wilson Pickett e Kool and the Gang” (Vianna, 1987, p. 51).

Essa festa, em alguns momentos, mais que tocar músicas do mundo black, se tornou um símbolo da recriação do ritmo no país. Através do Baile da Pesada, muitos outros bailes que ocorriam na cidade do Rio de Janeiro, algumas equipes de som, mais próximas ao que hoje são conhecidas, foram criadas e começaram a promover e difundir pequenas festas na região, o que favoreceu diferentes musicalidades e novas formas de pensar e fazer Funk no Brasil.

O público que foi aderindo aos bailes era público que dançava, tinha coreografia de dança, então até o Big Boy foi sendo obrigado a botar aquelas músicas que mais marcavam. (...) Música significa ritmo. Música sem ritmo pra mim não existe. Botou balanço, dançou, colou, o couro come. (Vianna, 1987, p.43)

É importante ressaltar que a dança também se tornou um componente essencial para a constituição do Funk, tal como é conhecido hoje. Além disso, a dança é um dispositivo de leitura racial, já que uma série de heranças afrodiáspóricas são perceptíveis nas performances, questão que sempre estará intrínseca ao imaginário funkeiro. O corpo, então, assume o protagonismo ao propiciar, igualmente, a transformação do ritmo ao status de fenômeno de consumo no país. De fato, os bailes da época são precursores do gênero, aliando a musicalidade negra ao seu caráter performático, principalmente, através da dança.

O Baile da Pesada, como já mencionado, deve ter tido como um dos muitos bailes que ocorriam na espacialidade carioca. Essas festas foram grandes sucessos não apenas na cidade do Rio de Janeiro, mas chegando a outras localidades do estado e do restante do país. A proliferação de bailes foi circunstancial para as mudanças na estrutura musical do Funk que ocorriam posteriormente.

Dessa forma, o Funk consegue se estabelecer em todo o território carioca, empreendendo novas formas de organização e estabelecendo diferentes imaginários musicais. Dentro desse contexto, surgem diversos personagens, novas equipes e DJs, que foram importantes para a história do gênero no país, ainda que polêmicos, se analisados na conjuntura atual.

Assim, um fato que chama atenção nesses primeiros bailes é que o Miami Bass, uma das sonoridades responsável pela formação do Funk, e com letras em inglês, impedia que o público compreendesse bem. No entanto, essa situação foi contornada de forma exemplar, os frequentadores inventaram um “jeitinho” para cantar essas músicas. Então, dessa maneira, foram criados os melôs, que eram músicas com a mesma base rítmica do hit estrangeiro, mas com letras em português que se assemelham na sonoridade. Dentre os mais conhecidos estão: o “Melô da Verdade” (Girl you know it’s true, de Milli Vanilli) e o Melô no Neném (Back on the chais gang, da banda Pretenders.” (Medeiros, 2006, p. 16). Essa estratégia foi crucial para o desenvolvimento do Funk no Brasil, pois o caráter criativo foi determinante nessa questão.

Ao reinventar palavras com sonoridades próximas a das originais, os artistas da época abriram as portas para mudanças futuras, que seriam circunstanciais para a condição inventiva do gênero.

De fato, a partir do fim da década de 1980 e início de 1990, o Funk ganhou contornos cada vez mais brasileiros e latino-americanos, como um “produto” legítimo da diáspora negra. Assim, foram incorporados instrumentos de percussão, como o atabaque, além da aceleração das batidas por minuto de 124 para 129 bpm. Esses fatores fizeram com que o ritmo ganhasse novas identidades músico-raciais no território nacional, conseqüentemente, assumindo uma nova imagem para um público, em grande parte, negro, morador de periferia e distante da cultura hegemônica, um novo imaginário. Com isso, o gênero passou a ser um importante espaço para discussão e análise sobre a periferia, lugar que sofre com a falta de políticas públicas, violência e tráfico.

É válido ressaltar que, nesse período de formação, o Funk também assumiu uma nova identidade comportamental. Iniciam-se, então, as galeras⁵ que frequentavam os bailes. As galeras eram distinguidas por características coletivas, como o corte de cabelo e as roupas, e compartilhavam uma série de vivências em torno do Funk. Esses grupos demarcaram uma posição político-social bem delimitada dentro do imaginário funkeiro. Dessa maneira, a concepção de “galeras” expôs a dinâmica acerca dos atores do mundo do gênero, marcado pelo racismo e estigmatização social, e conseqüentemente, também atrelada a esses grupos. Porém, no início da década de 1990, o gênero viveria uma das épocas mais conturbadas de sua história, pois todo o movimento foi associado a grupos criminosos, ocupando, inclusive, os cadernos policiais, questão recorrente ao Funk.

Desde a retirada dos bailes das áreas mais privilegiadas da cidade do Rio de Janeiro, as festas deixaram de ser realizadas em territórios considerados oficiais e foram transferidas para as comunidades periféricas cariocas. Com essa mudança, o Funk, conforme mencionado, passou a ocupar as folhas policiais dos jornais, principalmente, por alguns episódios futuros, o que deixa mais evidente sua dinâmica de resistência e (re)existência. O Funk havia se tornado o “resultado de uma cisão entre a favela e asfalto, indivíduo versus sociedade, ou comunidade versus sociedade” (Mizrahi, 2014, p. 22).

⁵ Termo retirado do livro “Galeras Cariocas” de Hermano Vianna (1998) e refere-se a grupos de jovens que compartilham vivências, gostos e práticas.

Um fato, em especial, foi determinante para que aumentasse o estigma sobre a figura dos funkeiros e que marcou significativamente a história de todo o segmento, dentro e fora da cidade do Rio de Janeiro. Em 18 de outubro de 1992, houve um arrastão na praia do Arpoador, que foi transmitido ao vivo e ganhou repercussão internacional, e que foi colocado como mais um motivo para estigmatizar o gênero.

As imagens divulgadas na mídia, rotuladas pelo clichê arrastão. Em fins de 1992, que atravessaram 1993, legado ao futuro da cidade a memória paradigmática da desordem espetacular. Chusma, horda, massa: os bestializados seminus invadem as praias nobres da Zona Sul. Uma cor domina a cena: a garotada era negra, em sua maioria; ou foi a impressão produzida pela edição dos telejornais. Uma foto do Jornal do Brasil diz tudo: três rapazes se olhavam de lado. Os dois negros, um em cada lado, tinham tarjas sobre os olhos. O garotão branco reinava absoluto, imaculado. Não ocorreu ao repórter que os três fossem igualmente responsáveis pelo que quer ali se passasse – o que valeria para o caso de culpa ou de inocência. Ele era a única imagem liberada da maquiagem estigmatizante; nada de tarjas. (Herschmann, 1997, p. 90)

A partir dessa citação, é possível concluir que o evento em questão foi lido pela mídia e pela classe média/alta de forma preconceituosa e racista. Logo, o estigma de ser preto, pobre, favelado e funkeiro passou a ser enquadrado como sinônimo de marginalidade, algo que deveria ser extirpado da sociedade brasileira. O arrastão e outros fatores culminaram na criminalização do gênero, fato que ainda hoje permanece na estrutura do ritmo.

Um exemplo de tal questão foi o surgimento dos bailes de corredor, fato que incomodou muito a opinião pública da época. Nessas festas, era comum que o público se dividisse em dois lados, de acordo com a proximidade ideológica de cada grupo. Assim, ao passo que eram divididos os grupos, era formado um corredor vazio ao centro, que era usado para que os participantes se enfrentassem com diversos golpes físicos.

Dessa maneira, cada vez mais, esses bailes e o imaginário funkeiro passaram a ocupar as páginas policiais, pois representam a imagem que a classe média gostaria de extirpar de seu convívio. Além disso, foi feita uma associação direta do que ocorria nos bailes de corredor ao que aconteceu na praia do Arpoador: grupos rivais brigando na areia, em plena luz do dia e supostamente assaltando os banhistas que estavam lá presentes. Esse fato provocou correria e histeria generalizada, pois foi veiculado pela mídia que os funkeiros eram os assaltantes do

arrastão. A partir de então, a palavra “funkeiro” ganhou uma conotação totalmente negativa, de fato, como símbolo de marginalidade e de violência.

Naquele domingo de sol, uma série de distúrbios ocorridos em diversos pontos das praias da orla viriam a fundar um marco na memória urbana carioca, na história do funk e no desenvolvimento da percepção da violência e de suas causas. Cenas de jovens brigando entre si e com banhistas, dependurando-se a janelas de ônibus lotados, fugindo da polícia; gritos, tumulto, correria e conflitos; tudo isto foi, mais tarde, narrado e exibido em imagens em todos os programas jornalísticos, alcançando repercussão internacional. (Martins, 2006, p. 58)

É interessante ressaltar que esse momento é mais um dentro de um longo histórico de exclusão que a estética do Funk passaria. O gênero sempre esteve e está numa linha tênue com a sociedade dita dos “bons costumes”, por simbolizar algo que foge de sua esfera social: as vidas nas periferias, antes de tudo, negras e pobres. Ao mesmo tempo, essa situação proporcionou a inserção dessa musicalidade singular, posteriormente, no cenário fonográfico brasileiro. Também é fato que toda essa situação fez com que o Funk passasse por uma série de silenciamentos, inclusive, nas esferas política e jurídica.

Dessa forma, foi construído um discurso público que tentou apagar todo o movimento. Aliado a isso, uma série de reportagens de cunho sensacionalista proliferaram na mídia da época que ainda faziam uma associação direta aos eventos ocorridos.

As cenas mostradas pela televisão não permitem dúvida quanto ao caráter organizado dos “arrastões”. Apenas grupos com estrutura de comando e planos bem traçados são capazes de tal concentração, infiltração, ação simultânea e dispersão – e tudo isso se viu, nas praias, domingo. A Zona Sul do Rio transformou-se ontem numa praça de guerra, com arrastões promovidos por gangues de adolescentes vindos de bairros do subúrbio e da Baixada fluminense, armados com pedaços de madeira. (...) A ação dos assaltantes começou por volta do meio-dia, na Praça do Arpoador, onde várias linhas de ônibus da periferia fazem ponto final. À medida que desembarcavam, as gangues iam formando os arrastões, cuja ação se espalhou por Copacabana, Ipanema e Leblon. Revoltados, moradores pediram pena de morte e a presença do exército nas ruas. (Herschmann, 2000, p. 06)

Com isso, os bailes se afastariam, cada vez mais, do espaço urbano oficial, que exclui as regiões periféricas desse mapa. Ficou evidente que, por trás desse clima de medo, provocado

inicialmente pelos arrastões, havia uma postura racista em relação às áreas marginalizadas, não apenas da cidade carioca, mas de todo o país.

Em outras palavras, esse discurso passava por um comportamento de inferiorização dos moradores das periferias cariocas, que são, em sua grande maioria, negros e pobres. Essa situação sempre foi frequente na história brasileira, desde o período da escravização, que igualmente sujeitou os povos negros à subalternidade. Mais uma manifestação de origem negra seria alvo de estigmatização racial, o que afetou diretamente o desenvolvimento do gênero, obrigando-o a ser um elemento de permanente resistência.

Assim, ao associar o veto ao Funk à posição do negro na sociedade, também é escancarado o histórico racista do Brasil, que foi determinante para que a população negra e suas manifestações culturais fossem criminalizadas. De fato, o período mencionado foi crucial para o ritmo, que se manteve em uma posição desfavorecida na cena fonográfica nos anos que se seguiriam: “As associações feitas pela mídia entre funk e criminalidade refletem na estigmatização dos funkeiros e da comunidade (maioria composta de trabalhadores aos quais deixam marcas indeléveis sobre elas).” (Jornalismo B, 2010)

Com as proibições e a transferência dos bailes para as outras regiões, a dinâmica funkeira incorporou uma série de temáticas ao seu conteúdo, como o cotidiano das comunidades, mercado ilícito de drogas, a violência e a referência à sexualidade. Esses funks passaram a ser reconhecidos como apológicos. Os artistas passaram a ser identificados como aqueles que cantam “apologia ao crime, estão no centro das discussões midiáticas como uma festa financiadas por bandidos” (Lopes, 2007, p. 41). Desde então, os funkeiros foram transformados em bodes expiatórios, responsáveis por todos os males da sociedade carioca, principalmente, em relação à violência vivenciada na época.

Além disso, essa situação determinou o aparecimento de diversos projetos de lei, em diferentes instâncias legais, que pretendiam criminalizar todo o movimento. É importante ressaltar que, ao longo do tempo, esses projetos atacaram desde as letras, principalmente, os artistas, que residiam, sobretudo, nas favelas, o que acaba demonstrando o grau de repulsa ao gênero.

Nos anos seguintes, foi estabelecida uma relação de amor e ódio entre o Funk e a sociedade em geral. Ao passo que o Funk ainda ocupava as folhas dos cadernos policiais, o gênero se tornaria um som cada vez mais ouvido e atrativo, especialmente, para a classe média

jovem, público que passou a frequentar os bailes nas periferias e consumir diferentes aspectos da dinâmica funkeira, o que indicou uma aproximação entre os dois mundos.

A partir dessa premissa, em 1993, o Funk abriria novas frentes de realização, inclusive, de militância política. Diversos personagens foram responsáveis por essa mudança, inclusive, na promoção, novamente, bailes fora das comunidades, chegando à Zona Sul carioca. Outro fator importante foi a criação e institucionalização de grupos em prol do mundo funkeiro, como o APA-Funk, Viva Rio e o Centro Brasileiro para Infância e Adolescência (CBIA). Essas organizações foram e são ferramentas essenciais de luta contra a opressão musical, social e racial, além de permitirem novos formatos de negociação entre o gênero funkeiro e a sociedade.

Alguns estudiosos denominam esse momento como um “novo armistício cultural”, uma espécie de trégua com o mercado fonográfico (Essinger, 2005). Alguns fatores exemplificam essa questão, como o advento do CD, o que favoreceu a expansão e a reconfiguração da indústria do ritmo.

É interessante mencionar que essa situação ocorreu de maneira diferenciada, através do comércio pirata, modificando a noção de direito autoral. A pirataria, mesmo considerada algo ilegal, foi responsável pela difusão em massa de várias composições de desconhecidos MCs, já que as grandes distribuidoras não abriram espaço para esses artistas. O mercado informal foi crucial para o desenvolvimento do gênero, fazendo com que esses funkeiros tivessem protagonismo em rádios e canais de televisão. Porém, muitos artistas tiveram apenas sucessos instantâneos, não permaneceram na cena fonográfica por muito tempo.

Assim, a década de 1990 representou uma dinamização do processo de produção, possibilitando novas formas de consumo e a transposição de fronteiras até então não ultrapassadas. Partindo desse pressuposto, o Funk ocupou os meios de comunicação de forma mais efetiva. A participação em programas como Xuxa Park, da Rede Globo, por exemplo, significou uma espécie de entrada pela porta da frente, devido à grande repercussão da apresentadora na época.

É claro que não é possível restringir essa mudança à participação em um programa de um canal específico, mas esses eventos possibilitam visualizar uma aceitação maior do gênero em veículos considerados majoritários, com uma maior circulação em diferentes esferas sociais, logo, maior consumo.

Outro exemplo importante foi a criação de um programa exclusivamente de Funk na TV aberta, produzido pela equipe Furacão 2000 e apresentado por Verônica Costa, considerada a “Mãe Loira do Funk”. Era um programa inspirado na Soul Train⁶ estadunidense, que possuía muitos bailarinos ao longo de toda apresentação. “Para dar cor local, Rômulo encheu o auditório das galeras. ‘Disseram para botar gente bonita e tal, mas bati o pé. Mostramos o povo do jeito que ele é. Não temos vergonha do nosso público’, prega Rômulo.” (Essinger, 2005, p. 137).

A fala de Rômulo Costa, o dono da equipe, exhibe uma preocupação de mostrar o público real do mundo funkeiro, que sempre foi alvo de estigmatização, mesmo que a escolha das palavras em sua fala não seja a das melhores. É importante destacar que o programa teve uma alta audiência, chegando a uma emissora nacional, Band, e expandindo para todo o território.

A partir daí, o Funk esteve presente em diferentes esferas da sociedade, além das já mencionadas nesse texto. Estava em novelas, programas de TV e rádios, cadernos de cultura e cinema, além da crescente popularização da internet, que naquele momento ganhava destaque no país.

Aliado a essa conjuntura, nessa época, alguns subgêneros apareceram na mídia, como o Funk-Melody. Essa vertente surge como uma tentativa de adaptação ao momento em questão, justamente por suas letras mais românticas e melodias lentas. O Funk-Melody surge a partir de uma abertura do mercado fonográfico que não necessariamente era “adepto” da vertente considerada ilícita.

Além do Funk-Melody, nesse mesmo momento, surgiram os “Raps Conscientes”, também chamados de Raps de Contexto, que questionaram a posição do negro e dos favelados na sociedade brasileira, relendo, sobretudo, o “mal-estar” atribuído às periferias. Essas composições retratam a condição da população negra no Brasil, marcado por um longo histórico escravocrata, e, conseqüentemente, a posição de ser funkeiro e o preconceito inseridos nessas relações, porém agora a partir da visão do sujeito marginalizado, quebrando o senso comum. Esses raps se tornaram verdadeiros hinos, são reconhecidos por serem inventivos e detalharem criticamente o imaginário dessas localidades.

⁶ Programa musical estadunidense criado na década de 1970. Foi conhecido por exibir por performances e entrevistas de artistas negros de Soul, R&B e Jazz. A criação de Don Cornelius, que era produtor roteirista e apresentador, possuía um quadro popular, no qual os dançarinos se dividiam em duas linhas, de homens e mulheres, formando um grande corredor, por onde todos passavam em ordem consecutivo (Soul Train Line), simulando uma competição.

Portanto, essas letras se tornaram ferramentas efetivas de resistência e (re)existência da musicalidade amefricana, tal como proposto por Lélia Gonzalez, a fim de construir uma tessitura sobre a felicidade, como no caso do Rap da Felicidade, da dupla Cidinho e Doca ou do Rap do Silva, de MC Bob Run. A exemplo do que acontece no Rap da Felicidade, a felicidade é uma importante metáfora para se discutir a centralidade da negritude funkeira, favelada e pobre. Um exercício para descolonizar os pensamentos e conhecimentos.

Assim, a composição em questão remete a um discurso que explode ao ser falado, sobre as opressões sofridas desde a formação do país; e conseqüentemente, uma fala que representa o orgulho de ser funkeiro e tudo o que isso significa na sociedade brasileira.

Por volta de 1995, paz era, havia muito tempo, uma palavra engasgada nas gargantas dos moradores da Cidade de Deus, em sua maioria trabalhadores que se dependuravam nos ônibus ainda de manhã cedo e voltavam para casa tarde da noite, esperando a companhia da família e dos amigos, um pouquinho de distração e, quem sabe, um sono tranquilo. Mas logo a voz dessa população se faria ouvir por todo canto da batida de um dos funks que ganharam o país naquele ano: o “Rap da felicidade”, gravado por uma dupla de artistas crias da área, Cidinho & Doca. (Essinger; 2005, p.140)

Através desse discurso, é recuperada uma série de vestígios, que estavam guardados em uma memória coletiva, daqueles que vivem na favela e compartilharam o mesmo histórico de opressão. São vestígios que através da palavra escrita ganham força alegórica e assumem uma forma de representação do mundo e da linguagem. Há uma falta impressa em todo o “percurso” da letra de Funk; algo que se perdeu, agora está sendo construído por meio da lembrança pública. Lembrança esta, que faz parte de um projeto de revisão epistemológica, constituindo novas relações de poder.

Eu só quero é ser feliz/ andar tranquilamente na favela onde eu nasci/é/ e poder me orgulhar/ e ter a consciência que o pobre tem seu lugar/Fé em Deus... DJ/
Eu só quero é ser feliz/ Andar tranquilamente na favela onde eu nasci, é/ E poder me orgulhar/ E ter a consciência que o pobre tem o seu lugar/ Mas eu só quero/ é ser feliz, feliz, feliz, feliz, feliz/ Onde eu nasci/ Ham.../ E poder me orgulhar/ E ter a consciência/ Que o pobre tem o seu lugar (Cidinho e Doca,1994).

O refrão torna-se um clamor dessa situação: uma busca pela felicidade dentro da favela, em vez de buscá-la em outros lugares. Assim, há uma desconstrução do “mal-estar” sempre posto ao lado do morro (o lugar de origem), mas um lugar também de alegria. Há um resgate memorialístico do Funk Raiz, aquele que faz parte do período antes do arrastão; que foi um dos grandes responsáveis por sua perseguição no cenário nacional. Dessa forma, ao passo que o refrão é declamado vai sendo construído um acordo de legitimidade dessa diáspora brasileira, uma nova narrativa consciente do lugar do negro/funkeiro/favelado/pobre. Tudo isso é afirmado e abençoado pela imagem de um Deus, que não necessariamente tem as mesmas características da tradição judaico cristã, mas uma entidade mística que entende esse eu lírico, dando-lhe força para continuar sua caminhada linguística.

Em linhas gerais, os “Raps Conscientes” retomam a consciência como um elemento que se torna o princípio ativo principal para o resgate da centralidade do discurso negro, será ela capaz de desconstruir o imaginário que o pobre tem para o público, revertendo a tristeza em felicidade.

No entanto, cabe, agora, destacar que, ao fim da década de 1990 e início do século XXI, mais mudanças aconteceriam no mundo do Funk nacional. Entrariam em cena composições com uma temática diferenciada, letras com duplo sentido, conotação sexual e referência ao tráfico, os chamados Proibidões.

Paralelamente, um pequeno segmento de funkeiros anônimos passou a produzir funks clandestinos dentro das comunidades, cujas letras exaltam traficantes locais e ridicularizam a corporação policial, conhecidos como “raps de contexto”, eles têm autoria sempre desconhecida e só tocam dentro dos chamados bailes de comunidade. Não demorou até que a imprensa tomasse conhecimento desse filão e o apelidasse de ‘proibidão’. (Medeiros, 2006, p. 69)

Essa vertente explora temas polêmicos da história das periferias: o tráfico, a exaltação do poder bélico e da sensualidade/erotismo. Essas narrativas partem de uma realidade particular, que é distante da cultura hegemônica e que afronta o dito bom gosto, aquele que é pautado de características relacionadas à branquitude.

Dessa forma, o Funk incomodou e ainda incomoda a parcela da sociedade que funciona a partir de outros indícios morais, diferentes dos relatados nas músicas. É válido ressaltar que essas letras eram executadas, na maior parte das vezes, nos bailes, em versão diferente das

realizadas nas rádios. Nesse momento, essas produções eram rudimentares, gravadas em fitas cassetes ou CDs ou mesmo difundidas pela internet, o que coloca novamente em cheque a importância do mercado paralelo para o gênero, tornando o Funk um grande sucesso. Essa condição foi determinante para a expansão do gênero ao imprimir uma marca em todo o mercado, criando alternativas, inclusive, financeiras de realização. Assim, não dá para afirmar que esse comércio tenha sido totalmente negativo, mas uma alternativa criativa.

Assim, ao longo do tempo, o Funk passaria por importantes mudanças que o conectariam a uma problemática mais contemporânea. Novas redes de contato e transmissão seriam estabelecidas. Cada vez mais o Funk passou a ocupar todo o país, abrangendo um público totalmente diverso, de diferentes credos e classes sociais. Além disso, novos personagens e dinâmicas entraram em cena, agora de forma inédita.

É importante ressaltar que, propositalmente, algumas manifestações funkeiras não serão analisadas aqui, pois não estão diretamente relacionadas à proposição desta seção, que se apresenta de forma resumida. Além disso, os elementos escolhidos também se fazem presentes na premissa do 150 BPM.

Outra questão que chama atenção, nesse momento, é a presença determinante da internet, agora através da utilização das bases de compartilhamento e de *streaming*, como o Youtube e o Spotify, o que proporcionou números até então inacreditáveis para uma única música. Essa nova dinâmica modificou drasticamente a maneira de ver e analisar as manifestações artísticas existentes, pois houve um aumento drástico dos ouvintes, culminando em novas lógicas de consumo. Isso com perspectivas igualmente inéditas, o que determinou outras necessidades em relação ao mundo musical, inclusive, em relação ao Funk 150, questão que será discutida na próxima seção.

Associada a essa premissa, as redes sociais tornaram-se ferramentas cruciais para a difusão e desenvolvimento do ritmo ao longo dos anos que se seguiriam. Esse fator auxilia a construção e manutenção das carreiras dos artistas funkeiros, criando uma imagem para ser acompanhada pelo público. Nomes como Anitta, Ludmilla, Valesca Popozuda, dentre outros, conseguiram se estabelecer no mercado fonográfico, também, devido às redes sociais. Esses artistas mantêm um diálogo constante com seus seguidores em suas redes, mostrando diversos elementos da carreira, não apenas as questões relacionadas à música, mas a toda uma conjuntura artística; algo que pode e deve ser compartilhado com muitos.

Dentro dessa lógica, a partir dos anos de 2010, surgiu mais uma vertente musical que ficou conhecida como Funk Ostentação. O que chama atenção é justamente a sua origem: não do Rio de Janeiro, mas da periferia de São Paulo, já que, desde seu nascimento, o grande polo irradiador do gênero foi a cidade carioca. O Funk Ostentação surge a partir da influência do Gangsta Rap⁷ no país. Seus temas centrais são o consumo e a ostentação desses bens. Mais que ostentar, esse novo subgênero criou a possibilidade de imaginar uma forma distinta da realidade, um projeto de vida que não está presente no cotidiano das periferias.

Assim, a imaginação assumiria um papel fundamental, pois, mesmo que não se desloquem fisicamente, as pessoas, pelos meios de comunicação, podem, cada vez mais, imaginar-se em outros lugares. As tecnologias da comunicação fornecem ferramentas para que se possa imaginar-se como um projeto social em curso. A imaginação, afirma esse autor, saiu do âmbito expressivo da arte para a vida cotidiana. A obra da imaginação, segundo ele, não é necessariamente totalmente emancipadora, nem inteiramente disciplinadora. (Pereira, 2014, s/p)

Assim, a temática da imaginação do Funk Ostentação remete a um jogo estilístico imagético como condição de livrar de parte do sofrimento de se viver nas favelas, especialmente, da falta de políticas públicas. Ostentar, nesse caso, refere-se à possibilidade de sonhar, de se ver em outra condição social: uma vida com luxo com veículos e perfumes importados, roupas de marcas e bebidas caras. Dentre os principais representantes do segmento estão: MC Roba Cena, MC Pocahontas (atualmente Pocah), MC Boy dos Charmes e MC Guimé.

Em grande parte, essa demanda foi propiciada pelo crescimento econômico na época, responsável pelo nascimento de uma nova classe C, momento em a renda familiar brasileira aumentou e diminuiu a desigualdade social, de acordo com alguns estudos. Esse processo favoreceu o consumo de bens materiais de forma efetiva, tal como reproduzido nas letras.

É válido afirmar que o ritmo recolheu muitas críticas, ao longo dos anos, pois foi considerado símbolo de futilidade e alienação, o que demonstra um discurso totalmente

⁷ Estilo de rap caracterizado pela descrição do cotidiano dos jovens das grandes cidades. Criado nos Estados Unidos em 1980, tem como seus principais expoentes 50 Cent, Tupac Shakur e Snoop Dogg, por exemplo. É conhecido por promover ideias machistas e o desrespeito às autoridades.

preconceituoso por não admitir outro tipo de leitura da sociedade. Uma leitura que difere de uma visão hegemônica, elitizada e, conseqüentemente, branca.

Antes de finalizar essa análise do Funk Ostentação, é importante mencionar seu caráter popular. Os artistas ganharam notoriedade graças a milhares de visualizações geradas em seus vídeos. Isso é ampliado pela criação de uma indústria especializada, como a Kondzilla, que é a maior produtora do país voltada para o gênero. Hoje a Kondzilla possui mais de 35 bilhões de visualizações no Youtube e não se restringe unicamente ao Funk Ostentação, mas a outros segmentos musicais, como Rap e Samba, por exemplo.

Por fim, nos últimos anos, o Funk continua se reinventando, com novas musicalidades e dinâmicas também contemporâneas e dinâmicas também contemporâneas. Uma série de subgêneros nasceram e ganharam espaço no cenário nacional, que não serão aqui expostas. Também, mesmo que mencionado de maneira breve, a forma de consumo musical se modificou drasticamente ao longo dos anos, empreendendo uma lógica igualmente inédita, com a presença maciça das tecnologias digitais nesse processo. Dessa forma, o Funk 150 BPM, foco dessa tese, que surge como produto dessa transformação com a aceleração de 130 para 150 BPM, tornando-se uma música mais dançante.

Essa modalidade se expandiu principalmente a partir de 2017 através dos bailes nas favelas, como o da Gaiola, que ocorre no bairro da Penha e une milhares de jovens em todos os finais de semana. O 150 BPM não se restringe ao Rio, mas a todo o país. Nomes como DJ Renan da Penha, MC Kevin o Chris e MC Kevin são reconhecidos na cena fonográfica e alcançam grandes índices de engajamento nas mídias sociais.

Também é interessante analisar que, a partir do Funk 150 BPM, abrem-se novas frentes de leitura da música pop brasileira, pois permite mais facilmente a conexão com outras musicalidades, que igualmente motivam a juventude atual. Nesse momento, as colaborações são cada vez mais frequentes e realizadas nessa dinâmica com artistas de outros gêneros, como o sertanejo universitário, forró e o pagode, inclusive, com o Reggaeton, também foco desse trabalho, o que torna a dinâmica funkeira ampliada. A metáfora da rapidez muito bem designa um movimento musical múltiplo, que está sendo formado, já que a difusão é quase instantânea nas bases de *streaming*.

Assim, para finalizar esse tópico, é importante reafirmar que o Funk contemporâneo tem um caráter globalizante e mantém laços afrodiaspóricos determinantes. Igualmente, foi traçado

aqui mais que um histórico de um gênero musical, na verdade, um caminho longo de resistência e (re)existência de uma musicalidade que carrega consigo marcas raciais específicas.

No próximo tópico, serão analisadas essas especificidades através do Funk 150 BPM, que alguns teóricos afirmam que reafrikanizou o gênero. Dessa forma, essa análise propiciará uma associação, posteriormente, com o Reggaeton colombiano, enquanto musicalidades amefricanas e passíveis de uma análise sobre uma formação do gosto musical a partir de uma perspectiva amefricana pensada por Lélia Gonzalez.

2.2 HISTÓRICO DO FUNK 150 BPM

Após traçar um pequeno imaginário do Funk nacional, neste momento, é necessário entender as especificidades do Funk 150BPM, principalmente, associando-o a uma perspectiva amefricana, tal como proposto por Lélia Gonzalez. Mais que isso, esta seção pretende abordar as diferentes minúcias do 150 BPM: seu processo de formação e difusão na cena nacional contemporânea; seus diferenciais em relação a outros segmentos funkeiros e, por fim, suas características que o aproxima de um imaginário amefricano, principalmente, a partir da relação que estabelece com batidas de tambores também ritualizadas pelo sagrado de origem afro-brasileira ou africana, como o candomblé.

Essas etapas permitirão a construção de um arcabouço teórico para refletir a formação do gosto musical pautado a partir de sons advindos da diáspora. No entanto, parte dos questionamentos que aqui serão trabalhados não são de uma linha acadêmica tradicional, mas recolhe para si inúmeros conhecimentos também de ordens diferentes, mas presentes em uma pesquisa que se propõe pensar manifestações extremamente contemporâneas.

Dessa forma, cabe iniciar essa análise do Funk partindo de sua origem e de seu desdobramento na cena fonográfica brasileira. Também é válido ressaltar que hoje o Funk 150 BPM possui uma enorme popularidade no país. Os artistas desse segmento estão sempre presentes nas listas dos mais ouvidos, com milhões de visualizações nas bases de *streamings* e em sites de compartilhamento.

No entanto, o 150 BPM surge, em 2017, como uma resposta à condição do Funk Nacional naquele momento. A produção funkeira de São Paulo se destacava, principalmente, a partir do Funk Ostentação. A cadeia econômica funkeira girava, quase exclusivamente, em

torno das produções paulistas, com destaque para a Kondzilla, como já mencionado anteriormente. Essas produções cada vez mais se aproximavam de um padrão considerado mais pop, com mais batidas eletrônicas, ou seja, com um padrão que se distanciava de um referencial musical negro, com utilização dos tambores, por exemplo.

Diante dessa importante premissa, o surgimento do 150 BPM acontece, de acordo com algumas abordagens, quando o produtor musical Diogo Lima, mais conhecido como DJ Polyvox, gravou o filho batucando uma garrafa de Coca-Cola e acelerou os BPM's dessa gravação. A partir daí, esse beat⁸ foi compartilhado com vários DJs, tornando-se um sucesso.

O que chama atenção nesse fato é que o DJ Polyvox, mais que gravar a brincadeira do filho, criou uma experimentação sonora com a situação. Para isso, ele acelerou os bpm do beat. Antes é válido mencionar que a sigla BPM se refere a batidas por minutos, ou seja, serve para medir o tempo de uma música.

Os BPM de uma música servem para mensurar a velocidade de determinado ritmo e para que o cantor ou produtor musical consiga encaixar e regular o tempo dos instrumentos musicais presentes na canção, sem que nenhum som destoe. O BPM ajuda na diferenciação dos gêneros, já que as batidas por minutos têm como característica dar identidade para as canções, ficando assim mais fácil para o ouvinte reconhecer o tipo de gênero musical apresentado. (Borges, 2023, p. 27)

Assim, os BPM são extremamente importantes para a organização de uma música, estabelecendo uma identidade sonora. No caso do Funk, os BPM auxiliam na constituição do ritmo, dando-lhe dinamicidade e originalidade, tal como é conhecido hoje. Dessa forma, Polyvox modificou a estrutura da composição funkeira, acelerando de 130 BPM para 150 BPM. Essa mudança foi crucial para o desenvolvimento do segmento, possibilitando a criação de algo novo e inovador.

Ao acelerar o andamento se obtinha uma cadência que instigava a agitação dos dançarinos. Por outro lado, as músicas perdiam os graves, as vozes dos MCs ficavam mais agudas e, a depender da base usada, as músicas tornavam uma confusa massa sonora. (Novaes, 2022, p. 02)

⁸ A palavra que significa bater, pulsar e vencer e faz referência a um tempo musical com ritmo cadenciado.

Como mencionado acima, essa aceleração permitiu uma renovação do padrão rítmico e instigando a necessidade do corpo nesse espaço, questão que será melhor desdobrada posteriormente.

A partir daí, o Funk 150 BPM se difundiria no território carioca, inclusive nos bailes de periferia da cidade. De fato, nesse momento, o 150 BPM passou a ocupar cada vez mais territorialidades e assumiu um protagonismo na cena funkeira. O baile da Nova Holanda, comunidade localizada no Complexo da Maré, foi um dos primeiros espaços a receber o segmento, considerado por seus frequentadores o “mais acelerado que tinha”. O baile começou a chamar atenção por essa dinâmica e recebia várias equipes de som que também promoviam essa experimentação sonora.

Apesar disso, algumas favelas conseguiram manter seus bailes em funcionamento pleno por não contarem com UPP em seu território, entre elas o Complexo da Maré, conjunto de favelas situadas às margens da Avenida Brasil. Ao menos dois bailes perenes ocorriam ali, nas favelas da Nova Holanda e do Parque União. Isso fez com que a região se tornasse o maior centro irradiador do funk naquele período. Nas noites, mais movimentos, cerca de 15 mil pessoas lotavam o baile da Nova Holanda. (Novaes, 2020, p. 22)

Dessa forma, o baile da Nova Holanda serviu de base para outros bailes da época, propiciando assim uma rede funkeira de difusão do 150 BPM. Com isso, novos personagens entraram em cena, igualmente, promovendo a transformação do subgênero. Um desses é Rennan Santos da Silva, mais conhecido como DJ Rennan da Penha, grande responsável pela difusão do 150 BPM, principalmente, através do Baile da Gaiola.

O DJ é uma das figuras que mais exerce mais influência na cena fonográfica nacional atualmente. Com o Baile da Gaiola, localizado na Zona Norte carioca, no bairro da Penha, Rennan conseguia e consegue reunir milhares de jovens, semanalmente, nas festas, que duravam quase 12 horas e faziam girar uma enorme cadeia produtiva em seus entornos. A partir desse momento, em 2019, a Gaiola tornou-se um importante centro irradiador de 150 BPM, seja dentro da cidade do Rio de Janeiro ou fora dela.

No entanto, ainda no mesmo ano, Rennan da Penha foi preso por associação ao tráfico de drogas, pois, de acordo com a decisão do desembargador Antônio Carlos Nascimento

Amado, da Terceira Câmara Criminal do Rio de Janeiro, ele teria o papel de olheiro do tráfico, relatando a movimentação das forças policiais.

Assim, mais uma vez um personagem do mundo do Funk seria perseguido, em função de sua cor, geografia e música. Essa história é recorrente nesse imaginário desde sua criação, como já mencionado no tópico anterior. Um fato que chama atenção é que, durante o período que o DJ estava preso, ele ganhou duas categorias do Prêmio Multishow de “canção do ano” e de “melhor produtor”. Isso implica novamente em um descompasso entre a dinâmica funkeira e a opinião pública, colocando o ritmo mais uma vez nas páginas policiais.

O DJ foi solto em 23 de novembro de 2019, depois de 9 meses, através de uma decisão do STF quanto à impossibilidade de execução da pena antes do trânsito em julgado. Assim, essa situação deixa evidente e, ao mesmo tempo, rememora um histórico marginalizado do Funk no país, como já descrito anteriormente.

No entanto, é válido retomar a importância do DJ e especialmente do Baile da Gaiola, realizado na Vila Cruzeiro, que faz parte do Complexo da Penha, também localizado na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. De fato, a Gaiola ganhou uma enorme repercussão no cenário fonográfico funkeiro. Além de receber um público enorme em todos os bailes, a Gaiola foi uma territorialidade sonoro-musical que permitiu a transformação Funk, tal como se apresenta hoje. Inúmeros DJs e MCs foram apresentados em diferentes finais de semana, empreendendo uma rede funkeira, tal como é apresentado abaixo.

Cheiro de lança do bom

Ei, tu tá na gaiola

Cheiro de maconha boa

Ei, tu tá na gaiola

Várias piranha jogando

Ei, tu tá na gaiola

Os amigos faturando

Ei, tu tá na gaiola. (Kevis o Chris, 2018)

Se quer dá um rolé

Eu vou te apresentar o melhor baile do Rio de Janeiro

Tu já qual é o Complexo da Penha é um verdadeiro puteiro
 Vamos pra gaiola que tá tudo bom
 Bigodin finin' cabelin' na régua
 Ela olhou pra mim, eu olhei pra ela, eu falei assim
 Então vem com o Kevin o Chris. (Kevin o Chris, 2019)

A partir das duas letras de Kevin o Chris, um dos MC's mais conhecidos do segmento, é possível analisar parte da dinâmica do 150 no Baile da Gaiola. Iniciando pelo segundo excerto, a Gaiola é apresentada como a “melhor do Rio de Janeiro”, devido ao enorme sucesso de público da época. Além disso, o baile é mostrado como um lugar que é tido como um “puteiro”, o que abre brecha para associar o 150 BPM à temática pornográfica, que é comum à história do Funk Nacional. Inclusive, um de seus nomes é “putaria acelerada”, fazendo referência a essas letras. Inclusive é interessante ressaltar que o 150 revitaliza o Proibidão, com letras que, na maior parte das vezes, tematizam o corpo, as relações sexuais, o consumo de drogas e a interação no baile. Fato que o torna, novamente, um alvo de críticas por justamente ir em uma direção oposta a uma moral judaico-cristão, branca e hegemônica.

Dessa forma, o Baile da Gaiola é descrito como uma territorialidade que é celebrada por sua versatilidade de personagens. O primeiro excerto, por exemplo, também aborda a multiplicidade do baile: o consumo de drogas, a descrição da mulher (inclusive de forma pejorativa) e a rede econômica que gira em seu entorno.

No caso de um baile grande como a Gaiola, o público é diverso, reunindo moradores de favelas e do asfalto, embora a maioria seja composta por jovens negros. Ao amanhecer, quando algumas pessoas começam a ir embora e surge mais espaço, é possível observar melhor, os passos das dançarinas e dançarinos mais talentosos. (Novaes, 2020, p. 19)

De fato, a Gaiola e muitos outros bailes semelhantes tornaram-se experiências próprias das comunidades e favelas, tornando assim espaços de sociabilidade de diversas gerações e identidades. É necessário entender que essas experiências são igualmente múltiplas, protagonizando o corpo enquanto uma ferramenta que produz sentido, em especial, o corpo negro.

Assim, para falar do 150 BPM, é necessário entender a importância da relação entre a dança e o corpo, já que é uma música para, sobretudo, dançar. A aceleração dos BPM propicia que o corpo se movimente de acordo com os beats, o que se assemelha a alguns movimentos de terreiros de candomblé, por exemplo.

Uma leitura que almeja compreender a dinâmica de qualquer variante do Funk nacional precisa ter a dimensão do corpo nesse escopo teórico, pois é um elemento inseparável da música, integrando a base para a construção de uma formação do gosto. Quando este corpo é negro, uma série de concepções raciais devem ser dispostas e analisadas, já que interfere diretamente nessa construção.

No caso do 150 BPM, o corpo instaura uma ligação entre as musicalidades de herança afrodiáspórica e a dança, que também resgata os pilares negros vindos de África.

Este ritmo é percebido em sua materialidade, graças ao alto volume de altura das caixas de som que fazem com as vibrações sonoras ressoem no corpo de forma potente. Essa percepção está sujeita às variações espaciais, que criam a acústica na qual as ondas sonoras podem ser absorvidas, difratadas, refletidas ou dispersadas. (Rosa, 2020, p. 36)

Nesse sentido, o beat acelerado ganha materialidade, empreendendo movimentos corporais potentes, tal como é descrito no texto acima. Parte dessas movimentações faz referência aos passos de religiões de matriz africana, como o candomblé, ou do Jongo, que é um tipo de dança ancestral. Essa presença pode ser percebida justamente pela reinserção da percussão em sua dinâmica musical, o que alguns estudiosos do segmento colocam como uma possível reafricanização do Funk. É possível verificar, em várias composições, a existência de diferentes tipos de tambores, como timbales e atabaques, por exemplo, propiciando uma dança que tem como elemento principal a marcação do quadril, que é um dispositivo⁹ racial importante.

⁹ A noção de dispositivo foi pensada a partir dos escritos de Michel Foucault, que propõe a ideia de dispositivo de poder.

Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. (apud CARNEIRO, 2023, p. 27).

Dessa forma, o entendimento sobre o corpo é válido para relacionar a estrutura do 150 BPM ao imaginário funkeiro nacional, bem como à perspectiva musical amefricana. Quando associado ao baile, essa dinâmica permite a visualização desse corpo em interação. Especialmente na Gaiola, os corpos são acionados a partir da aceleração dos bpm e protagonizam toda a experiência. De fato, há uma comunhão dos elementos que constituem o baile entre seus participantes.

Figura 1 – Baile da Gaiola



Fonte: Kondilla, 2019

Figura 2 – Baile da Gaiola



Fonte: Kondilla, 2019

Figura 3 – Baile da Gaiola



Fonte: Kondzilla, 2019

Como é possível ver nas imagens, os corpos negros, durante a dança, se destacam e indicam que se trata de uma performance coletiva, que resgata características apontada por Lélia sobre a condição amefricana.

No entanto, esse mesmo corpo que é celebrado no baile é alvo da necropolítica do Estado, que dirige a pulsão de morte sobre essas vivências. Fato recorrente na história do Funk, a Gaiola e outros bailes de 150 BPM passaram a ser perseguidos e impedidos de serem realizados. Ao longo do tempo, a Gaiola sofreu inúmeras interdições devido aos problemas que comumente são associados ao mundo do Funk: tráfico de drogas, letras obscenas e perturbação do sossego. Mais que isso, o que está por trás dessa situação é justamente o aspecto racial, algo que é constante no histórico das musicalidades afrodiáspóricas.

Aliado a esses fatores, no início de 2019, o baile foi suspenso devido às ações policiais que deixaram pessoas feridas. A prisão de Rennan da Penha também foi um elemento circunstancial para o fechamento do baile. Além dos fatores mencionados, o estabelecimento da pandemia da COVID-19, no início de 2020, foi determinante, de fato, para que a Gaiola terminasse suas atividades e não voltasse logo após esse período pandêmico.

De forma geral, não foi apenas a Gaiola que sofreu com esses impedimentos, mas diferentes festas de 150 BPM, antes e depois da pandemia, questão que permanece constante no imaginário funkeiro. Alguns DJs e produtores fizeram algumas tentativas para a retomada do baile, mesmo que com outras dinâmicas. Assim, mesmo após o período crítico da pandemia, os bailes desse porte tiveram dificuldade de novamente se firmarem na cidade do Rio de Janeiro, bem como em outras regiões do Brasil, apenas restringindo-se a pequenas estruturas.

Contudo, o Funk 150 BPM se mantém nas paradas de sucessos das bases de *streaming* e dos sites de compartilhamento atuais. Inúmeros artistas ocuparam o *mainstream* e suas músicas são difundidas maciçamente nas redes sociais, claro que atendendo a uma lógica do mercado fonográfico. Além disso, outras experimentações foram realizadas, principalmente, em relação à aceleração dos bpm, chegando a 190 em algumas músicas.

Também é válido mencionar que atualmente, o 150 BPM tem se integrado a outros gêneros musicais, como o Brega e o Reggaeton, empreendendo assim novas leituras e análise.

Por fim, é importante afirmar que o Funk 150 BPM trouxe uma nova “cara” ao gênero como um todo ao empreender novamente uma dinâmica afrodiáspórica em seu imaginário

musical, questão que será trabalhada a seguir. Diante disso, ao longo de sua pequena história, o 150 BPM propiciou uma renovação na forma de pensar, produzir e consumir o Funk Nacional. Para isso, será desenhada uma leitura que relaciona a herança percussiva das musicalidades negras, principalmente iorubá/nagô e banto, ao contexto do segmento em questão.

2.3 HERANÇA PERCUSSIVA AFRODIASPÓRICA: IORUBÁ/NAGÔ E BANTO

Nesse momento, é necessário desenvolver uma análise que relacione o 150 BPM a uma premissa amefricana, especialmente, a partir das musicalidades originárias das religiões de matriz africana, como o candomblé.

Os instrumentos de percussão são cruciais para o entendimento da dinâmica em questão, já que o “beat acelerado” rememora justamente essa herança musical. Além disso, ao associar o 150 BPM às musicalidades do terreiro, serão resgatados alguns laços afrodiaspóricos, através das rotas que chegaram ao Brasil no período da escravização.

Assim, a relação entre o 150 BPM e as batidas de terreiro fornecerá pistas discursivas para uma formação do gosto musical que tem como foco o aspecto racial. Aliás, esses questionamentos são importantes para entender como a diáspora negra é determinante na construção das sociedades latino-americanas, principalmente, a partir de seus aspectos artísticos.

Dessa maneira, essa seção tem como intuito entender o Funk 150 como fruto de uma herança musical amefricana, a partir das bases rítmicas vindas com as rotas do tráfico para o continente americano e, conseqüentemente, com as nações que mais vieram para esse território, como os iorubás e banto. Para isso, as religiões de matriz africana, especialmente o candomblé, serão lidas como um elemento ancestral que une África enquanto um elemento originário e a contemporaneidade do 150 BPM.

A partir dessa premissa, é válido retomar alguns aspectos da história da escravização negra no Brasil. De fato, o país ainda tem grandes feridas, provocadas pelo cruel processo de exploração de mão de obra escrava. Igualmente é válido repetir que o país foi o último a abolir esse sistema de trabalho, em 1888, graças a inúmeras pressões nacionais e internacionais. Somos uma terra que vive sob a égide de uma suposta democracia racial, que se refere ao apaziguamento de todas as violências sofridas desde a época da escravidão.

Com efeito, essa destruição coletiva tem conseguido se ocultar da observação mundial pelo disfarce de uma ideologia de utopia racial denominada “democracia racial”, cuja técnica e estratégia têm conseguido, em parte, confundir o povo afro-brasileiro, dopando-o, entorpecendo-o interiormente; tal ideologia resulta para o negro num estado de frustração, pois que lhe barra qualquer possibilidade de autoafirmação com integridade, identidade e orgulho. (Nascimento, 2019, p. 35)

De fato, essa relação sociorracial está intimamente entranhada no imaginário nacional, fazendo que não se reconheça a real condição da população negra na contemporaneidade. Na verdade, há o escamoteamento dos efeitos do processo escravista no Brasil, como se tudo fosse resolvido com a assinatura da Lei Áurea em 1888.

No entanto, cabe agora fazer um balanço sobre como as rotas negreiras foram determinantes para a história das populações negras, inclusive para suas musicalidades. Assim, quando se inicia o tráfico negreiro, a partir do século XVI, inicia também o processo de dispersão forçada de pessoas africanas em direção à América. É sabido que as pessoas que chegaram em território americano vieram de várias terras, com identidades e culturas diferentes. Nesse sentido, não podemos cair em uma armadilha de acreditar que existe uma única África. Além disso, essas multiplicidades são relacionadas à forma que as manifestações artísticas foram criadas.

Uma palavra de alerta: falar de “cultura africana” ou “sociedade caracteristicamente africana” é fazer uma enorme generalização. África inclui tantos povos distintos com diferentes planos de fundo, que qualquer generalização está ligada a uma simplificação que esses diversos povos e culturas têm em comum é que eles estão no continente africano, se tudo que eles partilham é uma (bem ampla) localização geográfica, então não é possível falar de uma forma geral da filosofia, racionalidade, religião ou modo de vida tradicional africano. (Kaphagawani, Malherbe, 2002, p. 226)

Dessa forma, se não é possível crer em uma unidade de África, logo os escravizados que vieram para a América não podem ser enquadrados em uma única linha originária. Na verdade, foram vários povos que foram trazidos para nossas terras, com características linguísticas, religiosas e culturais distintas.

No Brasil, ao longo do tráfico, houve quatro rotas mais importantes: da Guiné, de Angola, da Costa da Minas e de Moçambique. A primeira rota, a da Guiné, teve início no século XVI, com a obtenção de pessoas vindas do noroeste africano, como da Guiné-Bissau, Senegal, Mauritânia, Gâmbia, Serra Leão e Costa do Marfim. Povos balantas, fulas, mandingas, manjacos, diolas, uolofes foram mandados em direção ao Norte e Nordeste brasileiro.

Na década de 1570 devem existir, segundo estimativas de Magalhães Gandavo, em torno de 2 ou 3 mil escravos africanos, em Brasil. Nesta época estão instalados 65 engenhos distribuídos entre Pernambuco e Bahia. Estima-se que em 1580 a colônia disponha de aproximadamente 7000 escravos africanos. São então computados como “africanos” pela historiografia todos os negros, incluídos os já nascidos na colônia. São os então chamados “negros de Guiné” que vêm de longe tomar o lugar dos “negros da terra”, como eram chamados os índios. (Soares, 2000, p. 80-81)

Já a rota de Angola, se desenvolveu no século XVII até o fim do tráfico oficialmente. Esse ciclo forneceu mais de 40% dos dez milhões dos africanos que foram trazidos para as Américas. Estes vieram, principalmente, das regiões dos atuais Congo e Angola, na África Central. Estes povos compunham o grande grupo linguístico banto, representados pelos ovimbundos, bacongos, ambundos e muxicongos; e foram para o Recife, Salvador e o Rio de Janeiro, com maior expressividade.

Outra rota importante foi a da Mina, presente no século XVIII, com o tráfico dos povos axanti, fantu, ioruba, hauçá, ibôs, fon, ewe-fon, bariba e adja; a partir dos atuais territórios de Burbina Faso, Benin, Togo, Nigéria, Chard, norte do Congo e Gabão. Essas pessoas foram traficadas para servirem com mão de obra para as manufaturas de cana-de-açúcar no Brasil.

Por fim, é válido mencionar a rota de Moçambique, que se dá mesmo com as pressões da Inglaterra à Portugal para acabar com o tráfico no século XIX. Essa rota foi realizada pelo Índico a fim de evitar o bloqueio inglês, em direção ao Rio de Janeiro. Entre os povos que se tornaram cativos estão: os macuas, swazis, macondes e nzuniz, originários do Quênia, Tanzânia, Malawi, Zâmbia, Zimbábue, África do Sul e Madagascar. Esses grupos, em grande parte, eram da nação banto.

Nada foi tão volumoso, organizado, sistemático e prolongado quando o tráfico negreiro para o Novo Mundo: durou três séculos e meio, promoveu a imigração forçada de milhões de seres humanos, envolveu dois oceanos

(Atlântico e Índico), quatro continentes (Europa, África, América e Ásia) e quase todos os países da Europa e reinos africanos, além de árabes e indianos que participaram indiretamente. (Gomes, 2019, p. 19)

Dessa maneira, foi a forma que o tráfico foi desenvolvido que possibilitou a leitura das transformações nos territórios latino-americanos. A cada rota estabelecida, uma série de imaginários de exclusão e necropolíticos foram concebidos ao longo de mais de três séculos de história. No entanto, cabe ressaltar que também foram os deslocamentos forçados os responsáveis por construir as musicalidades presentes nos nossos dias, como no caso do Funk contemporâneo, mais especificamente, do 150 BPM. O batidão é fruto de um elo musical trazido pela diáspora a espelho dos corpos que aqui chegaram.

Nesse sentido, cabe agora criar possíveis leituras do Funk 150 BPM, tendo como base as rotas do tráfico escravista, pois os povos que, forçadamente, vieram para o Brasil, também trouxeram suas musicalidades. Nessa trajetória, claro que essa análise será restrita às formações mais relevantes, numericamente falando, pois não há tempo hábil para tal realização, nem mesmo é a proposição deste trabalho. Contudo, esse passo será importante para pensar a formação do gosto musical.

A partir dessa premissa, os povos iorubá/nagô e banto são os mais presentes no território brasileiro e, com isso, são responsáveis por parte da constituição sociocultural do país. Assim, essas duas nações também são cruciais para a formação de uma musicalidade afro-brasileira. Um dos pontos de intersecção se dá justamente a partir das religiões de matriz africana, que guardam um elo entre a contemporaneidade e a ancestralidade.

Um fator importante que deve ser mencionado nessa análise é o fato de que, mesmo que o Funk 150 BPM se localize, principalmente, no Rio de Janeiro, sua musicalidade, ao contrário, não restringe a esse espaço, bem como sua relação ancestral com diferentes povos africanos, seja iorubá ou banto. Assim, é possível falar em origens múltiplas para o 150 BPM, claro que resguardadas as devidas proporções e entendendo como um elo inicial.

Dessa forma, ao ter em mente essa problemática, é possível analisar, primeiramente, a influência iorubá na constituição da musicalidade afro-brasileira, especialmente, o Funk 150 BPM. A música, para os iorubás, se apresenta no trato diário, dada sua importância.

[...] nos mostra que os iorubas possuem uma musicalidade em sua fala, desenvolvendo naturalmente seu desempenho musical. Vansina (1982) coloca a importância da tradição oral, fortemente adotada pelos membros da nação iorubá. Os iorubás acreditam que a palavra seja o eco da fala divina e que aquele que corrompe sua palavra corrompe o seu próprio ser. Uma característica muito marcante na sociedade ioruba é o respeito e harmonização com a natureza, ainda mais, para os iorubas cada ser humano é uma emanção vinda diretamente com o Divino. (Alessandro, 2016, p. 197)

Como mencionado acima, a música para os povos iorubás transcende a perspectiva habitual, mas presente em todas as esferas da vida social, o que permite dizer que é algo inseparável da experiência. Mais que isso, a língua iorubá é “tonal, constituída por agudo, médio e grave.” (Giffoni, 2011, p. 16), elemento que determina a importância da palavra e da voz. De fato, a música faz parte do pensamento iorubá/nagô, estabelecendo uma relação entre os espíritos e o mundo dos vivos, sob o propósito de transmitir os conhecimentos às novas gerações.

O som é uma mistura entre as vibrações do tambor e o axé. O ritmo significa impulso e cria movimento [...] O sentimento cria a música, enquanto no ocidente, a música cria o sentimento. E é por isso também é importante que a afinação dos instrumentos e a relação das três alturas sejam corretas. (Giffoni, 2011, p. 16)

A partir dessa premissa, é possível associar essa dinâmica à presença de uma corporeidade ativa, “da qual provém a potência (axé) com seus modos de comunhão e diferenciação” (Sodré, 2017, P. 83), também apresentada em toda a vivência nagô, princípio material chamado de Arkhé. Nesse sentido, Arkhé deve ser entendida, na cosmogonia nagô, a partir de uma herança múltipla, renovável e circular, que compreende o tempo como algo encarnado e o corpo totalmente presente nessa relação. Em outras palavras, trata-se de “Um arquivo que retorna ao princípio, ao corpo, à cozinha, para reconhecer ausências e nutrir, não para catalogar, registrar e fixar. É assim um arquivo que abre e cria a temporalidade tanto para o passado quanto para o futuro ou presente” (Amaral, 2021, p. 7). Assim, a Arkhé é imprescindível à lógica em questão, relacionada à constituição de sua musicalidade, principalmente, o seu imaginário percussivo.

Dessa maneira, a Arkhé africana permite a conexão entre a vivência humana e o sagrado, garantindo assim sua permanência nesse imaginário. Mais que isso, essa lógica da Arkhé suscita,

de fato, a presença do corpo em todo o processo: uma corporeidade ativa e coletiva, pois não é possível imaginar o corpo individual, mas o que está junto ao outro. Em outras palavras, na Arké nagô, o corpo é tido como um produto da continuidade do grupo. Além disso, esse pensamento está integrado a um pensamento circular, que se entende a partir do eterno retorno “o fim é a origem, a origem é o fim.” (SODRÉ, 2017, p. 97)).

Nesse sentido, o corpo promove uma nova forma de subjetivação, o que implica em um molde epistemológico que preza outro *modus operandi*.

Em princípio, uma diferente radical frente à unificação coercitiva implícita na noção de um sujeito consciente de si e idêntico a si mesmo, o moderno sujeito da consciência (cristã), que deixa perder-se, na hegemonia da representação, a potência da intuição e da comunicação com a diversidade fenomênica. Decorre daí a grande importância outorgada ao corpo, já que não se trata de uma subjetivação ancorada em estruturas lógicas de representação, mas nos posicionamentos de potência corporal inscritos num território. Seja entre nagôs ou entre hindus, o corpo abriga as representações do cosmo e de todos os princípios cosmológicos, portanto, as divindades. Corpo não se entende, portanto, como um receptáculo passivo de forças da alma, da consciência ou da linguagem, a exemplo da síntese teológica, segunda a qual “corpo é a carne possuída pelas palavras que nele habitam.” (Sodré, 2017, p. 101)

Como exposto acima, o corpo tem uma dimensão diferenciada ao entendê-lo parte da constitui o das musicalidades, conseqentemente, do conhecimento. O corpo   vivo e a representa o do mundo, tornando-se potência e a o. Sodré (2017) atribui essa problemática a um pensamento-corpo, como algo intrínseco às experiências afrodiaspóricas.

Dessa forma,   possível entender que, em rituais, o corpo se faz, momento que este expressa-se, expande-se e promove o axé, que é um princípio “de movimentaa o energética dos seres (divindades, homens e ancestrais) atinente   foraa contida em substâncias do reino mineral, vegetal e animal” (Idem, p. 134). Assim, o corpo dotado de axé promove foraa, em especial, nos terreiros de candomblé, que será relida nos gêneros musicais de origem negra.

Aliás, na musicalidade nagô/iorubá, o axé se manifesta através de sua energia poliss mica, produzindo uma importante imagem sonora que tem proporaa tátil. Os elementos musicais básicos, como melodia, ritmo, timbre, harmonia etc., igualmente proporcionam essa experiência ao serem absorvidos pela conjuntura corporal. Além disso, essa música é “primordial vibratório” (Idem, p. 140), o que abrange diretamente a importância da danaa nesse processo.

Para os africanos, igualmente, a dança é um ponto comum entre todos os ritos de iniciação ou de transmissão do saber tradicional. Ela é manifestamente pedagógica ou “filosófica” no sentido de que expõe ou comunica um saber ao qual devem estar sensíveis as gerações presentes e futuras. Incitando o corpo a vibrar ao ritmo do cosmos, provocando nele uma abertura para o advento da divindade (o êxtase), a dança enseja uma meditação, que implica, ao mesmo tempo, corpo e espírito, sobre o ser do grupo e do indivíduo, sobre arquiteturas essenciais da condição humana. (Sodré, 2019, p. 126)

Nesse contexto, a dança torna-se um elemento crucial para a leitura da musicalidade nagô/iorubá, tornando-se parte inseparável de todo o processo. Não é possível separar, de fato, uma coisa da outra, já que é através da dança que o corpo “reage” à música, que se faz presente em diversos momentos, em especial, em experiências do sagrado, como o candomblé.

Além disso, se pensado mais contemporaneamente o Funk 150 BPM, essa lógica é totalmente condizente, pois, para analisar o gênero, a dança torna-se parte integrante de seu imaginário. Na verdade, o gênero musical em questão só é pensado a partir de seu caráter corporal e festivo, que se faz totalmente presente em seu *modus operandi*, também como uma forma de representação da Arkhé.

Assim, de posse dessa informação, é necessário problematizar como a Arkhé se articula na tradição iorubá, através dos toques dos tambores e atabaques.

Esses instrumentos fazem parte de uma importante herança diaspórica, principalmente, se associados a uma espécie de linha originária da música negra. Como já dito, a percussão está no cerne da musicalidade amefricana em diversos gêneros musicais, inclusive nos contemporâneos, como é o caso do Funk. No entanto, os elementos percussivos serão aqui entendidos a partir da dinâmica de terreiro que inclui a lógica do sagrado. Essa tarefa é essencial para criar conexões com o 150 BPM, já que este, muitas vezes, recupera sons que são tocados em celebrações de candomblé de origem nagô/iorubá.

Assim, os toques dos tambores representam a ligação entre o humano e os ancestrais sagrados. De fato, os atabaques nos terreiros ocupam um papel divino e “por isso, será sacralizado, alimentado, vestido; possuíra nome próprio [...]” (Lody e Sá, 1989, p. 25). Além de outros instrumentos percussivos, os tambores, chamados genericamente de atabaques, possuem funções distintas. O rum, o rumpi e o lé compõem parte da musicalidade de candomblé.

O primeiro, o rum, é o maior, que significa voz, ruído e grunhido (Portugal, 2019). É considerado o tambor que “chama os orixás” e possui um som grave. Já o rumpi, possui um som intermediário e tem a função de manter o ritmo durante o toque. Por fim, o lé, o menor e com som mais agudo dos três, também possui a função, juntamente com o rumpi, de manter o ritmo durante o ritual.

Dessa forma, os três tambores são responsáveis por empreenderem uma dinâmica afrodiaspórica ao sagrado, como uma representação máxima dessa conjuntura. Mais que isso, suas musicalidades são transportadas para outros gêneros musicais, especialmente, no Funk 150 BPM. Na verdade, os tambores, associados à batida contemporânea, criam um outro tipo de reconexão, igualmente, entre o sagrado e o corpo, porém de uma maneira nova (contemporânea) e totalmente híbrida, mesclando elementos que não são de origem do candomblé a uma estética da música eletrônica.

Assim, para finalizar essa análise sobre a musicalidade nagô, cabe salientar que essa origem é circunstancial para a formação de um arcabouço musical no país, o que pode ser visto em diferentes gêneros musicais afrodiaspóricos, ou melhor, americanos, de diferentes momentos e dinâmicas.

No entanto, cabe agora entender um pouco melhor sobre outra musicalidade de origem negra que pode ser relacionada para associação do Funk 150 BPM à lógica amefricana. Nesse caso, a herança banto também é importante refletir a composição não só da musicalidade afro-brasileira, mas de uma América Latina também produto da diáspora.

De fato, a herança banto se faz presente em diversos segmentos da sociedade brasileira, especialmente, na formação musical do país. Esse grupo influenciou, e ainda influencia, diretamente a forma que a cultura nacional foi e vem se desenvolvendo.

Na verdade, a palavra “banto” faz referência a um conjunto de povos que “habitavam a África Central nas regiões que hoje compreendem Angola, Congo, Gabão e Cabinda. Apesar de diferenças étnicas, esses povos compartilhavam o mesmo tronco linguístico: eram falantes das línguas banto.” (Daibert, 2015, p. 10). Assim, ao entender a raiz banto a partir da multiplicidade, é possível relacioná-la a toda estrutura da sociedade brasileira, já que essas populações foram para todas as partes do país.

Cabe nesse momento, problematizar como essa influência, de fato, estruturou nossa sociedade. Assim, como foi realizado com os grupos nagôs-iorubás, para os banto, a

noção de força toma o lugar da noção de ser, e, assim, toda a cultura banto e orientada no sentido do aumento dessa força e da luta contra a sua perda ou diminuição. [...]

O princípio fundamental segundo o qual todo ser é força é a chave que dá acesso à representação do mundo [...]. Todos os seres (espíritos dos ancestrais, pessoas vivas, animais e plantas) são sempre entendidos como forças, e não como entidades estáticas. (Lopes, 2021, p. 141)

Nesse sentido, esse conceito de força vai atravessar todos os imaginários banto e, conseqüentemente, diaspóricos, quando é pensado um lugar da música nessa instância como uma representação do mundo. Mais que isso, essa força define as vivências afrodiaspóricas, entendendo-as como elos vivos, ativos, passivos e, igualmente, coletivos.

Um indivíduo se define por seu nome: ele é seu nome. [...]. O nome interior é indicativo da individualidade dentro da linguagem. Porque ninguém é um ser isolado. Toda pessoa constitui um elo na cadeia das forças vitais, um elo vivo, ativo e passivo, ligado em cima dos elos de sua linhagem ascendente e sustentando abaixo de si, a linhagem de sua descendência. (Lopes, 2021, p. 142)

De posse da citação acima, é possível compreender que a força vital está ligada a toda uma cadeia afrodiaspórica que permanece ainda hoje, na forma de agir e de empreender as cosmovisões banto. A partir dessa perspectiva, a palavra é entendida como símbolo desse elo, com status de criação e de energia geradora, permitindo a consolidação de uma aliança entre o sagrado e o humano.

A língua, nesse caso, é o instrumento que estabelece essa conexão que constitui a voz enquanto linguagem. Dessa maneira, é através da linguagem que a performance é produzida, logo “a voz presentifica saberes onde o homem e a palavra confundem-se, trazendo à luz a memória. Desta forma, a palavra é a pessoa, compromete-a e empenha-a.” (Câmara, 2013, p. 126-127). A palavra suscita todo o caráter ancestral, pois a palavra e o humano estão unidos, trazendo conhecimentos originários durante o processo de comunicação, tal o tamanho de sua importância. Além disso, durante a enunciação, como aponta Câmara (2013), o mágico é estabelecido como algo que encanta e, como parte da cultura da comunidade, é transmitido dos antepassados até as gerações mais jovens – um ato totalmente performático.

Assim, interessa muito ao trabalho compreender a maneira que essa performance é transposta ao ideário musical e, conseqüentemente, ao que comumente é chamado de batuque, isso como uma forma de associar o sagrado ao terreno. A enunciação, a partir do viés performático, ou melhor, a partir de uma visão performática, não se refere “ao modo de fala comum, mas apoia-se na palavra enquanto música.” (Idem, p. 128), presente, inclusive, na constituição de sua base rítmica.

Outra questão importante se refere ao entendimento que música e dança são partes intrínsecas de um mesmo processo, o que permite validar a necessidade de uma leitura sobre a corporeidade associada às musicalidades amefricanas, além de compreendê-las como parte da vida.

Nesse sentido, a musicalidade banto se desenvolveu, promovendo inserções importantes no que hoje é pensado o cenário fonográfico brasileiro, inclusive quando é associado ao Funk 150 BPM, como é o foco desse trabalho. Assim, essa influência pode ser vista através de instrumentos também percussivos, principalmente,

[...] conjuntos de tambores de mão com uma pele fixada por pregos ou cravos e afinado a fogo (bataques) ou os tambores afinados por meio de cordas e cunhas (candomblés Angola), os tambores de fricção, os arcos musicais (berimbaus), a reinterpretação morfológico-timbrística de tambores portáteis europeus tocados com baquetas (caixas de congada, alfaias de maracatu), etc. Na rítmica, predominam os padrões de 8 ou 16 pulsos básicos, a forte sincopação e a polirritmia e, nos sistemas melódicos, a heptatonia (escala de sete notas). (Dias, 2016)

Assim, esses instrumentos possuem uma dinâmica capaz de produzir o que é comumente chamado de batuque, uma forma genérica para designar a estética musical percussiva, que “também faz referência à dança (‘onde se salta ou pinoteia’)” (LOPES, 2021, P. 186). Dessa maneira, os tambores banto são determinantes para a conexão entre os dois planos, o sagrado e o terreno. Cada um tem um potencial e função diferente no processo da constituição musical. Também é importante ressaltar que o tambor resgata para si o papel de ser um comunicador ancestral, relacionando, musicalmente, as diferentes instâncias geracionais. O ngoma, por exemplo, um tambor muito utilizado para acompanhar as danças para o lazer, além de usado em cultos aos orixás e entidades. Esse tambor é construído com pele de animais esticada em uma base de madeira.

[...] descreve uma “noma”; era um tambor “feito de comprido pau oco”. Por extensão, a palavra tem também o significado de “som produzido pelo tanger do tambor” se, daí “sinal de alarme”. Nos jongos cantados na década de 1960 em partes do interior de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, “angoma” significava “dança” – evidentemente pela estreita relação entre tambor e a dança que segue seu ritmo. (Slenes, 1998, p. 18)

Dessa forma, a base rítmica fundadora do “ngoma” permite a associação da batida do tambor à dança, questão que permanece ainda hoje no imaginário musical contemporâneo, seja através do Funk 150 BPM, foco deste trabalho, ou em outros gêneros também de origem afrodiáspórica, como samba, rap e pagodão baiano, por exemplo.

Aliás, é importante reafirmar que, seja de herança nagô/iorubá ou banto, os instrumentos percussivos, especialmente os tambores, são essenciais para compreender a dinâmica da diáspora amefricana, como esses sons perpassam o tempo até a contemporaneidade e permite uma leitura “in presença” em gêneros musicais extremamente atuais, como é caso do Funk.

Além disso, essa dinâmica permite analisar que, ao “beber de uma água ancestral”, o 150 BPM recupera igualmente parte do caráter simbólico que carregam, questão que será abordada no próximo tópico. Ainda, é válido ressaltar que as matrizes banto e nagô se fazem presentes em todo o imaginário de formação sociocultural brasileira, ou seja, no cerne de nossa constituição enquanto sociedade, empreendendo direta ou indiretamente o funcionamento do país, inclusive no aspecto musical.

Diante dessa questão, o próximo segmento tem como foco associar a temática trabalhada neste tópico a, de fato, uma conjuntura do 150 BPM, demonstrando como o gênero insere, em suas batidas/beats, esses marcadores percussivos, que são símbolos de uma reafricanização musical. Para isso, serão analisadas algumas músicas, principalmente, ao que se refere à utilização de tambores em suas dinâmicas; bem como se dá o processo de ritualização, presente nas matrizes religiosas de origem afro-brasileira inserida no 150 BPM atual. Essa etapa é fundamental para tal, pois, a partir dessa visão, é possível compreender que a formação do gosto musical é dada por meio de elementos racializados. Ademais, esse mesmo caminho será feito com o Reggaeton a fim de entender melhor como essa formação do gosto não se restringe unicamente ao Brasil, mas a países que também que usaram pessoas negras como força de trabalho escravizada, a exemplo da Colômbia.

2.4 150 BPM: A REAFRICANIZAÇÃO DO FUNK

Nesse momento, é importante relacionar o processo descrito na seção anterior, a herança percussiva afrodiáspórica, à dinâmica do Funk 150 BPM, entendendo-o como um gênero musical capaz de “reafricanizar” todo um segmento. Como já mencionado, o 150 BPM se aproxima de uma musicalidade marcada pela presença maciça de instrumentos de percussão, especialmente, os tambores. Esse fato é interessante, pois, ao longo do tempo, o Funk e suas variantes foram afastando-se de uma dinâmica afro, ao contrário, foram se aproximando de uma perspectiva musical mais relacionada ao que é popularmente conhecido como pop, um exemplo é parte da produção criada em São Paulo. Essas produções são marcadas pelo uso expressivo de sintetizadores eletrônicos e, conseqüentemente, a ausência de batidas de origem percussivas.

No entanto, o 150 BPM resgata igualmente o Rio de Janeiro como o grande irradiador do gênero no país, bem como a retomada de elementos musicais advindos da diáspora em suas composições, questão que será melhor abordada adiante. Para isso, será utilizada, para fins de análise, uma das músicas mais importantes para o 150 BPM, pois assim será possível “verificar” como se dá a presença percussiva afrodiáspórica nesse imaginário. É válido reafirmar que, a partir dessa análise, será possível conceber uma tese para a formação do gosto musical, entendendo que o componente racial também é determinante para tornar uma música um produto supostamente legítimo ou não. É importante mencionar que os áudios e vídeos de todas as músicas analisadas nesse trabalho estarão em anexo para que seja mais fácil a “visualização” dos fenômenos apresentados.

Dessa forma, cabe neste momento retomar algumas considerações sobre o Funk 150 BPM a fim de contribuir para a análise a seguir. Como já tratado anteriormente, uma característica fundamental para o segmento é justamente a aceleração dos BPM, batidas por minuto, técnica que naquele momento foi inédita e inovadora, isto é, a aceleração para 150. Outro fator que chama a atenção é que essa nova vertente funkeira, até então, incorpora, em sua dinâmica, ritmos advindos da diáspora negra, marcadamente percussivos.

Igualmente já foi mencionada que parte dessa musicalidade vem diretamente de manifestações do sagrado, de diferentes origens afrodiáspóricas, por exemplo, nagô/iorubá e banto. Assim, de posse dessas informações, é necessário entender melhor como essa associação rítmica é realizada e, conseqüentemente, o significado dessa junção para a musicologia.

Dessa forma, para iniciar essa análise, é interessante explorar um dos primeiros e mais conhecidos beats de 150 BPM, o do “Aquecimento da Macumbinha”. É fato que o próprio nome faz referência às religiões de matriz africana ou afro-brasileira, mesmo que de maneira pejorativa.

A palavra “macumba” está ligada a um percurso extremamente estigmatizante, que a coloca com uma representação de algo ruim e símbolo do que convencionou ser chamado de mal, claro, de acordo com uma visão judaico-cristã.

Os estigmas sociais contra o negro e sua religião e as renovadas acusações mais do que seculares de que foram vítimas culminaram com a atitude ao mesmo tempo de hostilidade e de medo que até hoje inspiram. E exemplo deste o vocábulo macumba: de termo genérico para todas as religiões brasileiras de origem negra, ou então de nominativo de uma delas em especial, a de origem banto, desenvolvida no Sudeste do país, especialmente em São Paulo e Rio de Janeiro a partir de fins do século XIX, passa a ser vista depreciativamente como sinônimo de superstição de negro, como magia negra que se despreza e se teme a um só tempo. (Negrão, 1996, p. 76)

Bem como exposto acima, a “macumba” está associada a uma premissa ruim, tal como qualquer manifestação de origem negra, algo que deve ser abolido de uma sociedade cristã, branca e racista. Ao ser referência direta do candomblé e da umbanda, a “macumba”, ao longo da história brasileira, passou a ser repreendida, inclusive, pelas autoridades e por parte da sociedade. Essa repreensão é realizada através da repulsa a oferendas que geralmente são deixadas nas encruzilhadas ou de ataques aos frequentadores, que são acusados de manipularem a magia negra e, conseqüentemente, são estigmatizados e alvos de racismo religioso, quando não atacados fisicamente. Há inclusive uma expressão muito utilizada para se referir a essa situação “chuta que é macumba”, que indica uma forma de perseguição religiosa ao incitar “os populares a pontapearem qualquer oferenda ritual encontrada em elementos naturais ou urbanos considerados hierofanias, em particular as encruzilhadas.” (Dias, 2019, p. 44).

Além disso, a partir da ligação da macumba às religiões de matriz africana, é possível igualmente uma associação indireta às dinâmicas dos tambores, que passam a ser a representação de todo esse imaginário. Esses instrumentos percussivos fazem parte de diversos ritos religiosos e possuem uma linha evolutiva musical específica, que o faz perceptível e de som único.

É justamente a partir dessa questão que o “Aquecimento da Macumbinha” é criado. Esse beat tornou-se um dos mais conhecidos de 150 BPM, alcançando números consideráveis de visualizações em plataformas de compartilhamento, como Youtube e Spotify. Criado pelo DJ e beatmaker ¹⁰ Pop Andrade, em 2016, porém é em 2017 que esse beat alcança o sucesso.

Vamo lá
 Vamo lá, minha gente
 Abre a roda, sai da frente
 Vai começar. (Pop Andrade, 2018)

Como demonstrado acima, as primeiras frases exemplificam muito bem uma espécie de experiência performática que se inicia com a batida. Essas frases são pronunciadas por, supostamente por um homem adulto iniciando os trabalhos. A partir desse momento, os tambores ganham o protagonismo em toda a composição, estes se assemelham aos tocados para os orixás. Na verdade, são os tambores agitados que criam um imaginário da macumba com crianças, que continuam a gira¹¹.

Manda a dancinha da macumbinha
 Manda a dança da macumbinha
 Manda a dancinha da macumbinha
 Mancum, macum, macum. Macumbinha (Pop Andrade, 2018)

Mesmo que não haja uma diversidade vocabular, esse aquecimento se apropria de uma dinâmica coletiva compartilhada entre todos os participantes, inclusive os ouvintes. Outro elemento crucial para essa análise é a dança. Como um dispositivo racial, a dança é o elo que liga música e o corpo. Os passos utilizados na dança são semelhantes à de um ritual religioso.

¹⁰ A expressão “beatmaker” faz referência a uma espécie de produtor musical que, além de suas funções tradicionais, é responsável pela criação das batidas, também chamadas de bases ou beats. Além disso, os beatmakers passaram a assumir lugares de protagonismo na cena fonográfica ao empreenderem em diversas vertentes de trabalho.

¹¹ É o nome dado na umbanda às orações, cânticos e invocação de entidades. A partir da gira, essas entidades são incorporadas, dão passes, discursam e orientam os participantes que fazem parte do ritual.

Além disso, é importante mencionar que a dança característica também remete a outros gêneros de influência africana, como é o caso do Afrobeat¹². Esse comparativo pode ser visualizado de tal forma que a marcação do quadril e da cabeça são enfatizadas, questão que é crucial para o desenvolvimento da dança. Dessa forma, é possível ver pontos em comum tanto no campo musical quanto na dança.

Figura 4 – Vídeo disponibilizado no Youtube associado ao “Aquecimento da Macumbinha”¹³.



Fonte: Youtube

Mesmo que o vídeo citado não seja o original da música, a dança realizada pelas crianças, supostamente africanas, encaixa corretamente em sua batida, o que permite uma correlação entre o “Aquecimento da Macumbinha” e a performance realizada, bem como de celebrações de religiões de matriz africana e afro-brasileira. Essa brincadeira de mixagem de

¹² O Afrobeat é um gênero que associa música iorubá, funk, jazz, highlife a um padrão de percussão africana. Inicia na década de 1970 com Fela Kuti, por exemplo, mas que ganha uma enorme popularidade com artistas que mesclam essa herança sonora com uma roupagem pop contemporânea. Nomes como Burna Boy, Rema, Wiz kid, Yemi Alade e Tiwa Savage são hoje reconhecidos mundialmente.

¹³ Link da música: <https://www.youtube.com/watch?v=Z47X-YI5ju8>.

imagens é comum em sites de compartilhamento, como no Youtube, porém permite visualizar pontos de interseção entre dois contextos.

Tradicionalmente, quando as danças têm influência espiritual e dependendo de qual este ritual, os movimentos coreográficos devem ser executados com os pés descalços, buscando promover maior ligação do “espírito com a Terra” [...]

Todas as danças negras da diáspora, incluindo as danças sociais negras, podem ser vistas como semelhantes às linguagens verbais, principalmente no conspícuo emprego da “chamada e resposta”, com o corpo respondendo e provocando a voz do tambor. (Almeida, 2020, p. 218)

A partir do exposto acima, além da citação, é possível concluir que o corpo abalado pelo toque do tambor, ou, nesse caso, pela batida de 150 BPM, reage aos seus comandos. Mesmo que inconscientemente, esse corpo em diáspora está conectado às diferentes dinâmicas temporais e espaciais. Cada marcação é fruto de uma ancestralidade também músico-corporal, questão que pode ser igualmente visualizada no vídeo oficial¹⁴ publicado pelo DJ Pop Andrade.

Nesse caso, há um suposto clima descontraído com várias crianças e adolescentes, além do próprio DJ, que interagem em uma roda de funk. Como é feito tradicionalmente em rodas de samba ou em celebrações de candomblé e umbanda, a dança é iniciada em roda com os participantes batendo palmas a fim de incentivarem o dançarino da vez mostrar sua performance, ritmar a música e acompanhar os tambores. Na verdade, é simbólico esse bater de palmas como uma prática de revivescência das culturas africanas. Acredita-se que esse ato pode despertar os orixás, tornando-se uma poderosa forma de comunicação, pois cria um campo de vibração entre os planos terreno e sagrado.

Continuando, ao longo do vídeo, é mostrada uma dança que enfatiza, como o anterior, o quadril, os braços e, principalmente, os ombros. Este último se destaca, pois é um dos passos

¹⁴ https://www.youtube.com/watch?v=-Mb_6zfYvvI

mais característicos desse segmento, que permanece na história do Funk desde Os Hawaianos¹⁵, no Passinho do Romano¹⁶ e no Passinho dos Maloka¹⁷.

Voltando à premissa sobre como o “Aquecimento da Macumbinha” retorna a valoriza o corpo negro em diáspora a partir de também musicalidades advindas de África, é importante ressaltar que a dança é resultado de um longo histórico de cultura negra. São sobreposições de elementos que formam uma contemporaneidade múltipla, híbrida e diversa.

Entendidas na perspectiva de um “corpo em diáspora” [...], as danças africanas se estabelecem em um espaço-tempo que não é passado, nem presente, mas está em constante devir. Suas poéticas e fazeres revelam modos de vida em tempos globalizados, sob os quais podem ser compreendidos na ideia de trânsito da diáspora africana no mundo. Aqui, é importante reafirmar que as danças africanas estimulam o pensamento crítico dos lugares sociais que ocupamos enquanto pessoas de uma coletividade local/global cotidiana, por meio de simbologias, princípios éticos e fundamentos que manifestam discursos e compreensões do ser/estar no mundo contemporâneo. (Conrado, Birira, 2021, p. 3-4)

É justamente essa contemporaneidade que interessa a essa análise, pois, mais do que simplesmente uma dança, esse beat representa trânsitos entre diferentes temporalidades e territorialidades a partir de um imaginário americano coletivo.

Assim, no próximo capítulo, será trabalhada a dinâmica do Reggaeton colombiano a partir de um caminho semelhante ao que foi realizado com o Funk brasileiro. Essa etapa será

¹⁵ Os Hawaianos é um grupo de Funk que ficou conhecido em 2003 principalmente através dos bailes da Furacão 2000. O grupo tem vários sucessos, como “Vem Quicando”, “É o pente”, “Desenrola, bate e joga de ladin”, por exemplo. No entanto, foi noticiado em julho de 2023 que o grupo acabaria e cumpriria agenda até outubro do mesmo ano.

¹⁶ O Passinho do Romano surgiu em 2014 como uma dança considerada esquisita a partir do vídeo do MC Bruno IP. Segundo o próprio MC, a dança teria surgido como uma homenagem a um morador do bairro Jardim Romano, localizado na Zona Leste de São Paulo:

“Magrão, que era morador do Jardim Romano, morreu em um acidente de moto no ano passado e não viu a dança que criou virar um fenômeno.

‘ Eu lembro como se fosse hoje. Ele não sabia dançar. Ele tentou dançar um black, também não dava. Aí ele misturou o black com forró e saiu o passinho do Romano’, diz Luciana Silva de Jesus, viúva de Magrão. “ (Fantástico, 2014).

Passinho do Romano vira febre em São Paulo e na internet. **Fantástico**, 21 set. de 2014. Disponível em: < <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2014/09/passinho-do-romano-vira-febre-em-sao-paulo-e-na-internet.html>>. Acesso em: 17 ago. 2023.

¹⁷ Já o Passinho dos Maloka é uma dança que surgiu nas periferias do Recife criada a partir do brega-funk, brega e swinguera. Esse passinho tem como elementos marcantes os movimentos da sarrada, puxada, laço e ombrinho.

muito importante para a construção dessa tese, pois fundamentará uma formação do gosto musical baseada em um princípio amefricano.

CAPÍTULO 3 – REGGAETON: UMA SONORIDADE AMEFRICANA

No capítulo anterior, foi realizada uma análise mais aprofundada do Funk enquanto uma musicalidade negra dotada de resistência e (re)existência ao longo de seu histórico. Essa etapa foi fundamental para compreender como esse gênero musical foi e é capaz de refletir a diversidade da diáspora negra na música.

No entanto, nesse momento, cabe trabalhar com outra musicalidade, também de origem negra, extremamente popular na América Latina. O Reggaeton é hoje uma sonoridade presente não só em países de língua espanhola, mas em todo o planeta. De fato, o Reggaeton é um som que ganhou o gosto de um público cada vez maior, especialmente, de jovens.

Dessa forma, cabe analisar como o Reggaeton se tornou um importante índice de leitura sociorracial, nesse caso, de um país também marcado pelas consequências maléficas do processo escravocrata. A Colômbia é uma nação que tem uma história semelhante à do Brasil, enquanto um país que possui uma relevante população negra, com cerca de 10%, logo, também produto legítimo da diáspora negra, principalmente, na região da Costa do Pacífico. Assim, o Reggaeton colombiano possui uma dinâmica musical que remonta às origens afrodiáspóricas, ou melhor, amefricanas, bem como postulado por Lélia Gonzalez.

Na verdade, não é todo Reggaeton colombiano, apesar de sua formação negra, que possui essas características, mas parte do segmento que está envolvido com essa perspectiva. Também é válido mencionar que atualmente a Colômbia é o grande irradiador do gênero no mundo. Grande parte dos artistas que estão iniciando no segmento vão para o país como uma forma de alavancarem suas carreiras.

De posse dessa informação, o presente trabalho tem como foco um grupo de Reggaeton afrocolombiano, ChocuibTown. Esse trio tem uma história e conjuntura interessantes, pois rememora uma herança afrodiáspórica ao longo de suas produções. Essa produção é reflexo das nuances de uma diáspora negra, questão que será mais bem trabalhada na segunda parte deste capítulo. Os tambores também são importantes na dinâmica do grupo, o que remete a um suposto processo de africanização musical. No entanto, será interessante analisar que, ao longo da trajetória do trio, há, na verdade, uma estratégia de massificação, comum a outras composições do gênero, em sua estrutura musical. Como um mecanismo de resistência, creio

eu, o grupo passou a incorporar uma dinâmica mais pop, conseqüentemente tornando o grupo mais conhecido na América Latina.

Essas questões serão fundamentais para conceber uma tessitura sobre uma herança ancestral musical colombiana, isso a partir de uma concepção negra. Dessa forma, o Reggaeton deve ser concebido como uma musicalidade negra dotada de um caráter de resistência e (re)existência, tal como visto no Funk brasileiro.

Por fim, será problematizada a relação entre africanização e massificação no Reggaeton para, posteriormente, conceber uma formação do gosto musical pensada a partir do viés racial. É válido antecipar que uma suposta massificação musical pode ser vista como uma forma de sobrevivência em um sistema social também necropolítico, concepção proposta por Achille Mbembe (2018).

3.1 HISTÓRICO DO REGGAETON COLOMBIANO

Pensar o Reggaeton contemporaneamente é ter em mente que esse gênero musical é produto de uma rica herança da diáspora negra, bem como de uma multiplicidade de características fonográficas. Assim, esse gênero deve ser entendido a partir de um imaginário singular que o coloca numa posição interessante em relação ao mercado. De fato, hoje o Reggaeton é um grande sucesso não só em um único país, mas em diferentes localidades que não se restringem à América de língua espanhola, inclusive no Brasil, mesmo que recentemente.

Dessa maneira, o Reggaeton é um imaginário verbo-musical capaz de relacionar a estética musical negra a uma conjuntura amefricana, tal como proposta pela filósofa brasileira Lélia Gonzalez, que também é um dos pilares desse trabalho.

No entanto, cabe ressaltar que essa proposição de tese esmiuçar as nuances do Reggaeton colombiano, pois, como brevemente mencionado, este segmento assemelha-se em muito à dinâmica funkeira como também uma musicalidade negra. Aliás, essa escolha se deu, pois a Colômbia é um país que compartilha inúmeras semelhanças com o Brasil, especialmente se for pensado o aspecto racial. Os dois países apresentam dinâmicas que os colocam como nações marcadas pelo estigma da escravização negra. Além disso, possuem populações negras expressivas na atualidade. Antes de tudo, são duas territorialidades que recuperam as minúcias

sonoras advindas de África, como a inserção de instrumentos de percussão em suas composições.

Nesse momento, faz-se necessário a construção de um histórico do gênero que tem como foco explicitar seu nascimento em Porto Rico e no Panamá e seu consequente desenvolvimento na Colômbia, que se tornou atualmente o grande centro irradiador de Reggaeton no mundo. Em especial, Medellín se tornou a cidade que mais produz essas sonoridades, promovendo ativamente artistas dessa cena fonográfica.

No entanto, o foco desse trabalho não é Medellín, mas o Pacífico colombiano, uma espacialidade com concentração populacional negra, devido à proximidade com os portos de chegada de escravizados, como Cartagena das Índias, e, conseqüentemente, são regiões que mantêm esse desenho geopolítico racializado. Assim, esse Pacífico negro produz um Reggaeton diferenciado, também calcado com a perspectiva afroreferenciada.

Para iniciar, é importante ter em mente que o uso da palavra “Reggaeton” tem uma motivação na escrita deste trabalho. Tal explicação refere-se à forma que o gênero chega no Brasil, justamente com essa nomenclatura, mesmo que seja uma terminologia de origem inglesa. Assim, o “Reggaeton” tem um uso mais recorrente e corriqueiro. Porém, é possível “encontrar” outras grafias, como reggaetón, regueton e regeton, que também se fazem presentes pela América Latina.

Também é válido ressaltar que o Reggaeton é uma sonoridade, como já apresentado, de herança afrodiaspórica, popular e periférica, fato recorrente no imaginário negro musical. Por isso, apresenta características determinantes para tal, inclusive o racismo.

uma linguagem diaspórica disseminada através da música e intrinsecamente relacionada com a construção de identidades de jovens negros habitantes de territórios urbanos que são marcados por formas similares, mas não idênticas de racismo, pobreza e segregação espacial “que acaba por produzir” um compartilhamento de experiências marginais e subalternas. (Lopes, 2010, p. 29)

Como apontado acima, relacionado ao Reggaeton, há uma “linguagem diaspórica” que gere a construção das diversas identidades que estão nos imaginários musicais negros, como não é caso apenas do gênero em questão, mas de outros que possuem as mesmas dinâmicas. Seria como uma espécie de “aura”, se assim for possível conceber, que seria compartilhada em

diferentes manifestações musicais de origem negra, e, infelizmente, mantêm rastros de experiências marcadas pelo racismo e subalternização.

No entanto, mesmo envolto pelo racismo, o Reggaeton consegue se destacar no cenário contemporâneo de forma singular e demonstrar sua multiplicidade através de uma música dançante e animada.

Assim, problematizar o nascimento do Reggaeton é uma ferramenta fundamental para entender seu desenvolvimento ao longo dos anos. Dessa forma, a partir do fim da década de 1980, surgem as primeiras gravações do que se denominaria como Reggaeton no Panamá e em Porto Rico, já na década seguinte.

Como hemos dicho, antes de llamarte reggaetón, los artistas y el público se referían a esta expresión musical como reggae, o en ocasiones reggae en español. Este último, sin embargo, se refiere más a las grabaciones panameñas de los años 80 e inicios de los 90 que las producciones puertorriqueñas que eventualmente dieron paso al reggaetón. Otros términos, particularmente los utilizados en Puerto Rico durante la década de los 90, tales como dembow, underground o melaza, no son sustituibles por reggaetón¹⁸. (Marshall, Rivera, Hernandez, 2010, p. 4)

Como mencionado acima, o Reggaeton nasce a partir do Reggae como uma musicalidade que mescla a poesia falada aos diversos ritmos caribenhos. Cabe destacar que o Reggae também é um gênero originado no Caribe, no final dos anos de 1960 em Kingston, na Jamaica. Além do Reggae, o Reggaeton também tem ligação direta com o mundo do Hip-Hop, que, na mesma época, atraía inúmeros jovens (especialmente negros nova-iorquinos em primeiro momento) em função de sua batida e dinâmica. Diante dessa premissa, o gênero deve ser encarado como uma sonoridade extremamente múltipla e híbrida.

[...] una caracterización común del reggaetón que pone de relieve su hibridez.
 [...] “Musicalmente, el reggaeton nació en un ambiente de hip-hop, con un poco de dancehall jamaicano y el sabor y ritmo tropical de Puerto Rico” (Cepeda, 2005). De primera instancia, esta definición parecería bastante

¹⁸ Como já dissemos, antes de chamá-lo de reggaeton, os artistas e o público referiam-se a esta expressão musical como reggae, ou às vezes reggae em espanhol. Este último, porém, refere-se mais às gravações panamenhas dos anos 80 e início dos anos 90 do que às produções porto-riquenhas que eventualmente deram lugar ao reggaeton. Outros termos, especialmente aqueles usados em Porto Rico durante os anos 90, como dembow, underground ou melazo, não são substituíveis pelo reggaeton.

adecuada, aunque el mismo énfasis que le ha dado al hip-hop [...] podría ser dirigido por outro narrador hacia raíces jamaíquinas o panameñas, o bien hacia los orígenes puertorriqueños o “tropicales”, descrito a menudo como un sabor latino.¹⁹(Marshall, Rivera, Hernandez, 2010)

Dessa forma, o Reggaeton compartilha características que o fazem uma musicalidade periférica e urbana, como é o caso do hip-hop. As primeiras produções de Reggaeton eram rudimentares, feitas em pequenos espaços. “As primeiras produções eram caseiras, feitas num teclado Casio e soavam bem nos *Sound Systems*²⁰, mesclado com elementos Dub²¹ e do Reggae.” (Aragão, Ribeiro, Araújo, 2021).

Panamá e, posteriormente, Porto Rico vão empreender novas formas de fazer Reggaeton na América Latina. O Caribe, de forma geral, será o grande precursor na produção desse gênero. Inclusive uma batida foi criada, em 1991, no Panamá, e até conhecida e usada nas produções contemporâneas, o *boom-ch-boom-chick*, que foi criada pelo rapper Nando Boom. Essa batida foi criada por Nando Boom, também um importante personagem do mundo do Reggaeton.

De forma geral, entre as décadas de 1980 e 1990, havia vários artistas no Caribe que estavam debruçados nesse novo gênero musical. Uma série de experimentações surgiram com a finalidade de expandir o ritmo por todo território.

Várias escolas de criatividade desenvolveram o que acabaria por levar ao som do reggaeton. Em 1991, “(...) o rapper panamenho Nando Boom estreou a emblemática batida ‘boom-ch-boom-chick’, hit de demboy tão onipresente no reggaeton de hoje.” (Patel et al, 2020). Nesse mesmo ano, a dupla de produção jamaicana Steely e Cleve revolucionou o dancehall com baterias eletrônicas e sintetizadores. O trabalho do produtor influente Blass significou mudanças sísmicas auditivas e tecnológicas no reggaeton e não apenas porque este afirma ter desenhado um papel importante na popularização do uso da palavra “reggaeton”. Sua obra não era mais uma versão do hip-hop e do reggae, mas sim a base de um som novo e com um acabamento final de sua produção mais refinada. Seu reggaeton *Sex Vol. 2* (2000) estava na vanguarda quando se tratava de tecnologia digital, utilizando predefinições incluídas na DAW Fruit Loops, originalmente criadas pelos produtores de techno, sintetizadores

¹⁹ Uma caracterização comum do reggaeton que destaca seu hibridismo. [...] “Musicalmente, o reggaeton nasceu em um ambiente hip-hop, com um pouco de dancehall jamaicano e o sabor e ritmo tropical de Porto Rico” (Cepeda, 2005). À primeira vista, esta definição pareceria bastante adequada, embora a mesma ênfase que foi dada ao hip-hop [...] pudesse ser dirigida por outro narrador às raízes jamaicanas ou panamenhas, ou às origens porto-riquenhas ou “tropicais”, frequentemente descrito como um sabor latino.

²⁰ O termo refere-se ao sistema de som comum na música jamaicana.

²¹ Gênero musical eletrônico originado a partir do Reggae.

européus e sequenciadores para expandir a paleta sônica do gênero. (Aragão, Ribeiro, Araújo, 2021, s/p).

Como mencionado acima, nesse momento, o mercado fonográfico caribenho estava em pleno desenvolvimento, principalmente, quando é relacionada à dinâmica reggaetonera, que cada vez conquistava novos espaços em rádios e diferentes meios de comunicação. No entanto, como no Funk, o Reggaeton também tem um longo histórico de exclusão e marginalidade, por também desafiar sociedades marcadas por tradições que prezam morai intolerantes – branca, heteronormativa, abastada e católica – em sua maioria das vezes.

A história do gênero, como a musicalidade brasileira, foi e é marcada por altos e baixos em relação a estruturas sociais latino-americanas, justamente por possuir um imaginário musical diferente do desejado: letras com temáticas sexuais, violentas e algumas vezes ligadas ao tráfico de drogas. Essa temática demarca um lugar socialmente muito bem definido, o que rivaliza com organizações sociais extremamente conservadoras.

Na verdade, é comum diferentes musicalidades de origem negra passarem por situações como essas. Em diferentes países e períodos históricos, as musicalidades afrodiáspóricas são alvos de inúmeras restrições tanto no musical quanto no plano político. É impossível desvencilhar o caráter racial dessa interdição, pois, desde o período Colonial, as cosmovisões e cosmogonias negras foram impedidas de se realizarem plenamente, inclusive se pensada a música nessa questão. Samba, Soul, Funk e muitos outros gêneros compartilham as mesmas experiências, fato este crucial para pensar em uma formação do gosto musical.

Dessa forma, no Reggaeton, a história não seria diferente. Como um gênero musical, também de origem negra, um produto da diáspora, ao longo de sua trajetória, o movimento reggaetonero também passou por uma série de interdições, a partir de sua conjuntura. É válido ressaltar que as restrições não se referem apenas às letras ou às performances, mas sobretudo às territorialidades das quais fazem partes: os espaços periféricos e, conseqüentemente, seus produtores. Em linhas gerais, o processo de exclusão do qual o Reggaeton faz parte é algo intrínseco às histórias de manifestações de origem negra.

No entanto, apesar dessa condição, o Reggaeton resistiu e continua resistindo no cenário fonográfico latino-americano e, especialmente, colombiano.

El una gran ironía que el camino del reggaetón hacia la gloria afuera posible gracias a las buenas intenciones de los detractores del género. A la vez que la popularidad del reggaetón aumentaba, los medios de comunicación, las organizaciones religiosas y los guardabarreras culturales unieron sus esfuerzos para reprimirlo, regularlo, lo cual desató una cadena de eventos de consecuencias imprevistas. Si la intención era aplastar el reggaetón, el resultado fue exactamente lo contrario. [...]

Los esfuerzos por censurarlo, sin embargo, los transformaron de marginal en célebre, amplificando su reputación como el nuevo idioma de rebeldía para gran parte de la juventud isleña.²²(Negrón- Muntaner, Rivera, 2009, p. 32-33)

Como citado acima, o Reggaeton, mesmo com todas as contradições, se tornou um fenômeno em todo território latino-americano. A partir do início dos anos 2000, a expansão do gênero ficou bem evidente, ganhando destaque em toda a cena. Além disso, essa musicalidade ganha contornos populares, empreendendo igualmente setores populares, e chegando a bairros de diferentes realidades socioeconômicas.

Um fato que exemplifica muito bem essa questão ocorreu em 2004 com o lançamento de uma música que se tornaria um megassucesso, “Gasolina”, do cantor porto-riquenho Daddy Yankee, considerado uma referência para o gênero. Essa composição não se restringiu apenas ao território de Porto Rico, mas ultrapassou diferentes fronteiras, chegando exponencialmente a todo planeta.

Era 2004 [...] Naquele ano, uma novidade atravessava fronteiras. Era uma canção porto-riquenha que falava de carros, mulheres e soava fatalmente dançante, com batida feita apenas por dois tambores e um prato. “Gasolina”, de Daddy Yankee, estourou, mas poucos imaginavam se tratar de um prelúdio para um aquecimento global na música. Uma mudança nos códigos, nas estéticas e nos discursos da latinidade, uma ideia antiga que se modernizava na velocidade dos carros da canção. (Maia, 2020)

De fato, “Gasolina” se tornou um hit internacional, ultrapassando os números até então alcançados para essa vertente musical. A canção em questão foi tocada constantemente em

²² É uma grande ironia que o caminho do reggaeton para a glória seja possível graças às boas intenções dos detractores do gênero. À medida que a popularidade do reggaeton aumentava, os meios de comunicação social, as organizações religiosas e os guardiões culturais uniram forças para reprimi-lo e regulá-lo, o que desencadeou uma cadeia de acontecimentos com consequências imprevistas. Se a intenção era esmagar o reggaeton, o resultado foi exatamente o oposto. [...]

Os esforços para censurá-lo, no entanto, transformaram-nos de marginais em famosos, ampliando a sua reputação como a nova linguagem de rebelião para grande parte da juventude da ilha.

diferentes veículos e ocasiões: TV, rádio, internet, reuniões familiares, festa entre outras. Ademais, essa música foi responsável por projetar e consolidar a carreira de Daddy Yankee²³, que hoje é um dos nomes mais proeminentes do imaginário reggaetonero.

Assim, a partir do advento de “Gasolina”, o Reggaeton alcançou um patamar inédito em relação ao reconhecimento social, à circulação e à difusão no mercado fonográfico, bem como às cifras que foram geradas, tornando o gênero extremamente rentável. Nesse momento, outros artistas passaram a ser reconhecidos, como Calle 13²⁴, Don Omar²⁵, Nicky Jam²⁶, Wisin y Yandel²⁷, Alex y Fido²⁸ e Tego Calderón²⁹.

Dessa forma, essa nova condição colocou o Reggaeton em uma posição inédita: uma ampla divulgação e circulação do gênero em território hispano falante inicialmente, e um consequente aquecimento econômico deste mercado musical. Isso possibilitou um crescimento vertiginoso de toda a cena reggaetonera na América Latina.

²³ Ramón Luiz Ayala Rodríguez, mais conhecido como Daddy Yankee, e considerado o Rei do Reggaeton possui um longo histórico de premiações como um artista reggaetonero. Juntamente com artistas como Tego Calderón e Ivy Queen, Daddy Yankee faz parte de uma suposta velha guarda do gênero, tornando-se um exemplo a ser seguido para os artistas mais jovens. Ao longo dos anos seguintes, o artista galgou uma carreira sólida e consolidada, com inúmeros hits em listas de sites de compartilhamento e bases de streaming como “Despacito”, “Con Calma” e “Bonita”, por exemplo. No entanto, em dezembro de 2023, Yankee anunciou sua aposentadoria, durante o final da turnê “La Última Vuelta”, para se dedicar à vida religiosa, fato que surpreendeu à mídia especializada e os fãs.

²⁴ É um grupo de Reggaeton porto-riquenho, nascido em 2004, composto por René Pérez Joglar (conhecido como Residente), Eduardo José Cabra Martínez (o Visitante) e Ileana Cabra Joglar, como voz de apoio. O duo é reconhecido por ter canções socialmente engajada, com temáticas que aborda as vivências latino-americanas “O grupo se notabilizou por misturar gêneros e estilos, com rap, rock, reguetón, cumbia, candombe, ska, entre outros.” (BOMFIM, 2018, p. 73)

Além disso, Calle 13 tem um longo histórico de premiações, o que proporcionou que o grupo seja reconhecido não apenas na América Latina, mas em todo o planeta.

²⁵ William Omar Landrón Rivera, mais conhecido como Don Omar, é um artista de Reggaeton também porto-riquenho e muito influente na cena fonográfica, com inúmeros hits, como “Bandoleros”, “Danza Kuduro” e “Virtual Diva”, por exemplo.

²⁶ Nick Rivera Caminero é um cantor estadunidense, porém de ascendência porto-riquenha e dominicana. No início de sua carreira, Jam participou de uma dupla chamada “Los Cangris”, formada com Daddy Yankee, e conseguiram lançar alguns hits como “Guayando”, “Sentirte” e “Sábanas Blancas”. Posteriormente, depois de alguns problemas na parceria, o artista seguiu carreira solo e, após alguns anos, conseguiu construir uma carreira sólida no segmento. É importante mencionar que a virada na carreira do artista se deu após sua mudança para a Colômbia, que nesse momento estava tornando-se um centro mundial de Reggaeton, questão que será problematizada mais adiante.

²⁷ É uma dupla porto-riquenha formada por Juan Luis Morera Luna e Yandel Veguilla Malavé Sálazar, criada em 1988. A dupla com vários sucessos, como “Mayor que yo”, “Algo me gusta de tí” e “Yo te quiero”. Em 2013, eles anunciaram o término da parceria sob o propósito de seguirem projetos independentes. Mas, em 2018, retomaram a cooperação musical.

²⁸ Também uma dupla de Porto Rico que ficou famosa no início do século XXI. É formada por Raúl Alexis Ortiz e Joel Fido Martínez, também conhecidos como “Los Pitbulls” ou “Los Reyes del perreo”. Dentre seus maiores sucessos estão: “5 letras” e “Soy igual que tú”.

²⁹ O porto-riquenho é considerado um dos nomes mais admirados na cena reggaetonera, devido a sua longa história e arcabouço artístico. Suas composições possuem influências jamaicanas como reggae, dancehall, bem como a inserção de gêneros caribenhos, como a salsa e a soka. É importante ressaltar que o artista em questão é atuante na causa negra dentro do mercado fonográfico latino-americano. Dentre seus hits estão: “Pa que se lo gozen”, “Domicana”, “Guasa guasa” e “La receta”.

Mesmo que de origem popular e negra, conforme já mencionado, o mercado do Reggaeton transformou-se e incorporou novas características que o tornou uma musicalidade mais hegemônica, principalmente, quando é falado de produção. Artistas com outros padrões (tanto estético quanto social) apareceram na cena fonográfica. Na verdade, são esses artistas, muitas das vezes, brancos e privilegiados socialmente, que passam a tomar quase que completamente todo o cenário. Um nome que exemplifica muito bem essa questão é o do colombiano J. Balvin, que surge no mercado por volta de 2009, já com destaque em seu álbum de estreia, “Real”. Ao longo de sua trajetória, o cantor conseguiu consolidar sua carreira, alcançando números jamais imaginados para o segmento. Um exemplo é a música “Mi Gente”, lançada em 2017, que teve mais de 2 bilhões de visualizações no Youtube e é considerado um dos vídeos mais assistidos na plataforma.

Mais que falar de um personagem do mundo do Reggaeton, que por sinal é importante para tal, na verdade, trata-se de demonstrar uma tendência no gênero, que valoriza certos corpos e produções em detrimento de outros, questão que aflige diretamente a leitura racial dessa musicalidade. Cada vez mais artistas com os mesmos estereótipos mencionados passavam a ocupar destaque no mercado fonográfico e serem os rostos que designavam, ou melhor, identificavam o gênero.

Além de J. Balvin, nomes mais recentes como Maluma, Farruko, Beck G, Karol G, Natti Natasha e Bad Bunny também estão dentre os mais ouvidos nos últimos anos. Todos basicamente compartilham as mesmas características: pessoas lidas como brancas, não racializadas.

Outra questão importante aliada a esse processo é justamente o apagamento de artistas negros da cena musical, claro que com raras exceções, como Ozuna³⁰, Sech³¹ e Arcangel³², por exemplo. Em sua grande maioria, os artistas negros são relegados a segunda categoria, com proporção inevitavelmente menor que os artistas brancos. O pensamento sobre o Reggaeton enquanto uma musicalidade negra deve passar pelas restrições que o gênero sofre ao longo de sua existência. A recepção a artistas negros está no cerne desse processo. De fato, é evidente

³⁰ Juan Carlos Ozuna Rosado, mais conhecido como Ozuna, é porto-riquenho e é um dos grandes nomes do Reggaeton. Inicia sua carreira em 2010 em pequenas apresentações e gravações até em 2017 com o lançamento de seu primeiro álbum, “Odisea”, que logo se tornou um grande sucesso. Atualmente o artista é um dos poucos negros com visibilidade no mundo reggaetonero, inclusive com inúmeros prêmios.

³¹ Sech, Carlos Issaías Morales Williams, é cantor panamenho. Também é considerado um nome proeminente no Reggaeton, com indicações em premiações no Grammy Latino.

³² O estadunidense de origem dominicana Austin Agustin Santos, Arcangel, também tem relevância na cena fonográfica. Inicia sua carreira em 2002 e possui um histórico de sucessos.

essa interdição às corporeidades afrodiaspóricas no gênero, na verdade, é intrínseco a todas as manifestações igualmente negras em toda América. Como já citado, é comum esse elemento excludente a diferentes manifestações negras, especialmente musicais, de diferentes lugares e temporalidades.

Essa condição preestabelecida incide diretamente no movimento que o Reggaeton vai fazer: uma suposta mudança estratégica para a Colômbia, que será o centro propulsor do gênero no mundo, questão que será o foco do próximo segmento deste trabalho.

Então, para finalizar esta parte, cabe ressaltar ou rememorar que o Reggaeton hoje alcançou uma proporção inédita na cena fonográfica mundial. Atualmente, o gênero está permanentemente nas listas (*trendingtopics*) de visualizações em bases de *streamings* e em sites de compartilhamento. Além disso, o Reggaeton igualmente recupera um histórico de resistência das musicalidades negras ao trazer para a cena seu imaginário e identidade advinda da diáspora, bem como uma corporeidade pungente inserida na estrutura reggaetonera, que recupera a premissa percussiva, questão que será trabalhada posteriormente.

Dessa forma, o Reggaeton também resgata o tambor enquanto um dispositivo racial a partir da tessitura musical de alguns artistas, em especial, do trio ChocQuibTown, foco deste trabalho, que é um importante local de leitura racial da musicalidade reggaetonera colombiana, que aborda a centralidade amefricana em suas composições, tal como proposto por Lélia Gonzalez.

3.2 REGGAETON COLOMBIANO: UMA LEITURA DO REGGAETON A PARTIR DO TRIO CHOCQUIBTOWN

Como mencionado anteriormente, o Reggaeton, enquanto uma musicalidade negra nascida no Panamá e em Porto Rico, firmou-se no cenário latino-americano ao longo do tempo e tornou-se um fenômeno. Também é fato que, ao longo desse histórico, o gênero passou por diversas mudanças, inclusive em relação ao lugar de produção. Assim, a Colômbia entra na história ao se tornar o principal centro de Reggaeton no mundo, mais especificamente a cidade de Medellín. Essa virada foi determinante por levar o gênero a um patamar diferenciado. Vários artistas se deslocaram em direção a Medellín a fim de impulsionar suas carreiras. Toda uma cena musical foi criada em função da dinâmica reggaetonera, tornando um mercado com grandes proporções.

Dessa forma, é importante entender como esse processo se deu: a mudança estratégica de produção reggaetonera do Panamá e de Porto Rico para a Colômbia; os efeitos dessa transformação para a cena fonográfica, bem como problematizar o “Reggaeton negro”, produzido e pensado a partir de um ideal afrodiaspórico e americano também no país. É importante frisar que o que é chamado de “Reggaeton negro” se refere a produções realizadas por pessoas negras, mas, antes de tudo, por composições com heranças musicais da diáspora, como a inserção de instrumentos de percussão em suas estruturas, por exemplo. Para isso, o grupo colombiano ChocQuibTown será analisado neste texto como uma forma de entender essa dinâmica musical amefricana.

Nesse sentido, cabe iniciar a exposição desse processo com a mudança estratégica do centro de produção reggaetonera para a Colômbia, mais especificamente para Medellín. No início do século XX, o Reggaeton passa cada vez mais ser tocado na cidade.

Cuenta que el primer reggaetón que sonó en una estación de radio de Medellín fue en el año 2002 en la emisora Ruma 106.3 desde un CD pirata. Fernando Londoño, conocido como “el gurú del sabor”, director de la emisora, y Luis Fernando Henao, DJ Semáforo, hallaron el reggaetón después de comparar entre varios CD’s que había una canción de nombre “El latigazo” de Daddy Yankee que se repetía reiteradamente. A pesar de que era ilegal sonar canciones piratas, los DJ’s no tenía otra forma de conseguir la música, desde ese momento el reggaetón no paró de sonar ni sin solo momento en la radio de Medellín.³³(Sepulveda, 2021, p. 5)

Dessa forma, a partir dessa época, o gênero passa a ser ouvido por um público cada vez maior, especialmente, juvenil. É, na verdade, o Reggaeton tornou-se a música favorita dos colombianos. Antes de melhor explorar essa condição musical, cabe entender um pouco sobre a condição sociopolítica da cidade.

Medellín é considerada uma das cidades mais proeminentes da Colômbia, além da segunda maior territorialmente falando: localizada na região das Cordilheira dos Andes. A cidade tem um histórico relacionado ao tráfico de drogas, principalmente com a relevância de

³³ Conta que o primeiro reggaeton tocado em uma rádio de Medellín foi em 2002, na emissora Ruma 106.3, a partir de um CD pirata. Fernando Londoño, conhecido como “o guru dos sabores”, diretor da emissora, e Luis Fernando Henao, DJ Semáforo, encontraram o reggaeton depois de comparar entre vários CDs que havia uma música chamada “El latigazo” de Daddy Yankee que se repetia repetidamente. Mesmo sendo ilegal tocar músicas piratas, os DJs não tinham outra forma de conseguir a música, a partir daquele momento o reggaeton não parou de tocar nem por um momento nas rádios de Medellín.

Pablo Escobar, o chefe do Cartel de Medellín. Consequentemente, nos anos de 1980, essa região foi marcada por uma violência generalizada e marcada por uma série de assassinatos. Apesar dessa situação, Medellín se urbanizou e passou por mudanças que foram cruciais para promover o Reggaeton posteriormente.

Antes de se tornar a capital do Reggaeton, Medellín tem uma tradição rica na música, com uma mistura de diversos ritmos: tango, vallenato, música populares, salsa, bem como hip hop, reggae e ska³⁴. Essa condição proporcionou que o Reggaeton tivesse um terreno aberto para se difundir não apenas na Colômbia, mas em toda a América, principalmente, Latina.

Assim, também impulsionado pelo sucesso de alguns artistas colombianos, os até então novatos, como J. Balvin, Maluma, Karol G, e os já experientes Juanes e Shakira, a cidade passa a ser vista como um local que poderia ser um possível centro de difusão de Reggaeton para novos artistas. Dessa maneira, é criada toda uma rede de produção, circulação e difusão do gênero em Medellín, com um número crescente de gravadoras no segmento. Além disso, uma carreira específica chamou a atenção para a visibilidade da cidade, a de Nicky Jam, já mencionado anteriormente.

Nesta época, aliás, o reggaeton encontrou uma nova cena; a Colômbia, principalmente a cidade de Medellín. Se no início Porto Rico foi o berço de importantes artistas do gênero, agora o país sul-americano abrigava os próximos grandes nomes do estilo. É lá, por exemplo, que o cantor Nicky Jam reconstruiu a sua carreira. Ele fez muito sucesso em Porto Rico, onde começou, mas depois de enfrentar discriminação por parte do governo e de instituições conservadoras, além de se envolver em desentendimentos com outros artistas, mudou-se para Medellín para recomeçar. (Mendes, 2023, p. 27)

Nicky Jam exemplifica muito bem com o que ocorreria com Medellín. Apesar das restrições que aconteceram na carreira do artista, a mudança para a Colômbia significou uma retomada e reconhecimento de suas produções. Isso foi determinante para seu sucesso, inclusive, internacional. Dessa forma, a partir da história de Nicky Jam, outras carreiras, sob a hipótese de alcançarem a mesma “sorte”, também se formaram na cidade. Então, artistas de

³⁴ Gênero musical jamaicano criado na década de 1960. Ska é uma musicalidade que mescla ritmos caribenhos, como mento e calipso, com jazz, jumb blues e rhythm and blues.

diferentes lugares e idades se transferiram para Medellín com o intuito de alavancarem suas composições e tornarem-se popstars do mundo reggaetonnero.

De fato, após esse momento, Medellín torna-se a capital do Reggaeton, criando padrões e referências para o gênero. Aliás, é na Colômbia que esse imaginário se moderniza e criou modos de execução e colaboração, inclusive, com outros gêneros latino-americanos, como o Funk brasileiro. Uma das primeiras artistas brasileiras a fazer um feat com o gênero foi a cantora Anitta, em 2017, com o hit *Downtown*, em colaboração com J. Balvin. Essa composição logo tornou-se um sucesso e empreendeu mais de 640 milhões de visualizações no Youtube, além de mais de 1 bilhão no Spotify. É interessante mencionar que essa colaboração foi crucial para a aproximação entre o Reggaeton e o Funk, bem como com outros gêneros, favorecendo novas relações musicais por todo o planeta.

Diante dessa questão, é possível traçar alguns panoramas sobre o gênero e conseqüentemente interligá-los à premissa afrodiaspórica. Primeiramente, trata-se do aumento exponencial de produções reggaetoneras na Colômbia, levando a um também aumento progressivo de produções negras, mesmo que em um número bem menor. Diante desse quadro, mesmo que aparentemente positivo, são apresentadas algumas interdições às posições negras, que essencialmente estão relacionadas ao componente racial. Em um país marcado por uma história escravagista, como é o caso da Colômbia, era esperado que houvesse impedimentos ao imaginário musical afro-colombiano, mesmo que de forma subliminar. É comum que obras de artistas negros sejam considerados algo menor, ou até mesmo, primitivo ou animalesco, por serem relacionadas à tradição do popular e periférico. Isso além de, muitas vezes, manterem um padrão rítmico herdado da diáspora negra, algo que é repudiado por muitos.

Em contramão, obras de artistas brancos, em comparação, têm uma maior recepção do público geral e são considerados melhores, e mais consumíveis ou palatáveis, se for levado em consideração os números de visualização nas plataformas de reprodução de músicas. Outro fator importante que incide nesse processo se refere ao elemento pop, que, em termos musicais, significa o apagamento de ritmos locais e igualmente advindos da diáspora negra. Seria como uma espécie de massificação sonora, que tem um caráter aproximativo com outros gêneros musicais internacionais, justamente pela inserção de base de batidas eletrônicas.

Assim, agora problematizando a dimensão do Reggaeton negro na Colômbia, uma série de considerações devem ser tratadas neste texto. Esses questionamentos são determinantes para melhor compreender como se dá a formação do gosto musical a partir de ideais amefricanas.

Para isso, sob o entendimento que o país passa a ocupar a posição central na produção reggaetonera, a construção negra nesse gênero, pelo menos com uma maior visibilidade, é menor numericamente. Artistas negros, no geral, têm pouca repercussão na cena colombiana, ficando restritos a alguns ambientes sonoros.

A partir dessa premissa, levantar artistas negros que estão no *mainstream* é uma tarefa árdua. Se for levado em consideração as obras desses artistas que incorporam o traço percussivo em seus imaginários, é um trabalho mais penoso ainda, restando pouquíssimos nomes. É dessa forma que o grupo ChocQuibTown pode ser minimamente enquadrado na premissa levantada. Ao tentar entender a conjuntura do grupo, também será tensionado parte da cultura negra da Colômbia, não apenas musical, mas sociopolítica, além das estratégias de pertencimento e identidade.

El grupo conformado durante el año 2006 permitió abrir nuevas formas de innovar la raíz musical del folclor chocoano con nuevos ritmos musicales en donde lo urbano y lo ancestral empezó a reinventar la mirada del Pacífico a nivel general. Con la llegada del primer álbum Somos Pacíficos se evidenció la importancia de entender las formas de pertenecer a un grupo determinado ligados al concepto de etnicidad. ³⁵(Pulido, 2017, p. 67)

É a partir dessa descrição que o trio ChocQuibTown pode ser entendido: um grupo musical que tem como premissa o desenvolvimento da negritude em suas composições. O trio é formado por Glorio Martinez (Goyo), Carlos Valencia (Tostao) e Miguel Martinez (Slow).

Figura 5 - Grupo ChocQuibTown

³⁵ O grupo formado em 2006 permitiu-nos abrir novas formas de inovar as raízes musicais do folclore chocoano com novos ritmos musicais onde o urbano e o ancestral começaram a reinventar a visão do Pacífico a nível geral. Com a chegada do primeiro álbum “Somos Pacífico”, ficou evidente a importância de compreender os modos de pertencer a um determinado grupo ligados ao conceito de etnia.



Fonte: <https://www.expreso.ec/ocio/chocquibtown-musica-humano-cuarentena-9073.html>

O nome do grupo faz referência à cidade de origem dos integrantes, Quibdó, que faz parte do departamento de Chocó. A junção do nome é um jogo linguístico desse lugar: Choc (Chocó) + Quib (Quibdó) + Town (que significa cidade em inglês).

É válido mencionar que o departamento de Chocó está localizado próximo ao Pacífico, uma das regiões com maior população negra no país, cerca de 80%. Essa população permanece nessa área desde o período da escravização, quando ainda eram escravizados. Na verdade, a costa litorânea colombiana tem um largo histórico de resistência negra, seja no Pacífico ou no Caribe. Essa história de resistência e (re)existência está nos caminhos traçados pelos palenques, que igualmente aos quilombos brasileiros, têm uma conotação de luta, ao se referir “a valha de madeira esta feita para a defesa de um posto.” (Miranda, Lozano, 2017, p. 8). Os diversos palenques que ocuparam o território colombiano se tornaram elementos subversivos, a favor da conjuração negra, compreendendo uma dinâmica de cimarronaje, como um fundamento de representação preta a partir da luta. “Denominam-se, aqui, dessa maneira, portanto, como cimarronaje, as ações e práticas e ações humanas afrodescendentes interessadas na autonomia, liberdade e reconhecimento de seus valores articulados pelos cimarrones.” (Coelho, 2019, p. 25)

Então, a cimarronaje, a espelho das estratégias de aquilombamento, não se estabeleceu apenas no período escravocrata, mas ampliou-se no pós-abolição e na contemporaneidade, a

fim de empreender lutas a favor das negritudes no continente americano. Essas práticas foram responsáveis por desestabilizar os processos de escravizações na América Latina. Inclusive, a região de Chocó está inserida nessa dinâmica, ao compreender o imaginário negro no cerne das relações sociais.

Além disso, o departamento de Chocó, mesmo com uma porcentagem tão expressiva de negro, ainda possui uma sociedade estratificada, com a população branca no topo da pirâmide social.

El Chocó a principios del siglo XX era una sociedad muy estratificada, con la elite blanca en la cúspide de la pirámide, pero no estaba completamente segregada. No todos los blancos eran de la aristocracia, sino que también había blancos y mestizos venidos de afuera que eran empleados públicos y comerciantes de una posición mediana 3. También algunas familias negras habían logrado cierto éxito económico, basado en la minería, la agricultura y el comercio en pequeña escala [...]

Los procesos del mestizaje lógicamente dieron lugar a una categoría mulata como grupo distinto. El censo de 1918 registró el 24% de la población del municipio de Quibdó como "mezclado". Muchos serían personas de condiciones sociales humildes, pero un número apreciable podía aprovecharse de la posición del padre para luego adquirir una posición social más alta que la mayoría³⁶. (Wade, 1991, p. 124-125)

Como citado acima, Chocó é uma territorialidade, de fato, marcada pela presença maciça da população negra, porém restrita a alguns estratos sociais. Também é fato que, ao longo do século XX, parte dessa população adquiriu uma certa mobilidade social.

É justamente desse lugar que o trio ChocQuibTown vem, com o propósito de expressar, em suas composições, a realidade da população negra que reside nessa região. O grupo é pioneiro em mesclar a dinâmica reggaetonera aos ritmos caribenhos, especialmente, de origem negra, a partir do componente rítmico percussivo.

³⁶ Chocó no início do século XX era uma sociedade muito estratificada, com a elite branca no topo da pirâmide, mas não era completamente segregada. Nem todos os brancos eram da aristocracia, mas também havia brancos e mestiços vindos de fora que eram funcionários públicos e comerciantes de posição média 3. Também algumas famílias negras alcançaram um certo sucesso econômico, baseado na mineração, na agricultura e na pequena escala. troca [...]

Os processos de miscigenação deram origem logicamente à categoria mulata como grupo distinto. O censo de 1918 registrou 24% da população do município de Quibdó como "mista". Muitos seriam pessoas de condições sociais humildes, mas um número significativo poderia aproveitar-se da posição paterna e assim adquirir uma posição social superior à da maioria.

As primeiras obras do grupo são marcadas pela presença de diferentes tambores. Além disso, a partir da performance do trio, é possível entender parte das experiências negras através da música, com suas estratégias de resistência e (re)existência.

Nesse sentido, problematizar o lugar da música negra a partir das travessias que percorrem os oceanos, é ressaltado seus parâmetros principais: a importância da corporeidade desde o processo escravagista, do caráter oral que é recuperado por esses gêneros, ou seja, de suas performances. Em linhas gerais, a obra da banda ChocQuibTown articula essa premissa em suas composições. O aspecto racial é um elemento extremamente presente na maior parte das letras, como uma forma de entender a Colômbia enquanto um espaço herdeiro de uma ancestralidade negra.

Com o lançamento do primeiro álbum “Somos Pacífico” em 2006, que posteriormente seria editado e inserido no álbum “Eso es lo que hay” (2011), o trio alcançou um importante patamar na música colombiana ao problematizar sua instância social.

En este caso, se puede ver como el grupo mediante el uso de frases como Somos Pacífico empezó a consolidarse como una de las nuevas alternativas de resistencia y contrapoder frente a la llegada de nuevas formas de entender la música como una forma de interpretar la realidad³⁷. (Pulido, 2017, p. 68)

De fato, o advento de “Somos Pacífico” remete a uma mudança paradigmática da música negra colombiana ao tentar entender as dinâmicas negras no Pacífico, através de um sentimento de pertencimento. A história do Pacífico negro é tematizada ao longo das composições do álbum: o passado escravocrata, o racismo permanente, o laço coletivo e ancestral, bem como organizações sociopolíticas contemporâneas.

Como exemplo dessa perspectiva, a música que dá nome ao álbum, “Somos Pacífico” pode ser analisada.

Somos Pacífico, estamos unido

Nos une la región

³⁷ Nesse caso, é possível perceber como o grupo, por meio do uso de frases como “Somos Pacífico”, começou a se consolidar como uma das novas alternativas de resistência e contrapoder diante da chegada de novas formas de entender a música como forma de interpretar a realidade.

La pinta, la raza y el don del sabor
 Somos Pacífico, estamos unido
 Nos une la región
 La pinta, la raza y el don del sabor. (ChocQuibTown, 2007)

O refrão da canção, tal como exposto acima, já determina o espaço do qual é falado: o Pacífico colombiano, uma região historicamente negra devido ao processo de escravização. A primeira pessoa do discurso é dada em todo o refrão como uma forma de expressão coletiva, uma unidade dividida, especialmente, da população negra deste território. As expressões “la pinta”, “la raza” e “el sabor” remetem à diversidade da negritude colombiana. Para finalizar a análise dessa seção, o termo “pacífico” faz parte de um jogo linguístico que não se refere ao substantivo (“lugar”), mas ao adjetivo, que faz alusão a pessoas que, à primeira vista, não entram em conflito.

Ok, se por si acaso usted no conoce
 En el Pacífico hay de todo para que goce
 Cantadores, colores; buenos sabores
 Y muchos santos para que adores
 Ok, es toda una conexión
 Con un corrillo Chocó, Valle, Cauca
 Y mis paisanos de Nariño
 Todo este repertorio me produce
 Y si somos tantos
 Porque estamos tan al cucho
 Bueno, dejemos ese punto a un lado
 Hay gente trabajando, pero son contados
 Allá rastrillan, hablan jerguiados
 Te preguntan si no las janguiado
 Si lo has copiado, lo has vacilado
 Si dejaste al que esta malo
 o te lo has rumbeado
 Hay mucha calentura en buenaventura
 Y si sos chocoano sos arrecho por cultura, ey! (ChocQuibTown, 2007)

Continuando a análise da obra, são descritas a diversidade presente nos territórios de Chocó, Valle e Cauca, cidades que apresentam os maiores percentuais populacionais negros do país, inclusive, as regiões mencionadas são as pertencentes à história do trio. Na verdade, há a construção de uma ode, uma lírica em louvor da multiplicidade do Pacífico negro, como uma forma de valorização. A primeira pessoa do plural permanece no discurso musical como uma forma de ressaltar a coletividade e união de quem ali vive. Também é evidenciado a herança musical desse território, a Rumba, por exemplo, influencia o que é construído pelo trio.

De maneira geral, “Somos Pacífico” representa uma tentativa de entendimento da etnicidade negra na Colômbia, bem como as relações de poder inseridas nesse processo. As outras músicas que fazem parte do álbum também acompanham a mesma dinâmica da canção-título.

Também é importante destacar que, em planos rítmicos, “Somos Pacífico” traz uma série de marcações afrodiaspóricas percussivas, principalmente, com a inserção de tambores e outros instrumentos da mesma família, questão que será mais bem trabalhada na próxima seção deste trabalho.

É possível falar que, a partir da obra de ChocQuibTown, há uma espécie de reinvenção do Reggaeton negro na Colômbia. O grupo é um dos poucos representantes negros com destaque na cena fonográfica do país, ganhando mais espaço em todo o território. Também é interessante mencionar que a trajetória do grupo é singular dentro da esfera reggaetonera. Aos poucos, o trio foi incorporando, em suas composições, essa musicalidade como uma estratégia de marketing.

Ao passo que isso ocorreu, os elementos percussivos também foram apagados, questão reversa ao Funk 150 BPM. Cabe questionar o real motivo dessa escolha. O que significou, em planos sociorraciais, essa mudança? É fato que o trio ganhou novas proporções na cena musical latino-americana depois desse suposto apagamento rítmico. Seria uma estratégia de sobrevivência ao racismo que persiste na sociedade colombiana? Ou apenas um processo de massificação musical comum à cena pop mundial? Essas questões serão mais bem discutidas no próximo segmento textual, isso a fim de associar a conjuntura do trio a de uma formação do gosto musical calcada em aspectos raciais.

De posse dessa informação, o Reggaeton colombiano, representado pelo ChocQuibTown, é um instrumento para se entender o imaginário americano a partir de sua música negra.

3.3 OS TAMBORES NO IMAGINÁRIO DE CHOCQUIBTOWN E O PROCESSO DE MASSIFICAÇÃO MUSICAL

Para finalizar o capítulo sobre o Reggaeton enquanto uma musicalidade amefricana potente e passível para formular uma formação do gosto musical, em conjunto ao Funk brasileiro, é importante entender quais são as heranças percussivas que estão presentes na obra do trio ChocQuibTown, em continuidade da seção anterior, buscando os povos africanos determinantes nesse processo, principalmente pela inserção de instrumentos percussivos.

No entanto, diferentemente do que ocorreu com o Funk 150 BPM, ao longo da trajetória do trio houve um apagamento dessas marcas musicais nas composições. Ao passo que isso ocorreu, o grupo ganhou uma proporção maior não apenas na cena fonográfica colombiana, mas latino-americana, sendo contemplado por vários prêmios. Assim surgem algumas questões: o que de fato provocou essa mudança? Seria uma estratégia de sobrevivência racial? Ou somente uma adequação ao processo de massificação musical impulsionado pela dinâmica pop?

Esses questionamentos são determinantes para entender como se dá uma formação do gosto musical focada em aspectos raciais. Além disso, em conjunto com o Funk brasileiro, o Reggaeton colombiano explora as dinâmicas musicais vindas da diáspora negra, que são compartilhadas em território com histórias marcadas pela escravização moderna.

Dessa maneira, cabe nesse momento iniciar a análise proposta a partir de um pequeno rastreamento das heranças musicais que estão presentes na obra do grupo ChocQuibTown. Como já mencionado, a conjuntura musical do trio é um importante índice de leitura racial latino-americana.

Retomando a perspectiva trabalhada, o grupo ChocQuibTown, desde o seu surgimento, inseriu em suas composições o arcabouço musical diaspórico. A exemplo disso, a canção “Somos Pacífico” foi analisada na seção anterior, sob o propósito de associá-la a uma premissa amefricana. Ao longo de sua trajetória, as composições expressaram as nuances percussivas do Pacífico colombiano.

A fim de prosseguir nessa direção textual, outra composição é interessante, pois demonstra uma série de características musicais herdadas da diáspora. “Calentura” é uma canção do álbum “Eso es lo que hay” de 2011. Além disso, essa música é uma colaboração do trio com Tego Calderón e Zully Murillo. Tego Calderón, inclusive, é um personagem para a história do gênero, já mencionado neste trabalho. Já Zully Murillo é conhecida como a “trovadora chocoana”. A artista, igualmente ao trio, também é de Chocó, uma região historicamente negra. Zully Murillo perpassa para sua obra a vivência em Quibdó: sua natureza, dinâmica sociopolítica, bem como os aspectos raciais. Sua visão enquanto uma mulher negra transgride as letras e se transfere para a sociedade colombiana.

Dessa maneira, “Calentura” é uma música que faz referência à cultura negra no país, especialmente a região de Quibdó. Ao longo da letra, são descritas e valorizadas as nuances que também fazem a negritude colombiana, porém a partir do lugar da festa e da dinâmica do corpo.

Desde Choco a Nueva York

Y se prendió el sabor

Tremendo trinquete

Jugo de borojón, ok

Diche, samba, eso es lo que hay

Golpe de marimba, eso es lo que hay

Vamos pa' arriba esto es Africa y su melanina

Aunque no discrimina, mi cultura es vitamina

Ma', pesao, pinche de pelo apretao

Digan lo que digan, no nos quitan lo de la a a

Solo basta con un, movimiento

Hu, hu, Un movimiento

Que tu cuerpo efectual baila con un chico de farándula. (ChocQuibTown, 2011)

A composição, desde o início, apresenta uma unidade entre diferentes lugares que foram marcados por processos de escravização negra e, conseqüentemente, espaços contemporâneos

da negritude, Chocó e “Nueva York”. Essa integração é feita a partir da valorização das características positivas, apresentando parte da cultura relacionada a sua culinária, música e história. A expressão “Eso es lo que hay” serve como uma forma de reafirmação dessa identidade. Em outras palavras, metaforicamente falando, esses temperos (características culturais) são apresentados e saboreados ao longo da canção.

Seguindo a análise, na próxima estrofe, é feita uma referência direta à África, não como aquela mitológica, imaginada na época da escravidão, mas um produto de um caminho diaspórico, que tem como aspecto central a cor (a melanina). Também é realizada uma alusão ao histórico de discriminação racial, que insiste em toda a diáspora. Em contramão, em África, ou melhor, nesse espaço descrito na canção, é possível que não mais exista esse mal, pois é um lugar que não mantém laços com o racismo. Na verdade, há novamente a valorização da cultura negra chochoana, que influencia diretamente o corpo.

Assim, na última estrofe citada, a corporeidade, através do movimento da dança, é enfatizada. Esse “movimento” é produto de uma coletividade (“farándula”) que o produz, constituindo parte da ancestralidade colombiana, questão que se segue ao longo da canção.

Extrovertido, que cosa

Y le gusta el party en circulo

Hay, hay, hay...

Que nunca se pare

Que esta aquí to' encendido

Cuando suena el tambo uo uo

Súbele el volumen

Dale ponte activo. (ChocQuibTown, 2011)

Dessa forma, é constituído um grande baile, que é regido pelo som dos tambores e outros instrumentos percussivos de origens diaspóricas. É interessante destacar que esses instrumentos se tornam dispositivos raciais que incidem em uma leitura sobre musicalidades não apenas do grupo, mas de uma Colômbia negra. Nesse sentido, o trio ChocQuibTown consegue incorporar uma dinâmica amefricana, em sua composição, ao ressaltar a herança percussiva.

Isso em planos rítmicos significa “apropriar-se” de uma história rica em relação à música, que é fruto dos povos negros que foram escravizados em território colombiano. Assim, é crucial analisar, ou minimamente rastrear, parte das origens musicais dos povos que foram escravizados e, conseqüentemente, deixaram suas influências, entendendo a percussão como um lócus de enunciação.

Para isso, é necessário retomar parte dessas origens a fim de demonstrar como a musicalidade reggaetoneira foi se construindo ao longo do tempo, desde o período da escravização. Assim, a análise deve ser iniciada pela importância do porto de Cartagena das Índias enquanto um espaço que, na Colômbia, será o primeiro que recebeu uma massa de escravizados, estimadas em 3 milhões. A cidade fica na costa caribenha do país, e foi a porta de entrada para a escravidão.

Durante el siglo XVIII, la Nueva Granada tenía una de las más grandes poblaciones esclavas de la América española continental. Su puerto más importante el de Cartagena de Indias, en la costa del Caribe, había sido desde mucho tiempo uno de los centros más importantes del comercio de esclavos. Desde él se abastecían no sólo los mercados de mano de obra esclava de Nueva Granada, sino que era además, importante factoría para el tráfico esclavista de toda la América del Sur. ³⁸(McFarlane, 1191, p. 53).

Assim, a atual Colômbia (antes chamada de Nueva Granada) passou por um longo período de escravização negra, o que permitiu a vivência exploratória e forçada de africanos em suas terras. Conforme mencionado acima, o porto em Cartagena de Índias foi o grande espaço que mais recebeu mão de obra africana, e daí foi transferida para outras províncias. Diversos povos (balantas, bijagós, halús, asantes, ife bením, ioruba e ibgo, por exemplo) desembarcaram a partir do final do século XVI até o século XIX. Por conseguinte, essas pessoas ocuparam os atuais países do Congo, Angola, Serra Leoa, Senegal, Mali, Ghana, Costa do Marfim e Guiné.

³⁸ Durante o século 18, Nova Granada tinha uma das maiores populações escravas da América espanhola continental. O seu porto mais importante, Cartagena das Índias, na costa caribenha, foi durante muito tempo um dos centros mais importantes do comércio de escravos. Não só os mercados de trabalho escravo de Nova Granada eram abastecidos, mas também era uma importante fábrica para o comércio de escravos em toda a América do Sul.

Nesse sentido, cabe relacionar os povos que foram escravizados à conjuntura musical, principalmente, aos seus tambores. Antes é mais que válido explicitar que o Pacífico é um território também marcado por uma herança oral bem forte.

La magia de las palabras de la cultura del Pacífico se decanta en cuentos, poemas, coplas, décimas, cantos, parábolas, mitos y leyendas que brotan de las aguas de los ríos y del rumoroso mar Pacífico. Todas estas formas de arte verbal tienen connotaciones mágico-religiosas, filosóficas y festivas. Así pues, la oralidad en la costa del Pacífico es una herencia mágica y ancestral transmitida sobre todo por las mujeres. Es fuente de comunicación directa y se refiere a diferentes manifestaciones culturales, a los actos cotidianos de la vida y de la muerte. La tradición o literatura oral como fuente de producción oral popular es el principal documento histórico al que se puede acceder en esta región del país.³⁹(Zambrano, 2003, p. 22)

É essa herança ancestral que será a forma de conectar presente e passado através da música. A importância dessa condição se faz nas articulações sonoras existentes nesse processo. Na região do Pacífico, os tambores cununos macho e fêmea representam as histórias perpassadas no trato diário em histórias ancestrais transmitidas na oralidade, em manifestações do sagrado e questões cotidianas relacionadas ao amor e conflito.

O tambor cununo é um instrumento comum nas regiões afro-equatorialiana e afro-colombiana. É cilíndrico e feito de couro animal e madeira: suas sonoridades grave e aguda se destacam. Há dois tipos de cununos, a fêmea (o menor) e o macho (o maior), que são importantes expressões artísticas da costa do Pacífico.

O cununo é um instrumento membranófono, ou seja, “que produce el sonido a través de membranas tendidas sobre grandes aberturas⁴⁰.” (Rodríguez, 2008, p. 30). Por ser de golpe direto, o cununo é executado entre as pernas, através de toques firmes no couro.

Apesar de ser difícil rastrear a origem certa do instrumento, é possível associá-lo a uma “criação” africana e/ou diaspórica, pois instrumentos semelhantes são encontrados em

³⁹ A magia das palavras da cultura do Pacífico se reflete em histórias, poemas, dísticos, décimas, canções, parábolas, mitos e lendas que brotam das águas dos rios e do murmurante Mar do Pacífico. Todas estas formas de arte verbal têm conotações mágico-religiosas, filosóficas e festivas. Assim, a oralidade na costa do Pacífico é uma herança mágica e ancestral transmitida especialmente pelas mulheres. É fonte de comunicação direta e remete a diferentes manifestações culturais, aos atos cotidianos de vida e morte. A tradição ou literatura oral como fonte de produção oral popular é o principal documento histórico que pode ser acessado nesta região do país.

⁴⁰ que produz som através de membranas esticadas sobre grandes aberturas.

territórios marcados pela presença negra. Também são presentes em diversas celebrações, sejam festivas (como curralão ou juga) ou mesmo religiosas. Inclusive, os cununos estão presentes em manifestações negras quilombolas do Sul da Bahia, associados aos tambores ingoma e caburé. Isso é uma explicação que minimamente pode ser dada ao rastreamento africano do instrumento, como uma conexão amefricana, ligando povos com histórias sócio raciais semelhantes.

Nesse sentido, o cununo pode ser também considerado um dispositivo racial, que aciona a força vital, elemento essencial nas sociedades herdeiras de África, que se faz em diversas instâncias do cotidiano. Essa força vital transcende o tambor e sua musicalidade e perpassa o corpo que responde ao toque, e assim produz sentido e significância.

Como apontado por Santana (2021), o ritmo afro-latino, colombiano e brasileiro, é produto de diversas negociações e lutas, além de um código de comunicação e resistência aos processos colonial e neocolonial. A partir dessa exposição, o tambor, como parte de uma musicalidade herdeira e diaspórica, é igualmente uma forma de resistência e se reproduz ao longo do tempo e de diferentes sonoridades, como é o caso da obra do grupo ChocQuibTown.

Assim, essas sonoridades resgatam um histórico de enfrentamento que estão presentes desde a escravidão no país, uma espécie de homenagem, nesse caso, aos cimarrones, um espaço de luta, resistência e (re)existência colombiana. O cimarrón, a espelho do quilombo brasileiro, é uma estrutura efetiva e essencial à manutenção de um legado negado. Aliás, a palavra “legado” é pouco usada para se referir ao imaginário afrodiaspórico. Voltando às proposições de Lélia Gonzalez, ao conceber a amefricanidade enquanto um conceito político capaz de valorizar essas heranças negras em território americano. A ideia de legado deve ser associada a essa premissa, pois é algo transmitido a outras gerações. Dessa forma, a construção de um legado perpassa um ideal eurocentralizado e se constitui a partir de um imaginário já produzido no cimarrón, com a luta como a primeira moda discursiva,

As estratégias de cimarronaje, bem como de aquilombamento, “é uma necessidade histórica, é um chamado, uma conexão com nossa ancestralidade para atuar no presente e construir esperanças, é construir sonho, é construir um futuro melhor.” (Junior, 2019). No caso colombiano, os palenques são inspirações para as organizações sociais contemporâneas, especialmente se pensada sua musicalidade.

O palenque colombiano de San Basílio, por exemplo, foi uma força de resistência que imprimiu em seus territórios diferentes temporalidades amefricanas, em favor de uma luta

coletiva contra o poderio bélico colonizador. San Basílio está localizado no município de Mahates, no departamento de Bolívar, próximo ao porto de Cartagena das Índias, que chegou a receber mais de três mil ex-escravizados, e hoje se tornou um patrimônio oral e imaterial da humanidade pela Unesco.

Assim, o palenque é um elemento subversivo, a favor da conjuração negra, compreendendo uma dinâmica de cimarronaje como um fundamento de representação preta a partir da luta. “Denominam-se, aqui dessa maneira, portanto, como cimarronaje as ações e práticas humanas afrodescendentes interessadas na autonomia, liberdade e reconhecimento de seus valores articulados pelos cimarrones.” (Coelho, 2019, p. 25)

É, portanto, dessa territorialidade que foi formado o arcabouço musical contemporâneo, reinventado, ou melhor, reimaginado, nas produções, por exemplo, do trio ChocQuibTown. Como já mencionado, o grupo recupera uma herança ancestral em sua obra a partir da inserção da lógica percussiva em sua tecitura. Em parte, já analisado, nesse texto, a obra do trio, principalmente no início de carreira, está envolta com essa dinâmica. Além das composições citadas, outras músicas também reproduzem um ideal americano, com a premissa de maciça de tambores, como um resgate da história de resistência negra colombiana.

No entanto, ao passo que o trio sai de uma cena alternativa e adentra no *mainstream* musical colombiano, há uma mudança estrutural na obra do grupo. Isso significa um apagamento gradual da dinâmica percussiva, nas composições mais atuais. Melhor analisando essa questão, com o sucesso de “De donde vengo yo”, canção que teve várias indicações ao Grammy Latino, o grupo passa a ser conhecido por outros públicos, diferentes daqueles do início da carreira.

O lançamento de “Eso es lo que hay”, terceiro álbum do trio, o sucesso não apenas permanece como se amplia na cena fonográfica, com novas indicações ao Grammy Latino de 2012, de “Álbum do ano” e “Melhor álbum de música alternativa”. É válido destacar que, nesse momento, o trio ainda permanece em uma dinâmica afrodiaspórica, com a presença de marcações percussivas. Há, na verdade, uma primeira inserção de uma batida tradicional de Reggaeton, distinta daquela que originou o gênero. Ao longo do tempo, o Reggaeton foi se distanciando de uma premissa negra e aproximando de um arcabouço musical pop.

Dessa maneira, o trio passa a modificar sua estrutura musical, principalmente com o lançamento do álbum, em 2015, “El mismo”, que foi uma verdadeira virada na carreira do grupo. A partir desse momento, é possível falar que ChocQuibTown é um grupo de Reggaeton,

não mais de Hip Hop alternativo. Com isso, parte das composições passam a conversar com a proposta reggaetonera atual.

O single “Cuando te veo” exemplifica muito bem essa condição. A marcação percussiva, comum à história do trio, desaparece totalmente. Em seu lugar, a batida citada é incorporada à canção. E não por acaso que “Cuando te veo” alcança posições expressivas nas paradas da Billboard, que mede a popularidade de uma música ou de um artista. A própria crítica musical enquadra “El mismo” como um álbum que tem a premissa de transformar o grupo em uma estrela comercial.

Daí pode-se levantar uma questão muito importante para proposição desse trabalho e para dinâmica do grupo: o que significa a mudança de proposta musical do grupo? Em outras palavras, o que implica o apagamento das marcas afrodiaspóricas na música? Seria uma forma de sobrevivência em um espaço marcado pelo racismo?

Então, para minimamente responder esses questionamentos, é necessário se ater em alguns elementos, que serão detalhados a seguir. Primeiro, é visível que a transformação musical do grupo foi circunstancial para sua recepção na cena. Como já mencionado, ao passo que o grupo não utiliza, pelo menos da mesma forma, a dinâmica percussiva em suas composições, mais o grupo passa a ser reconhecido. Há um processo de massificação musical impresso nessa questão, que pode ser entendido como uma espécie de higienização, nesse caso, musical.

Esse processo de higienização é comum à história de manifestações culturais e artísticas negras, presentes em diferentes países. O Funk brasileiro também está envolto por esse movimento. Alguns artistas do mundo funkeiro tiveram que passar essa higienização que não refere apenas à música, mas toda carreira (vestuário, imagem pública e rede social, por exemplo). O Reggaeton, de forma geral, também passa por esse processo.

Com isso, o grupo ChocQuibTown muda sua imagem pública e parte de sua dinâmica musical. Não cabe aqui tratar isso como algo totalmente negativo, mas entender o porquê. O que leva um grupo com um imaginário sonoro também herdeiro de uma diáspora por essa transformação?

É claro que com o advento e fortalecimento da indústria cultural, termo calcado por Theodor Adorno, parte das manifestações culturais passaram a perder sua autonomia e seguir um caminho homogêneo.

O processo de massificação [...] é um poderoso instrumento de dominação cultural, transformando os indivíduos que formam o corpo social, em uma massa humana amorfa, sujeita a manipulações. “É através do consumo em massa de produtos culturais (...) que se consegue refrear o desenvolvimento natural da cultura popular, impedindo-se que esta vinha a adquirir a potencialidade de contribuir efetivamente para a emancipação das classes populares. (Millecco, 1997, p. 7)

A partir da citação acima, o processo de massificação está relacionado a uma dominação, que iguala manifestações culturais em um único ideal. O perigo de uma massificação, nesse caso, musical é justamente a perda da identidade, ou seja, o apagamento de suas características específicas.

Com o advento da Pop Art, no início do século XX, e com desenvolvimento da cultura de massa, é possível refletir em quais instâncias a música se organiza, como um instrumento de alienação social. Na verdade, a dinâmica pop está entranhada com o processo de consumo ampliado e acelerado, devido às novas tecnologias de produção e circulação. Nesse sentido, a música pop transformou-se em um bem que é consumido uma escala internacional, não se restringindo a um único gênero, mas a diferentes.

Agora quando é associado essa premissa à conjuntura do grupo ChocQuibTown, é importante destacar que, ao modificar parte de sua dinâmica musical ao longo do tempo, inicialmente esse processo pode ser encarado apenas como um índice de massificação, tal como ocorre com as diferentes músicas pop. No entanto, não é possível fazer essa consideração ao ChocQuibTown. Como um grupo de origem afro-colombiana, é necessário inserir nessa discussão o critério racial, ou melhor, o racismo.

Assim, entender o racismo enquanto uma tecnologia do poder é crucial nessa instância musical, pois é algo extremamente violento, como já citado anteriormente.

A violência tem uma tripla dimensão. E “violência no comportamento cotidiano” do colonizador em relação ao colonizado “violência em relação ao passado” do colonizado “que é esvaziado de qualquer substância”, e violência e injúria em relação ao futuro, “pois o regime colonial se apresenta como algo que deve ser eterno”. Mas a violência colonial é, na realidade, uma rede, “ponto de encontro de violências múltiplas, diversas, reiteradas, cumulativas”, vividas tanto no plano do espírito como no “dos músculos, do sangue”. (Mbembe, 2018, p. 189)

Dessa maneira, não há como desvencilhar o processo de massificação ocorrido com o grupo ChocQuibTown com o componente “violência” que persiste na história das experiências negras na América Latina. Nesse caso, a violência incide diretamente sob a forma como a música é vivenciada e produzida pelo grupo, em especial, pelo possível apagamento de suas características afrodiaspóricas. De fato, essa violência é algo intrínseco à experiência da negritude e suas musicalidades.

Mais que isso, não há como não entender que a raça passou a ser um operador para analisar o funcionamento de sociedades latino-americanas, tornando um espelho para todas as relações econômicas, políticas, artísticas e, em especial, musicais. Assim, ao mudar a dinâmica da carreira, incorporando “novas musicalidades” em seu repertório e apagando outras, o trio ChocQuibTown sofre as consequências do racismo.

Na verdade, essa questão está diretamente associada à “escolha” realizada por uma dinâmica pop, porém, na verdade, com uma estratégia de sobrevivência dentro da cena fonográfica. Como já mencionado, para resistir a esse mercado, que, por sinal, reproduz uma lógica racista, o trio teve que se adaptar com uma música mais “palatável” um tipo de público já acostumado a essa dinâmica.

Dessa maneira, pensar a formação do gosto musical, implica uma série de questionamentos, de diferentes ordens discursivas. No caso colombiano, a partir da obra do grupo ChocQuibTown, é possível entender que ainda é muito difícil de sair de uma lógica hegemônica, que despreza algumas identidades específicas em função de outras. A sonoridade do tambor ainda é simbólica de algo que deve ser abolido, por sua ancestralidade demarcadamente negra.

É fato que o grupo não abandonou totalmente uma proposta amefricana musical em seus álbuns mais recentes, porém isso ficou restrito a um número ínfimo de composições, talvez como uma forma de manter minimamente a herança desde África.

No próximo capítulo, será melhor abordada a formação do gosto musical sob uma lógica amefricana, como uma tentativa de superar o caráter violento do racismo. Nesse sentido, Funk e Reggaeton são “instrumentos” potentes para essa construção. Novamente, o Funk 150 BPM e o Reggaeton negro do trio ChocQuibTown serão retomados no texto a fim de refletir essa

formação, porém a partir de um lugar positivo, ressaltando seus caracteres múltiplos e criativos, aliada a proposta amefricana de Lélia Gonzalez.

CAPÍTULO 4 – FORMAÇÃO DO GOSTO MUSICAL A PARTIR DA TEORIA AMEFRICANA

Ao longo da escrita, uma pergunta sempre permeou: como se forma o gosto? Ou melhor, como se forma o gosto musical? Essa questão se tornou a grande inquietação do trabalho, em parte, sendo buscada em cada capítulo até chegar a esse momento em que será melhor sistematizada toda a construção do gosto musical.

Aliás, antes de continuar, é relevante enfatizar aqui que esse capítulo será desenhado de forma distinta dos capítulos anteriores, que tiveram uma estrutura mais explicativa. Nesse momento, o texto se fará através de uma escrita mais ensaística, na qual a primeira pessoa do discurso é mais presente, tal como proposto na introdução do trabalho. Essa presença, mais que pronominal, refere-se a uma escolha epistemológica, determinada igualmente por uma proposta amefricana.

Para isso, será necessário, primeiramente, conceber o que significa o gosto e suas implicações na sociedade contemporânea. Logo após será problematizada justamente a formação do gosto, ou melhor, as etapas para essa formação, pensada de um aspecto geral para o mais específico, nesse caso, musical.

Seguindo, após a etapa anterior concluída, a concepção de gosto será analisada a partir de sua associação com a problemática racial, entendendo que o gosto é uma construção social também consequência do racismo. Dessa forma, será possível finalmente propor uma formação do gosto calcada em um ideal americano, tal como visto nos capítulos anteriores.

Essa proposição é extremamente importante para pensar as musicalidades negras na contemporaneidade. Mais que isso, serve para entender como as negritudes podem e devem ser pensadas a partir de um viés positivo, que tem como foco a criatividade e inventividade. Trata-se, afinal, de uma construção epistemológica baseada na força de manifestações afrodiaspóricas. O pensamento de Lélia Gonzalez, a amefricanidade, servirá como base para refletir essa construção de conhecimento musical.

Como capítulo final, é evidente que o assunto não se finalizará com esse trabalho, mas pode ser entendido como um passo importante e talvez inicial para refletir as diferentes musicalidades herdeiras da diáspora negra. Os conceitos de conexão e coletividade são intrínsecos à lógica amefricana, logo são passíveis de análise. Funk e Reggaeton se tornarão a metáfora perfeita, ou melhor, os instrumentos para exemplificar esse complexo movimento.

Assim, a raça passa a ser o parâmetro para refletir as sociedades latino-americanas, que, através dos processos de escravização, operou todas suas estruturas. Por conseguinte, os dois gêneros escolhidos exemplificam muito bem essa dinâmica. São subjetividades e imaginários necessários para a atualidade.

Por fim, pensar a formação do gosto musical a partir do viés amefricano refere-se a um ato político: a construção de um arcabouço músico-analítico pautado na beleza e na positividade, que se faz através da corporeidade ancestral, sob a proteção “encruzilhal” de Exu e seus tambores.

4.1 O QUE É O GOSTO?

Algumas questões na vida em sociedade se apresentam como naturais, tanto que não paramos para refletir as suas dinâmicas. Entre essas questões está o ato de gostar. Aparentemente gostar é um verbo que demanda pouca complexidade, um verbo transitivo indireto que é regido pela preposição “de”. De acordo com o dicionário Michaelis, dentre seus diversos significados estão: “Ter sentimento de bem-estar; Sentir amor, amizade ou simpatia” (Gostar, 2024).

Assim, o ato de gostar está intrinsecamente relacionado à existência de qualquer ser humano, presente em todas as dinâmicas sociais. Em diferentes momentos, cultivamos o gostar, seja direcionado a pessoas, a animais ou a coisas. Em outras palavras, sempre gostamos e, por isso, é essencial.

Além disso, o ato de gostar é algo que não merece qualquer explicação, não há, ou não deveria ter, nenhuma justificativa para tal ação. Simplesmente gostamos por gostar, como se isso ocorresse num passe de mágica. No entanto, esquecemos, digo na primeira pessoa, pois é uma ação pertencente a todos, de considerar que o gosto (agora um substantivo) deve ser relacionado à cultura.

No aspecto cognitivo, o gosto está associado à cultura de uma sociedade e de tal maneira, que pode até mesmo implicar em repercussões na própria sensação gustativa. [...]

No seu campo semântico, o termo gosto abarca, ainda, o sentido de diferenciação. A noção é o estabelecimento de uma diferença e o ato da

avaliação está relacionada com o conceito de valor. O gosto como valor é o resultado de uma seleção. Em um conjunto de objetos, selecionam-se aqueles que constituirão os parâmetros de valor para outros objetos. Assim, um objeto de decoração, por exemplo, será valorizado segundo as características que atendam a um padrão prévio. Essa triagem das características só é possível no conjunto. Noutros termos, estabelecer a diferença, imputando-lhe valor, só é possível dentro de uma totalidade. (Beividas, Farias, 2006)

Como mencionado acima, o gosto deve ser entendido como uma seleção de algo específico dentre os demais elementos de uma coleção. Essa escolha é realizada a partir do “estabelecimento de uma diferença”, que é distinguido pelo valor dado a cada um desses elementos.

Antes de melhor aprofundar na noção de valor, é necessário problematizar o gosto de forma diferenciada. Então, para pensar sobre a dinâmica do gosto, é crucial associá-la à pertença sociocultural. O gosto é feito em sociedade, que está marcada por diversos imaginários históricos, econômicos e, igualmente, raciais. Assim, essa relação é estabelecida a partir do sujeito e objeto, relação que está entranhada pelos elementos citados.

O gosto, enquanto hábito cultural, é estabelecido numa relação entre sujeito e objeto. Nesta relação, se constitui em termos semióticos, a existência semântica e modal do sujeito. Sem objeto, não há sujeito. A definição do gosto e sua classificação [...] é constituída, pois, pela relação entre sujeito e objeto e pelo investimento de valor neste último. (Idem, 2006)

De fato, a percepção do gosto é visualizada através da forma que o sujeito e objeto são concebidos, que estão envoltos por uma órbita social que determina suas existências. Por sua vez, o valor é uma concepção que deve ser inserida à análise. Cabe agora entender como funciona essa noção. Como é dado o valor de algo? Em linhas gerais, como o valor destinado a algo é capaz de determinar ou não um(a) experiência/imaginário?

Esses questionamentos são essenciais para compreender melhor toda a estrutura que gere uma possível formação do gosto. O lugar do gosto atrelado ao valor é importante para o trabalho, pois determina uma espacialidade racial de uma América, tal como concebido por Lélia Gonzalez.

Dessa maneira, a palavra “valor” pode ter diferentes significados, atrelados a questões econômicas ou dinâmicas sociais. Começando pelo último, o termo remete às “normas ou

padrões sociais geralmente aceitos ou mantidos por determinado indivíduo, classe ou sociedade.” (Mendes, s/d)

Logo, ao se referir a um padrão social, a noção de valor já deve ser entendida a partir do que é aceitável ou não, questão crucial para conviver em sociedade. Já pensando o valor a partir do viés econômico, o termo é relacionado ao “recebimento ou pagamento em bens, serviços ou dinheiro por algo trocado”. (Valor, 2024)

Em ambos os sentidos, a concepção de valor é direcionada para a distinção entre o que é aceitável socialmente ou não, seja a partir de uma norma preestabelecida ou de um dado econômico. O valor, afinal, é um dado que prevê uma desigualdade entre diferentes elementos, pois há sempre uma escala de inferioridade/superioridade.

A partir da premissa levantada, é possível inferir que o valor é um elemento presente na lógica do gosto, associando à sua estrutura, dando-lhe um caráter que distingue diversas manifestações especialmente culturais. É justamente essa distinção que deve ser analisada aqui como índice de leitura sobre as musicalidades de origem diaspóricas. Para isso, relacionar a dinâmica do gosto ao seu histórico é crucial, demarcando alguns pontos importantes a fim de enfatizar essa noção atrelada à conjuntura amefricana.

Dessa forma, o gosto, tal como concebido aqui, se modificou ao longo do tempo. A conjuntura histórica é determinante para reconhecer as mudanças de paradigmas relacionadas ao gosto. No entanto, mesmo com essas transformações temporais, pouco mudou quando se fala em um padrão, muitas vezes espelhando uma visão hegemônica da sociedade, seja política, econômica, racial ou culturalmente falando.

Claro que a proposta almejada nesse trabalho é construir um caminho contrário, com a formação de um gosto musical baseada na força, inventividade, resistência e (re)existência de imaginários e subjetividades negras na América Latina. Porém, é inegável que esse caminho ainda é muito difícil, visto que as sociedades latino-americanas são marcadas por uma violência colonial extrema, a exemplo do que ocorreu com Brasil e Colômbia.

Nesse sentido, o gosto foi moldado a partir da história e de suas características sociopolíticas. Por sua vez, para compreender o gosto contemporâneo, é preciso levar em consideração as transformações no padrão de consumo estético. Esse padrão é também derivado de condições materiais e simbólicas, questão discutida pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu.

Bourdieu (2007) afirma que o gosto estético é derivado de condições materiais e simbólicas, e que não é propriedade inata dos indivíduos, mas resultado de fatores adquiridos culturalmente e em diferentes oportunidades sociais. Nesse sentido, entendemos que não são todos os indivíduos que dispõem de repertório erudito, estético e letrado que os capacite ao domínio dos conhecimentos culturais disponibilizados no campo estético. (Maldonado, 2019, p. 120)

O autor reconhece que o gosto é o produto de diversas conjunturas materiais e simbólicas, isto é, permeado pelas mudanças sociais que são determinantes para a construção de imaginários. Afirma também que essa característica não é inata ao ser humano, mas dependente de seu desenvolvimento cultural. Assim, se o gosto é construído tendo como base a vida em sociedade, este igualmente é um índice de análise da maneira com que a história é determinante para tal. No entanto, o mesmo autor pressupõe que seja almejado um “repertório erudito, estético e letrado” como uma espécie de padrão, que deve ser o ponto de partida de parte da população.

Como trabalhado no capítulo 1, a história da América Latina foi e é marcada por um histórico necropolítico, renegando a populações originárias e negras a um status inferior. Diante desse quadro, há a confirmação de que o gosto é dado pelas nuances dessa colonização. Logo, o que é hegemônico (branco, financeiramente abastado e pertencente a uma classe superior) passa a ser visto como símbolo de beleza. Consequentemente, as produções culturais desses sujeitos também passam a ser vistas como algo aceitável e superior. Artisticamente, por exemplo, essas manifestações representam o que de mais belo que existe na sociedade, logo, consumível.

Ao passo que a história colonial foi se desenvolvendo nos territórios brasileiros e colombianos, o gosto também foi moldado. Os processos de escravização nos dois países serão determinantes para discriminar exatamente a construção do gosto musical. Tal como descrito anteriormente, a escravidão negra pode ser considerada um dispositivo que fez todo o território latino-americano um epicentro da violência colonial.

Nesse caso, a raça é um operador que contribui para o processo social, historicamente determinado. À medida que ocorreram as transformações históricas e temporais nos dois países, desde o tráfico negreiro até o pós-abolição, a formulação do gosto, em diversas instâncias, vem sendo realizada. As manifestações musicais latino-americanas foram e são compreendidas a

partir do viés racial. O Funk brasileiro e o Reggaeton colombiano, ao longo de suas histórias, foram alvos de políticas discriminatórias e racistas, o que implicou em um julgamento específico em relação aos seus imaginários.

Por conseguinte, o gosto direcionado a esses gêneros, como já tratado, também é tido como algo ruim ou indesejado nessas sociedades, principalmente, por serem atrelados a imaginários de origem negra. As acusações de serem musicalidades que não compartilham um ideal moralmente aceito, seja por suas estruturas composicionais ou de produção, questão que será trabalhada no próximo tópico.

Portanto, foi verificado aqui que o gosto é mais que uma construção natural. Que se faz sem qualquer questionamento, mas algo que é percebido e realizado em sociedade. O gosto é um constructo que se desenvolve através da história, e essa consideração é associada à premissa colonial latino-americana, tal como ocorre no Brasil e na Colômbia, a construção do gosto comporta a partir dessa lógica, que coloca certas manifestações como superiores em detrimentos de outras.

Nesse primeiro momento, o gosto, a partir de sua etimologia, foi analisado e explicado a fim de facilitar a próxima parte do trabalho, que pretende compreender como se dá a formação do gosto, principalmente através da dinâmica funkeira e reggaetonera. Dessa forma, o ato de gostar é algo que se constitui em sociedade e está atrelado às premissas econômicas, políticas, históricas e igualmente raciais. Logo, para entender essa formação, deve-se ter em mente que se trata de um complexo que se faz no dia a dia, inclusive quando essas palavras são escritas ou mesmo lidas. O gosto, ou melhor, sua construção, é um movimento contínuo e contemporâneo.

4.2 COMO SE FORMA O GOSTO, PRINCIPALMENTE MUSICAL?

No tópico anterior, foi concebida uma teoria sobre o gosto a partir da origem da palavra e sua relação com a organização histórica de países da América Latina, como são os casos de Brasil e Colômbia. Os dois territórios tiveram em suas estruturas a marcação racial a partir da violência colonial, que destinou a grupos considerados inferiores, como negros e indígenas, experiências traumáticas.

Dessa maneira, a construção do gosto é dada através das dinâmicas sociais, políticas, econômicas e, especialmente, raciais. Cabe agora esmiuçar sua cadeia formativa, entendendo

os diferentes elementos que a caracterizam. Pensar uma formação é ter em mente o processo que envolve o gosto como um todo.

Dentre os questionamentos envolvidos, estão: Como relacionar o gosto a uma formação? Aliás, como conceber uma formação especialmente musical? Por fim, quais são os elementos pertinentes para compreender as lógicas funkeiras e reggaetoneras? Essas indagações são extremamente válidas para conceber um arcabouço analítico sobre uma formação baseada em uma perspectiva amefricana, proposta por Lélia Gonzalez.

Assim, iniciando pela dinâmica do verbo “formar”, seu significado equivale a “dar ou tomar forma, estruturar(-se); ou conceber ou ser concebido, criar(-se)” (Formar, 2024). Nesse sentido, o verbo “formar” remete a uma perspectiva em contínuo movimento, algo a ser concebido e/ou estruturado ao longo da história. Formar um pensamento, por exemplo, exige um processo duradouro, que é desafiado por diversos elementos presentes no viver social. Daí, é incompreensível a ideia de que formar deva ser uma característica inata, sem qualquer interferência.

A formação do gosto não se baseia em exercícios escolares de interpretação. Diz respeito à vida, à formação de uma visão de mundo. Não basta falar sobre pluralidade de significações e possibilidades de interpretação. É preciso fazer da contradição e da busca de sua superação uma prática/vivência cotidiana de sala de aula e de vida. E a construção de uma história coletiva que conta no jogo das interpretações (Magnani, 1992, p. 106)

Como mencionado pela autora, formar o gosto não se baseia na resolução de simples atividades escolares, mas a algo mais amplo (“a vida”). Para sua compreensão, é necessário entender que essa formação está presente na prática diária. No entanto, essa visão de mundo é permeada por todas as nuances sociais, seu desenvolvimento político e econômico, bem como suas armadilhas sociais.

Levando em consideração o caso brasileiro, a formação do gosto está atrelada a mais de três séculos de escravidão e à permanência do racismo, enquanto *modus operandi* que determina a vida ou não dessa parte da população. Desde o início do processo de traslado negreiro, por volta do século XVI, inicia-se também a construção de um gosto que transpassará para contemporaneidade, inclusive sobre o status do Funk Nacional, em especial, do 150 BPM.

Tudo que determinou a existência (ou não) da população negra no país é fator crucial para a análise de uma suposta formação do gosto. Constituir um gosto num Brasil marcado por essas instâncias necropolíticas é se ater à importância da raça nessa composição.

Ao passo que os africanos escravizados foram forçados e transpostos para o continente americano, foi modulado todo um ideal sobre esse grupo, colocando-o com um imaginário menor ou sem importância. Foram impossibilitados de existirem em plenitude: professarem suas formas de sagrado, realizarem suas manifestações culturais/artísticas ou usarem suas matrizes linguísticas. Ou seja, tornaram-se objetos nas mãos de uma força colonial europeia, representados pelos portugueses.

Assim, a colonização portuguesa foi capaz de exterminar diferentes grupos populacionais; inicialmente, os povos originários, que tiveram seus territórios usurpados e suas existências violadas; e as populações negras também passaram por um extermínio, tanto físico quanto social. A escravidão, enquanto um instrumento oficial do Estado, foi circunstancial para determinar o que deve ser aceito na sociedade ou não. Logo, tudo de origem negra passou a ser enquadrado como algo ruim e símbolo de inferioridade.

Mesmo com a abolição, em 1888, a situação não se modificou drasticamente, mas se transformou em uma dinâmica racista mais elaborada, que ainda persiste na contemporaneidade. Um exemplo interessante e já mencionado no trabalho é o caso do samba, que teve uma trajetória marcada por uma série de perseguições. É uma musicalidade de origem negra e tem explicitamente uma estrutura afrodiaspórica. Associado à malandragem e à vadiagem, o gênero e os sambistas se tornaram alvos de uma política inquisidora e necropolítica.

Musicalmente falando, como no dado acima, o gosto e sua formação passa a ser entendido a partir das nuances específicas que demandam o fazer musical. O que leva ou não a gostarmos de um gênero? Seria apenas questões sonoras, sem levar em consideração aspectos sociais? Para responder esses questionamentos, é válido voltar a alguns dados já trabalhados na tese.

vamos estabelecer que a formação do gosto musical passa longe de ser um processo exclusivamente individual. Ele é influenciado pelo meio e por todo o contexto sócio/econômico em que vivemos. Mídia, rádios e gravadoras já tiveram influências muito maiores naquilo que ouvimos nos tempos em que o chamado “capital fonográfico” ainda exercia grande influência. (Tadeu)

Como proposto acima, a formação do gosto musical está longe de ser algo individual, mas influenciado por contextos sociopolíticos. Porém, quando é pensada a questão musical alguns fatores são inseridos nessa lógica, específicos do mercado fonográfico (mídia, gravadoras e bases de *streaming*, por exemplo). Esses fatores aliados à proposta racial aqui defendida são circunstanciais para a concepção do gosto musical.

Logo, o “capital fonográfico”, também relacionado a uma “estrutura de produção, distribuição e divulgação articulada com outros setores do capítulo comunicacional [...]” (Viana, 2014, p. 40), fruto dessas instâncias também marcadamente raciais, tal como o exemplo do Brasil se apresenta. Pensar a música é ter em mente que esse capital não se restringe a uma base sonora, mas a um processo amplo de produção e recepção.

Há, de fato, um adestramento da escuta, que culmina em uma padronização musical, questão a ser abordada posteriormente. Esquecemos de refletir que, por trás desse adestramento, existe uma sentença social forte. Isso influencia diretamente sobre a forma de ver as manifestações musicais com a potência das analisadas aqui.

Permanecendo na mesma dinâmica discursiva, cabe ressaltar que, quando se fala em música, outros fatores complementam essa lógica, pertinentes ao mercado fonográfico. Assim, o mercado se faz por demandas específicas, como a manutenção do poderio das gravadoras, as conjunturas políticas que manipulam toda a estrutura fonográfica, dentre outros.

Dessa forma, além das condições sociopolíticas insistentemente mencionadas, essas características de mercado se fazem presentes e determinam como o gosto é construído. Na verdade, esses elementos contribuem para a manutenção de um status quo racista, ou seja, a manutenção de um ideal da branquitude, parafraseando Cida Bento, nesse caso, musical. Existe um padrão estabelecido e constantemente reproduzido na contemporaneidade.

Para agregar a produção já dada, Nildo Viana (2014) pensa o gosto a partir de duas maneiras:

O gosto, em geral, pode ser pensado sob duas formas: o espontâneo e o refletido. O gosto espontâneo é aquele no qual os indivíduos desenvolvem sem maiores reflexões, por familiaridade, acessibilidade, compartilhamento social. O gosto refletido é aquele no qual os indivíduos se informam, relacionam com outros aspectos da vida social, usa os valores fundamentais como critério para suas escolhas, etc. Obviamente que, no gosto espontâneo, o preconceito, as

idiosincrasias e outras determinações também atuam, mas sem um processo reflexivo. No caso do gosto refletido, essas determinações também atuam, mas geralmente sob a forma racionalizada. No caso do gosto musical, esse processo se manifesta da mesma forma. (p. 37)

A partir das palavras do autor, na verdade, questionando essas palavras e direcionando-as para o propósito da composição desse trabalho, o gosto descrito deve ser encarado como duas faces da mesma moeda. Tanto o gosto sob a lógica do espontâneo e do refletido, confirmam o que aqui foi falado. Quando é estabelecido o gosto espontâneo como algo sem grandes reflexões ou compartilhamento social, por exemplo, há, na verdade, uma confirmação da proposição anterior. Ao momento que o autor descreve o gosto espontâneo como algo “sem maiores reflexões”, reforça que a lógica necropolítica colonial promove um comportamento dado como naturalizado, mas compartilha o mesmo ideal, que se dá justamente pela ausência de reflexão sociorracial, o que facilita esse movimento apolítico. Nesse sentido, este gosto não é dado de forma espontânea, mas confirma a lógica musicosocial já estabelecida e menos passível a qualquer mudança.

Por sua vez, quando é analisado o gosto refletido, algumas questões também podem ser levadas em consideração. A reflexão é fruto, mesmo que indiretamente, do histórico de sociedade que temos, com todas as instâncias já mencionadas. Sob essa perspectiva, a reflexão é justamente o lugar que afasta de gêneros musicais populares, como o Funk, por ser considerada uma musicalidade menor. No entanto, é possível construir um gosto refletido permeado por outras características, entendida sob um viés americano. Ao se “informar com outros aspectos da vida social”, se direcionado nessa linha de pensamento, promove uma nova forma de ver as musicalidades de origem afrodiaspórica. As escolhas musicais, tal como a pretensão do trabalho, podem ser racionalizadas sob uma lógica antirracista, que permite ver a beleza de suas estruturas sonoras.

Dessa forma, o mercado aproveita dessa demanda para estabelecer o que deve ser consumido ou não. Na verdade, o mercado fonográfico, a partir das grandes empresas do ramo, alimenta uma ordem de pensamento genérica, que prevê um padrão musical quase que único, mas compartilhado por diferentes gêneros. Esse padrão repetido de maneira incessante, sem as marcas que representam grupos considerados inferiores, ou minimamente, marcas suavizadas, que não expressam sua completude.

Como já dito, há um processo de massificação pungente relacionado à conjuntura mercadológica fonográfica.

A padronização musical para o consumo de massa, especialmente em relação à canção popular, levou a uma redução dos parâmetros básicos das dimensões estruturais que compõem a música (altura, duração, intensidade e timbre), dos atributos de expressão (andamento, dinâmica e articulação) e dos princípios poéticos musicais como repetição, contraste e variação. (Jornal da USP, 2017)

De fato, a música popular é atravessada pela massificação sonora, retirando uma série de complexidades rítmicas, como citado acima. Pensando o Funk, por exemplo, nessa lógica, existem alguns contrapontos. Também considerada uma música popular e às vezes acusada de ser uma sonoridade de massa, especialmente o Funk 150 BPM reverte a ideia apresentada, pois, com a inserção dos tambores, enriquece sua estrutura, tornando-a múltipla e criativa, e sobressaindo do padrão estabelecido pelo autor.

Assim, trazendo essas premissas para a era das tecnologias digitais, essa condição se intensifica drasticamente. Os algoritmos⁴¹ hoje fazem parte dessa dinâmica, ou melhor, contribuem para que essa lógica do gosto funcione e se reatualize. As bases de *streaming* e as redes sociais são importantes suportes para tal condição, ao diminuírem as distâncias entre a produção e a recepção, e, conseqüentemente, construírem um consumo que abarca a dinâmica do gosto trabalhada. Ou seja, muitas vezes funcionam para legitimar um padrão de massa, tal como ocorre com diversos gêneros musicais contemporâneos.

Em certo nível, o Funk e o Reggaeton também se utilizam desses “artifícios tecnológicos”, pois são musicalidades populares que empreendem um público enorme, mesmo com as adversidades já demonstradas. Hoje os dois gêneros têm milhões de seguidores nas diferentes plataformas de transmissão e compartilhamento. Em contramão, sofrem interdições em suas estruturas como um todo, obrigando-as reverterem a lógica de funcionamento de suas cadeias mercadológicas.

Assim, destacando melhor aqui a dinâmica Funk Nacional, é importante ressaltar suas especificidades. Desde ainda Funky, imaginário estadunidense, o gênero passou por vários entraves e barreiras sociais que impediram que seus produtores e composições fossem

⁴¹ São considerados uma sequência de raciocínios para buscar um objetivo sob o suporte da internet; hoje usados em aplicativos, em plataformas de buscas e em site em geral.

devidamente aceitos, culminando a um status de permanente violência. Já em terras brasileiras, o Funk passou por várias interdições, no Baile da Pesada ou a partir do arrastão de 1992, ou ainda, na atualidade. Essa musicalidade, tal como descrito no segundo capítulo, foi e é dotado de um caráter de resistência devido a esse quadro. Por conseguinte, a formação do gosto, a partir dessa premissa, foi construída considerando todos os elementos de sua história. Gostar de Funk não está restrito a admirar uma sonoridade específica dotada de tambores mixados com batidas eletrônicas, mas está ciente de todos os elementos que fazem a história do gênero, principalmente dos considerados polêmicos ou inadequados para uma moral hegemônica.

O Batidão contemporâneo, a partir da estrutura do 150 BPM, também é produto dessa complexa cadeia analítica. Essa vertente funkeira igualmente sofreu interdições em sua produção e, em especial, a recepção. Os bailes de 150 BPM foram alvos da força do Estado, por justamente reunirem aos finais de semana milhares de jovens, jovens negros em função desse imaginário. Além disso, as temáticas da vertente são as representações do que não é aceito em sociedade: o narcotráfico, a vivência sexual deliberada, por exemplo.

Logo, a associação entre a estrutura funkeira e a formulação do gosto está calcada sob a ordem colonial, ou melhor, neocolonial, que ainda marginaliza manifestações afrodiáspóricas. Reverter esse processo é uma tarefa difícil, mas importante para enfatizar o real papel do Funk na sociedade contemporânea: um gênero marcado por uma criatividade ímpar e uma sonoridade de resistência e (re)existência, atrelado à proposta amefricana.

Antes de prosseguir nessa linha de pensamento, criar, ou minimamente enfatizar, uma formação do gosto que não sofre interferência das artimanhas do racismo, é necessário fazer um percurso semelhante com o gênero colombiano, o Reggaeton. Rever alguns pontos do gênero é importante para relacioná-lo à conjuntura do gosto, entendendo as perspectivas do grupo ChocQuibTown, que fez, em parte, um caminho distinto quanto ao uso das sonoridades de origem negra.

Pensar os processos de massificação sonora, nesse caso, tem uma função distinta da utilizada no gênero brasileiro. Para o grupo colombiano, a transformação de sua musicalidade, ao longo da carreira, foi uma forma de torná-lo mais conhecido na cena fonográfica do país.

Antes é válido voltar em algumas questões importantes do Reggaeton que podem ser direcionadas à formação do gosto. Como já visto no capítulo anterior, o Reggaeton é uma sonoridade parte da diáspora que nasce na América Central, Porto Rico e Panamá, como símbolo de resistência.

Herdeiro do Reggae, uma musicalidade criada na década de 1960 na Jamaica, o Reggaeton resgata um imaginário afro-caribenho em sua estrutura, tornando urbana e periférica. A partir dessa conjuntura, o gênero ganha uma projeção interessante não apenas dois países, mas em todo o território latino-americano, especialmente na Colômbia, um país com características sociais semelhantes.

De fato, a Colômbia é uma territorialidade marcada pela presença negra devido ao intenso processo de escravização. Mais que isso, as experiências negras no país foram circunstanciais para a concepção de uma cultura também afrodiaspórica, como são os casos de suas musicalidades.

É esse contexto que o Reggaeton transfere para o país e modifica sua dinâmica totalmente. Com essa mudança, o gênero chega a um nível jamais imaginado, o que propiciou a renovação da cena fonográfica de toda a América Latina. A partir dessa premissa, o gosto musical vai sendo moldado levando em consideração todos os fatores que estão envolvidos nessa relação.

Assim, ao assumir essa nova identidade, colombiana, o gênero passa a ser consumido de forma vertiginosa, tal como já demonstrado anteriormente. Esse consumo também obedece a uma lógica preestabelecida pelo mercado.

Agora quando é pensado o Reggaeton de grupos negros, como o de ChocQuibtown, algumas considerações devem ser realizadas. Nesse sentido, o trio em questão traça uma trajetória interessante na cena colombiana. Conhecido por trazer para o Reggaeton uma sonoridade marcadamente herdeira da diáspora negra, principalmente do Pacífico, o grupo consegue um certo destaque no país. No entanto, o grupo ainda não alcança a repercussão imaginada, ao contrário, possuía um público restrito. Ou seja, uma sonoridade afrodiaspórica equivale a um público menor e, muitas vezes, restrito a uma causa negra.

Em outras palavras, o consumo de uma manifestação musical negra está diretamente atrelado à forma que a raça é concebida e manipulada no território. Logo, ao passo que o grupo se utiliza da inserção de tambores, algo que faz referência à negritude, por exemplo, sua circulação é menor. Isso se dá justamente pela violência permanente causada pelo racismo, que impede que representações de origem negras sejam consideradas a partir de um viés positivo.

Dessa maneira, ao longo da carreira, o trio faz um percurso distinto do ocorrido com o 150 BPM, apagando paulatinamente as marcas ancestrais de sua estrutura musical. De fato, os

sons dos tambores são suavizados nas novas composições; em seu lugar, as batidas tradicionais de Reggaeton são inseridas. Não por acaso, essa mudança paradigmática implica em uma transformação do movimento de circulação e recepção. Claro que esse movimento não vem apenas com o apagamento de uma batida, mas de um conjunto de fatores. Trata-se de um processo de massificação sonora, comum na cultura pop, as composições do grupo incorporam batidas comuns a outras no mundo reggaetonero, mais palatáveis ao consumo. Há, também, uma espécie de limpeza na figura do grupo, que implicou em uma transformação de sua identidade visual, isso através do figurino, cabelo e afins.

É válido ressaltar que isso é comum às carreiras de artistas que circundam o mundo pop. Uma série de artistas também passaram por mudanças estéticas que podem ser consideradas processos de limpeza ou higienização a fim de tornarem mais aprazíveis ao mercado com um todo. Essa é a estratégia bastante utilizada no mundo da música contemporânea, principalmente, devido à importância das redes sociais, que prevê a imagem como o cerne de todo o processo mercadológico. Não basta apenas produzir uma música, mas o que está por trás dessa condição. Assim, é necessário que o artista esteja simbolicamente a altura dessa nova condição midiática, que afasta de uma imagem sonora.

A partir desse momento, o trio assume uma nova imagem que se tornou mais compatível com o mercado fonográfico colombiano. Por conseguinte, é possível verificar que houve também uma mudança em relação ao público, o consumo teve um aumento significativo.

Nesse sentido, a associação entre a mudança de carreira e a formação do gosto é evidente. Ao passo que o grupo ChocQuibTown passa por uma renovação, leia-se um apagamento de suas características negras, mais o trio fica reconhecido não só na cena colombiana, mas em toda a América Latina. O histórico colonial (racista) de todo território latino-americano impede que manifestações afrodiaspóricas sejam vistas sob uma ótica positiva, não seria diferente com um imaginário musical do grupo. De fato, esses fatores se interrelacionam, tornando quase um círculo vicioso, mesmo que pequeno.

Como já mencionado, mesmo com essa condição estabelecida, o grupo não descarta totalmente da premissa amefricana, porém isso se restringe a pouquíssimas composições, quase uma por álbum. Essas canções representam a manutenção de um ideal ancestral, na verdade, um resquício, como se fosse um elo para lembrar das origens do grupo, que são territórios negros da Colômbia, a região de Quibdó.

Dessa maneira, a partir da situação do Reggaeton, é possível verificar uma situação diferente do gênero musical brasileiro, isso através de uma amostragem, mesmo que pequena, mas bem representativa. O que acontece com o ChocQuibTown não é raro, mas ocorre com diferentes artistas negros de outras musicalidades, igualmente de origem negra. Além disso, em um mercado fonográfico cada vez mais marcado por uma dinâmica pop, que tem a premissa de “igualar” as sonoridades em um padrão único, esse movimento se torna comum não apenas a artistas negros, mas a todos. A diferença está justamente na força que isso acontece, proporcionada pelo elemento raça.

Ou seja, ainda se trata da manutenção de um padrão branco mais aceitável, mesmo que diversificado, o que relaciona com a pauta dos estudos da branquitude.

Portanto são nesses processos históricos que a branquitude começa a ser construída como um constructo ideológico de poder, em que os brancos tornam sua identidade racial como norma e padrão, e dessa forma outros grupos aparecem ora como margem, ora como desviantes, ora como inferiores. Nesse sentido, é importante pensar que as culturas nacionais e as identidades brancas e não brancas têm sido historicamente criadas, recriadas, significadas e redefinidas através das trocas circulares de símbolos, ideias e populações entre a África, a Europa e as Américas, e, assim, este campo de estudo também aparece com trocas de pesquisas e ideias entre esses continentes. (Schucman, 2020, p. 50)

Mesmo que a autora não especifique a questão musical, a partir da citação acima, é possível transpor para essa dinâmica. Há, de fato, um constructo de poder que torna tudo referente a uma “população branca” é considerado algo maior e/ou melhor, tornando um padrão a ser insistentemente repetido ao longo do tempo, claro que relacionado à questão musical. Logo, as identidades envolvidas também passam por esse processo, interferido pela dinâmica racial. Ser e assemelhar-se a um ideal branco é uma estratégia de sobrevivência, principalmente para imaginários que fogem a essa regra, a exemplo do que ocorre o Reggaeton colombiano, em exato a produção do grupo ChocQuibTown.

Dessa forma, nesse segmento, foi pensado como se dá uma lógica da formação do gosto, inicialmente entendendo sua etimologia do verbo que gera significado “formar”. Através dessa associação, foi possível problematizar a formação do gosto atrelado aos dois gêneros musicais, o Funk brasileiro e o Reggaeton colombiano. Essa análise permitiu a visualização mais abrangente desse complexo processo, como formar, de fato, o gosto musical em um território latino-americano, ou melhor, amefricano.

Por conseguinte, no próximo tópico, será detalhado como o componente racial é um aspecto determinante para pensar o gosto. Em outras palavras, o gosto é resultado de uma prática racista, perpetuada por vários séculos. Isso ainda mais em um território nascido na violência, como é o caso da América Latina, especialmente a partir de dois países também marcados por uma colonização impetuosa em relação a alguns grupos, tal como já foi trabalhado.

Assim, será importante fazer esse processo de esmiuçar como o racismo está presente em todas as facetas da vida cotidiana, inclusive para se pensar e analisar as musicalidades contemporâneas, tal como o Funk e o Reggaeton. Entendendo o gosto a partir de uma lógica racista, ou melhor sua formação, permite que sejam observados os diferentes elementos que se fazem presentes. Com essa parte realizada, será finalmente possível criar uma proposta distinta sob um enfoque amefricano, sob as considerações de Lélia Gonzalez.

Trata-se de problematizar uma formação do gosto que esteja envolvida com um viés positivo e criativo das manifestações de origem negra. A amefricanidade de Lélia Gonzalez é um recurso importante e necessário para relacionar com a organização das musicalidades afro-americana. Nesse sentido, o próximo tópico é um passo essencial para construir essa almejada proposta.

4.3 O GOSTO COMO RESULTADO DE UMA PRÁTICA RACISTA

Ao longo do capítulo, foi trabalhada a dinâmica do gosto, inicialmente a partir da origem da palavra até o desenvolvimento de uma possível formação, problematizando as especificidades de dois gêneros escolhidos para o trabalho, o Funk brasileiro e o Reggaeton colombiano. Também foram discutidas como essas musicalidades de origem negra enfrentaram/enfrentam uma série de entraves provocados pelo racismo e por um sistema sociofonográfico que impedem sua total realização. Logo, a associação dessa premissa à lógica do gosto é extremamente válida, pois reflete como este é construído, ou melhor, formado.

A fim de visualizar melhor a formação do gosto na contemporaneidade, cabe agora entendê-la como produto de uma prática racista. Mais do que realizado no tópico anterior, este segmento abordará como o componente raça, enquanto uma tecnologia de poder, determina ativamente como o gosto é formado, principalmente o musical. Para isso, serão trazidos em

consideração alguns conceitos e estudos sobre a questão racial na América Latina, sob diferentes vieses.

Essa etapa é muito importante para toda a conjuntura textual, pois dará base, justamente no seu contraponto, no último tópico, que abordará a construção de uma possível formação do gosto musical, dessa vez, calcada a partir de princípios amefricanos, proposta criada pela intelectual Lélia Gonzalez. Trata-se, sim, de pensar o gosto a partir de um lugar distinto racialmente falando, sobre as características positivas e inventivas que fazem as manifestações musicais herdeiras da afrodiáspora, especialmente das duas sonoridades escolhidas.

Diante disso, cabe iniciar esse caminho discursivo, problematizando a raça como um componente essencial para entender a organização do território americano. Aqui já foi várias vezes mencionado como o processo de colonização no continente americano foi cruel e violento. Além da enorme espoliação e roubo, afetou diretamente as vivências de algumas populações: as originárias e as negras escravizadas, obrigando-as a viverem em condições subumanas, ainda hoje.

No entanto, não há como desvencilhar essa questão sócio-histórica de seu componente racial. A raça é um operador referencial para analisar como essas sociedades se formaram, um espelho para todas as relações econômicas, políticas e artísticas, tornando um termo não fixo e nem estático. (Almeida, 2019, p. 24).

De fato, as histórias dos países da América Latina foram atreladas ao desenvolvimento da raça, isso inclusive, enquanto força de Estado, promovendo políticas públicas baseadas na morte em relação a essas populações. A raça está relacionada diretamente à composição de inúmeros conflitos que se fizeram presentes nos históricos desses territórios. Será através dela que é explicado “a impossibilidade do avanço, determinada por uma história de subordinação diante da grande e insuperável cultura branca, que acaba por afetar aspectos biofisiológicos, os quais, por sua vez, determinariam uma história.” (Piza, 2014, p. 66)

Portanto, a raça deve ser lida como um elemento político, que incide diretamente na constituição das sociedades latino-americanas, a partir do lugar da desigualdade e da violência.

Ao fazer uma pesquisa sobre a palavra “raça”, vários significados são dados, dentre eles alguns que pensam o dado biológico, porém outros já remetem à forma que esta tem no trato social.

1 Divisão dos vários grupos humanos, diferenciados uns dos outros por caracteres físicos hereditários, tais como a cor de pele, o formato do crânio, as feições, o tipo de cabelo etc., embora haja variações de indivíduos dentro do mesmo grupo. A noção de raça é bastante discutível, pois deve-se considerar com mais relevância a proximidade cultural do que o aspecto racial [...]

2 Conjunto de indivíduos que pertencem a cada um dos grupos humanos descendentes de uma família, de uma tribo ou de um povo, originário de um tronco comum.

3 O conjunto de todos os seres humanos, a espécie humana, a humanidade [...]

4 Conjunto de pessoas que apresentam as mesmas raízes étnicas, linguísticas ou sociais [...]

5 A ascendência ou origem de um povo [...] (Raça, 2024)

Como pode ser visto na citação acima, o conceito de raça é concebido a partir de diferentes vieses, seja por meio das ciências naturais ou dos estudos sociais. Fica latente que esse caráter está atrelado à visão que divide os grupos humanos baseados em padrões fenotípicos e genéticos. Mesmo que as ciências naturais já tenham comprovado, em diversas pesquisas, que não existem raças humanas, mas apenas uma, o sistema social empreende e define como as vivências das populações racializadas seriam desenvolvidas.

Assim, o que para uma biologia séria não faz sentido, ganha uma proporção significativa na sociologia, ao se determinar como um fenômeno moderno, principalmente a partir do século XVI, com o início do processo de escravização ibérica em território americano. É válido lembrar que mesmo com o fim da escravização oficial, já no século XIX, a dinâmica racial não terminou, mas se atualizou de acordo com esse novo tempo.

Contudo, foi através do projeto iluminista no século XVIII que a raça ganhou contornos mais definidos na organização dessas sociedades, por meio de uma visão monogenista, que previa que só existiria uma única origem. Essa concepção vem de uma base teológica, pois entende que os homens seriam descendentes de Adão, as diferenças humanas seriam previstas a partir de uma perfeição do Éden. Dessa visão, a maior representação seria Charles Darwin, com sua obra “A origem das espécies”, de 1859.

A teoria monogenista, cujo maior representante no século XIX foi Charles Darwin, em A origem das espécies (1859) introduziu a ideia de uma evolução a partir de um ancestral comum, por meio da seleção natural. Assim, a teoria de Darwin se tornou a explicação científica dominante para a diversidade humana, (Schucman, 2020, p. 76)

A obra de Darwin, já no século XIX, tornou-se seminal não apenas para as ciências biológicas, mas, sobretudo, para parte dos pensamentos sociais. A ideia de seleção natural foi transformada em um meio de análise social, isso para comparar e categorizar as diferentes populações como superiores ou inferiores. Essa perspectiva passou a ganhar destaque nesse momento, denominado Darwinismo Social.

O Darwinismo Social traz a ideia biológica para a organização das sociedades, especialmente latino-americanas. Assim, existe uma hierarquização entre sociedades e populações, inclusive sobre o aspecto racial.

Dessa forma, aliada a essa perspectiva e com a origem das ciências modernas, a visão poligenista entra em cena, pois

[...] defendia a existência de diferentes origens e criações dos seres humanos, que corresponderiam, por sua vez, às diferenças “raciais” observadas culturalmente e fenotipicamente [...] O poligenismo remete a uma diferença de origem naturalizada e essencial, e é dessa vertente de pensamento que surge a ideia de raças biologicamente diferentes. (Schucman, 2020, p. 77)

Assim, com o poligenismo, são reconhecidas as diferenças entre os grupos étnicos, sob a ordem hierárquica. Esse enquadramento remete às “diferenças raciais, o que seria um determinante natural no ‘atraso’ e degeneração de um povo.” (Idem, p. 77) Em relação às dinâmicas latino-americanas, o fator crucial é justamente a raça sob o viés da negritude, considerada símbolo de inferioridade e atraso.

Como já mencionado, esse estigma surge como uma justificativa para o desenvolvimento da escravidão, reforçada por uma visão religiosa, como através da história de Cam (ou Cão), filho de Noé, que se tornou uma afirmação da não humanidade de corpos negros. Ao passo que Cam é amaldiçoado por seu pai, por tê-lo visto nu, e tornar escravo de seus irmãos, ele passa a ser referência de algo negativo e imoral. Além disso, Cam é enegrecido a fim de confirmar uma visão racista e segregacionista. “Os europeus remitologizaram o Gênesis em termos raciais, posicionando os africanos na base da “Grande cadeia da existência humanas”, uma hierarquia metafísica, “científica” e sexualizada no seu apogeu de aceitação, durante o século XVIII.” (Pinar, 2008, p. 37)

Com isso, Cam se torna a personificação da negritude, que também é amaldiçoada e destinada ao trabalho escravo; uma mancha escura que foi desumanizada inteiramente. Diferente dos indígenas, para os colonizadores, os africanos não tinham alma, logo seriam passíveis de objetificação ou mesmo animalização. Essa foi uma justificativa que perdurou muito durante o processo de escravidão moderna pautada na raça, resultando em um crime perfeito, como apontado por Abdias Nascimento (2016), que permanece na contemporaneidade.

Dessa forma, através das demandas apresentadas, é possível inferir que a raça emerge como elemento central na cena latino-americana. Essa questão não se restringe ao período colonial, mas atualizado no pós-abolição. Nesse momento, a ideia de racialização ganhou novas proporções, igualmente impedindo as vivências negras nesses territórios. Uma série de medidas foram adotadas a fim de manter o status de marginalidade, com diferentes ações de cunho jurídico, por exemplo.

Nesse sentido, é importante analisar a raça a partir do que é chamado de racismo, sob a lógica do jogo político que se forma ao longo do século XX, tornando-se um problema complexo para as sociedades da América Latina.

Assim, a partir do entendimento da raça como um elemento estrutural, é necessário esclarecer como surge o conceito de racismo, porém dentro de uma lógica histórica. É válido ressaltar que o que conhecemos por tal palavra se modificou e vem modificando ao longo do tempo. Também é importante mencionar que hoje é possível falar em diversas subdivisões do racismo, que se fazem presentes em uma formação do gosto musical.

Como a palavra “raça”, a ideia de racismo também tem inúmeras apreensões de significados, que foram se modificando inclusive na esfera jurídica. Vários estudiosos, em diversas épocas, trabalharam com suas perspectivas, mesmo que seja para negar a sua existência, como muitos fizeram.

No entanto, cabe aqui apresentar que o racismo, tal como conhecemos agora, nasce com o advento da modernidade, em especial, após o século XVI, devido às transformações ocorridas em todo o cenário político e econômico.

Dessa forma, o racismo é mais especificamente entendido como uma construção ideológica, que começa a se esboçar a partir do século XVI com a sistematização de ideias e valores construídos pela civilização europeia, quando esta entra em contato com a diversidade humana nos diferentes

continentes e se consolida com as teorias científicas em torno do conceito de raça no século XIX. (Schucman, 2020, p. 79)

Essa “construção ideológica”, de acordo com Schucman (2020), dá base à hierarquia entre “raças” a fim de promover políticas públicas excludentes, aliadas ao ideal civilizatório eurocêntrico, tal como ocorreu nos processos colonizadores na América. Porém, é no século XIX que o termo ganha força retórica e passa a ser usado constantemente, justamente com a extinção oficial dos regimes escravistas em diversos países do continente. A partir desse período, o racismo, pelo mesmo nome como o conhecemos, foi desenvolvido.

Assim, o racismo é um fenômeno conjuntural, que se constitui a partir de seu padrão de normalidade na vida cotidiana, ou seja, pode ser considerado um padrão de racionalidade, que se dá consciente e/ou inconscientemente.

Grada Kilomba, em “Memórias da Plantação” (2019), coloca a necessidade de “dizer o indizível” quando é pensado o racismo, justamente por ser algo que não deveria ser, falar ou sequer analisado, ou seja, manter-se silenciado, tornando-se, assim, um fenômeno periférico ou mesmo marginalizado, pois afetará o desenvolvimento das sociedades contemporâneas; então, a sua negação se tornaria essencial.

De modo tendencioso, o racismo é visto apenas como “coisa” externa, uma “coisa” do passado, algo localizado nas margens e não no centro da política europeia.

Por muitos anos, o racismo nem foi visto nem refletido como um problema teórico e prático significativo nos discursos acadêmicos, resultando em déficit teórico muito sério [...] Por um lado, esse déficit enfatiza a pouca importância que tem sido dada ao fenômeno do racismo. E, por outro lado, revela o desrespeito em relação àqueles que experienciam o racismo. (Kilomba, 2019, p. 71)

Conforme mencionado, o racismo já se apresenta como algo que não deve ser analisado corretamente; na verdade, é tido como menor ou desvalorizado. As palavras de Grada Kilomba são consequências de falas de muitos estudiosos que tentam mudar o panorama dessa temática. Muitos autores, a exemplo de Kilomba, passam a entender o protagonismo da raça/racismo no desenvolvimento das sociedades contemporâneas, como são os casos de Brasil e Colômbia.

Consequentemente, a autora entende o termo a partir de três características: “a construção de/da diferença”, “diferenças construídas estão inseparavelmente ligadas a valores hierárquicos” e, por fim, a relação de “poder histórico, político, social e econômico”. Assim, os elementos mencionados conduzem uma percepção do racismo como uma tecnologia do poder, que hierarquiza pessoas tidas como diferentes, racialmente falando.

Mais que isso, é necessário ressaltar que o racismo seja compreendido por suas diversas facetas, inclusive por suas intersecções. Silvio Almeida também aborda o conceito de maneira mais complexa e ampla, agora repetido aqui:

O racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam. (Almeida, 2019, p. 32)

Ao passo que Almeida constrói uma definição sobre o racismo como uma sistematização de desigualdade, o autor o diferencia do “preconceito racial⁴²” e da “discriminação racial⁴³”.

Essa distinção é importante, pois existem muitas confusões entre os termos. Ao mesmo tempo, a utilização dos dois últimos termos serve a fim de projetar o apagamento das relações étnico-raciais, como se fosse mais simplório ou sem necessidade. Contudo, Almeida também reflete o racismo a partir de três características, porém distintas de Kilomba. O autor relaciona o racismo à subjetividade, ao Estado e à economia, através de suas concepções individualista, institucional e estrutural.

Não podemos desvencilhar o capitalismo dessa leitura, já que, ao longo da história do colonialismo, bem como de seu suposto fim, não é possível deixar de atrelar à esfera racial. Na verdade, o capital se alimentou ativamente dos processos de escravização, ainda continua se retroalimentando do formato inacabado do pós-abolição.

Portanto, o racismo está entranhado ao lugar político, seja por qual viés é lido. Consequentemente, a construção de uma luta antirracista deve pautar o que está dentro de uma

⁴² Juízo baseado em estereótipos acerca de indivíduos que pertençam a um determinado grupo racializado, e que pode ou não resultar em práticas discriminatórias. (Almeida, 2019, p. 32).

⁴³ Atribuição de tratamento diferenciado a membros de grupos racialmente identificados. (Idem, p. 32)

dinâmica política, a fim de desconstruir séculos de opressão; ou mesmo pela perpetuação da discriminação sistematizada; o político sempre esteve presente.

O racismo é processo político. Político porque, como processo sistêmico de discriminação que influencia a organização da sociedade, depende de poder político, caso contrário seria inviável a discriminação sistemática de grupos sociais inteiros. (Almeida, 2019, p. 52-53)

Conforme exposto acima, pensar essa perspectiva depreende inúmeros olhares. Além do político, o processo histórico também deve ser levado em consideração, pois minimamente explicam essa motivação. O autor apresenta que o racismo se manifesta historicamente de maneira circunstancial, ao mesmo tempo conectando com as transformações nas sociedades latino-americanas.

Contudo, é essencial entender como o racismo se manifesta em terras brasileiras e colombianas. Existem algumas especificidades que merecem destaque como resposta do longo histórico escravocrata e necropolítico, tal como foi construído no primeiro capítulo.

Os países analisados são marcados por discursos de apagamentos das vivências amefricanas, ao longo de mais de quatro séculos de histórias. Logo, o racismo acompanha todo esse processo, ainda mais contemporaneamente. Assim, o racismo à brasileira, por exemplo, tem dinâmicas especiais, que fazem o nosso caso talvez único ou bem específico. Kabengele Munanga (2017) apresenta o racismo brasileiro que pode ser transcendido para a questão colombiana.

Para muitos, ainda o Brasil não é um país preconceituoso e racista, sendo a discriminação sofrida por negros e não brancos, em geral apenas uma questão econômica ou de classe social, sem ligação com os mitos de superioridade e inferioridade raciais. Nesse sentido, os negros, indígenas e outros não brancos são discriminados por serem pobres. Em outros termos, negros e brancos pobres, negros e brancos, da classe média ou negros e brancos ricos não se discriminam entre si, tendo em vista que pertencem a classes econômicas iguais. (Munanga, 2017, p. 34)

Conforme apresentado pelo autor, quando o racismo ganha contornos brasileiros, este assume uma forma específica. Tal como foi falado, houve um histórico de tentativas de

apagamento da herança escravocrata no país. Por sua vez, o racismo passa pela mesma premissa, sob a hipótese de uma existência quase nula ou inexistente. Muitos afirmam que vivemos, de fato, sob a égide da democracia racial, que minimiza os efeitos da escravização, garantindo a vivência harmoniosa da miscigenação, pelo menos em tese. O que ocorre, na verdade, é o que Brasil tem inúmeras contradições quando são pensadas as relações raciais, mesmo que haja esse discurso negacionista por parte da branquitude, a população negra ainda ocupa uma posição marginalizada.

É inegável a perspectiva violenta dentro do panorama nacional, quando é associada à condição afrodiáspórica, seja no mercado de trabalho, na articulação artístico-cultural ou no percentual de mortes de negros nos países. Ou seja, volto a afirmar (através das palavras de Munanga) que o racismo é, sem dúvidas, o crime perfeito.

Além disso, é válido ressaltar que o racismo latino-americano é distinto de outros países, como os Estados Unidos e a África do Sul, por exemplo. Estes foram conhecidos por terem organizações raciais mais diretas, com ações que ficaram marcadas em suas histórias. O caso estadunidense foi marcado por uma concepção não apenas fenotípica (justificado pela cor de pele), mas genotípica, ou seja, a partir da origem familiar do indivíduo. Assim, essa pessoa seria alvo de discriminação não apenas por sua cor de pele, mas por sua origem étnica, conhecida pela expressão “por uma gota de sangue”, que faz menção a essa marca identitária. Ademais, no país, após o sistema de escravização oficial, houve um regime segregacionista chamado de Jim Crow, já no século XX. Esse regime estabelecia que os negros fossem privados de seus direitos, e que a sociedade fosse dividida em estratos que não poderiam se misturar.

Já o caso sul-africano, ficou marcado no imaginário mundial por seu regime de apartheid, também ao longo do século XX, que estabeleceu igualmente medidas de segregação no país. O apartheid concebeu um sistema altamente complexo de segregação, impedindo que a população negra exercesse sua autonomia política, econômica, cultural e artística. O que mais chama a atenção é justamente a sua duração, até a década de 1990. A figura de Nelson Mandela tornou-se extremamente representativa nesta situação, devido a sua prisão por 27 anos e ao seu histórico de resistência.

Dessa forma, estas representações racistas foram e são extremamente violentas, conhecidas por suas instâncias diretas, sem qualquer tipo de mascaramento. Ao contrário, como foi apresentado, os racismos desenvolvidos nestes países foram pensados a partir da associação

dos elementos genéticos e fenotípicos, explorando abertamente a violência racial em seus territórios.

Voltando à condição brasileira, o racismo aqui não foi tão aberto como nos Estados Unidos e na África do Sul. Na verdade, o racismo corresponde à história confusa da escravização e do pós-abolição. A negação sempre fez parte dessa linha histórica (relembrando, por exemplo, a política de embranquecimento), afetando o futuro da população negra no país. Logo, o que pode ser analisado, mesmo com a premissa levantada, que o racismo nacional é tão cruel quanto os outros ou talvez pior.

[...] As crenças da democracia racial e da mestiçagem encobrem e mascaram a brutalidade do cotidiano. As representações negativas estão enraizadas no imaginário social e os golpes sofridos no dia a dia por negros e não brancos frequentemente caem na condição da “não existência”, pelo seu desmentido no discurso coletivo.

Além de tudo, a falta de nome e de admissão do racismo no Brasil confisca a condição de pensamento e até de defesa contra as palavras e os gestos violentos. (Vannuchi, 2017, p. 66 – 67)

Somos um país com mais de 50% de negros, porém essas pessoas não ocupam posições de poder em nenhuma instância social, enquanto coletivo; ao contrário, incide a eles um caráter de mortalidade e de marginalização. Isso ainda significa o rebaixamento da cultura afrodiáspórica, como são os casos das musicalidades focos deste estudo.

O racismo reflete sob a forma como serão lidas ou não as musicalidades no país, em especial, o Funk, que se tornou um caso tão emblemático no país. O Funk, desde sua origem até as suas recentes transformações e associações, está atrelado ao imaginário racializado e consequentemente alvo de violência.

Antes de melhor analisar essa questão, cabe pensar o caso colombiano, especificamente, sobre a maneira que o racismo se desenvolve no país, entendendo que não é muito diferente do Brasil. O país também passou por uma história do pós-abolição regida por uma estética da miscigenação e da *colombianidad*, que tem propósitos semelhantes aos da democracia racial brasileira.

Dicho esto, podemos afirmar que el racismo no es un fenómeno emergente, reciente o novedoso en Colombia, y más bien se trata de un fenómeno antiguo y disperso, que a lo largo del tiempo y bajo diferentes formas e instituciones del poder, ha funcionado como una ideología sobre las personas y sus calidades humanas. (Guzmán, Ortiz, 2016, p. 4)⁴⁴

Partindo da citação acima, o racismo colombiano se apresenta como consequência do processo de escravização, algo que não se faz recentemente, mas um produto histórico. É pensado também uma tecnologia de poder que estrutura as relações raciais do país. Conforme já citado anteriormente, o país também passou por um complexo processo de miscigenação, sob a tentativa de tornar a população mais embranquecida, que se tornou um fator determinante para o desenvolvimento do racismo.

No entanto, é mais que possível analisar que o racismo também seja estrutural na Colômbia, mantendo-se vivo em todas as esferas sociais na contemporaneidade. Esse regime de opressão atinge diretamente as vivências negras colombianas, tal como ocorrem com as brasileiras.

La noción de racismo como algo estructural implica dar una mirada analítica hacia el privilegio y la blancura y nos recuerda que el racismo no tiene que ver solo con la exclusión de subordinados, sino también con la inclusión de otras personas en un espacio de privilegios. ⁴⁵(Wade, 2017)

Dessa forma, o racismo subordina a população afrodescendente em toda a América Latina; as histórias são compartilhadas, com inúmeras semelhanças em suas constituições. O caso colombiano não seria diferente, pois implicou em um rebaixamento sociopolítico dos afro-colombianos ainda hoje. A população negra do país, cerca de 10%, possui um status de inferioridade, restringindo a uma condição subalterna.

Nesse sentido, para dar andamento às ideias defendidas neste texto, é importante trazer à tona que o racismo é múltiplo, logo, deve ser especificado. Ao realizar essa tarefa, ficará mais

⁴⁴ Tradução: Dito isto, podemos afirmar que o racismo não é um fenômeno emergente, recente ou novo na Colômbia, mas sim um fenômeno antigo e disperso, que ao longo do tempo e sob diferentes formas e instituições de poder, tem funcionado como uma ideologia sobre as pessoas e suas qualidades humanas.

⁴⁵ Tradução: A noção de racismo como algo estrutural implica um olhar analítico sobre o privilégio e a branquitude e lembra-nos que o racismo não se trata apenas da exclusão de subordinados, mas também da inclusão de outras pessoas num espaço de privilégio.

visível a relação que o racismo desempenha na organização das musicalidades amefricanas contemporâneas, tal como são Funk brasileiro e o Reggaeton colombiano.

Mais que isso, ao pensar uma análise sobre a formação do gosto, não é possível desvencilhar o caráter racial dessa leitura. Ou seja, o que denominamos como “gosto” está relacionado à forma como a raça foi se constituindo através dos séculos em territórios tão marcados pelos processos de escravização.

Assim, cabe entender como essa relação é desenvolvida, traçando intersecções entre as dinâmicas do racismo e as composições das musicalidades escolhidas em cada um dos respectivos países. É possível traçar e analisar o “funcionamento” dessas sonoridades a partir da forma que o racismo se comporta na América Latina. Além disso, é igualmente necessário entender que as diversas interdições provocadas pelo racismo, em relação às manifestações de origem afrodispórica, possuem suas especificidades.

De fato, o racismo é uma tecnologia de poder tão presente no território latino-americano, que não há como separar uma coisa da outra. Por isso, o racismo também assume algumas características específicas, empreendendo sob a lógica musical, principalmente negra. Sob essa ótica, serão desenhados os tipos de racismo – linguístico, institucional, recreativo, estético e epistêmico - que incidem diretamente sob o prisma musical.

Como já mencionado, as musicalidades afrodiaspóricas foram alvos de um comportamento necropolítico que é resultado de uma política de Estado, que se formou desde o período da escravização e permanece na contemporaneidade.

Retornando pelo caso brasileiro, o Funk, desde seu nascimento sofreu e ainda sofre com uma série de percalços em sua trajetória. O gênero ocupa talvez a posição mais polêmica no país, justamente por sua conjuntura que afeta uma possível moral hegemônica, marcada por influências religiosas, econômicas, políticas e artísticas determinadas. Em especial, o Funk 150 BPM é um caso ainda mais problemático em relação a essa questão. O subgênero é umas das musicalidades funkeiras que mais afronta essa condição, por ter uma estrutura que aborda elementos considerados imorais: a valorização do corpo dotado de sexualidade e sensualidade, a dança como dispositivo racial, bem como o discurso sobre as relações sexuais explícitas, dentre outros.

A partir dessa premissa, é, sobretudo, simples associar a condição apresentada às diferentes nuances do racismo. Nesse caso, incidem sobre essa questão suas distintas versões:

institucional, quando se pensa o poder público intervindo no funcionamento do gênero; linguístico, se for levado em consideração a língua como fator discriminação em relação às composições, dentre outros, que serão problemáticos através do Reggaeton, mas se fazem presentes também na dinâmica funkeira, bem como o contrário.

Diante disso, pensar o racismo institucional se faz necessário para entender a lógica musical. Partindo dessa premissa, o racismo enquanto uma tecnologia de poder estruturante é parte da forma que órgãos públicos e corporações privadas regem a sociedade como um todo.

Sob esta perspectiva, o racismo não se resume a comportamentos individuais, mas é tratado como o resultado do funcionamento das instituições, que passam a atuar em uma dinâmica que confere, ainda que indiretamente, desvantagens e privilégios com base na raça. (Almeida, 2019, p. 37 – 38)

Ao entender que o racismo estrutura todas as relações em uma sociedade, logo, também está presente na formação e articulação das instituições, sabendo que estas, na maior parte das vezes, prezam a manutenção do poder de alguns grupos. Mais que isso, essas instituições, se for levada em consideração a história do Funk no país, também desempenharam pressão em seu imaginário, inclusive enquanto força pública e se não parlamentar. Relembrando o histórico funkeiro, o gênero foi alvo de projetos de lei que o criminalizaram em diferentes partes do Brasil e em distintas esferas legislativas. A instituição que deveria prezar o bem comum a partir da arte é justamente o setor que mais causa a segregação, isso sem falar em outros problemas que atingem a população negra no geral.

Assim, a principal tese dos que afirmam a existência de racismo institucional é que os conflitos raciais também são parte das instituições. Assim, a desigualdade racial é uma característica da sociedade não apenas por causa da ação isolada de grupos ou de indivíduos racistas, mas fundamentalmente porque as instituições são hegemônicas por determinados grupos raciais que utilizam mecanismos institucionais para impor seus interesses políticos e econômicos. (Almeida, 2019, p. 39 – 40)

Então, as instituições que permanecem no poder prezam a manutenção do status quo da branquitude, mantendo igualmente os conflitos raciais desde o período colonial. Os imaginários sociais, ao longo da história, que foram construídos na América Latina sempre impediram o

protagonismo das populações negras de forma ampla, além de musicalmente falando; ao contrário, agiram em seu status de marginalização. As instituições reproduzem essa lógica de desigualdade na promoção (ou não) de políticas públicas variadas. Cabe ressaltar que discriminação, às vezes, nem sempre acontece de maneira explícita, tal como são os casos dos projetos de lei, mas de forma de difusão indireta, com associações que a primeira vez não seriam consideradas como tal.

Pensando o Reggaeton, a mesma dinâmica permanece; o gênero também sofreu com interdições em sua estrutura, não se restringindo a um único país. No entanto, na Colômbia, essa situação é constante, com a inserção de discursos de setores oficiais contra essa musicalidade, o que configura em uma forma de racismo institucional. Logo, a relação de desvantagem contínua a grupos raciais desfavorecidos é efetivamente em todos os setores das sociedades, especialmente a questão artístico-musical. As instituições, nos dois países, acompanham a mesma lógica de interferirem no funcionamento de musicalidades de origem afrodiáspórica, e permitem a prolongação de um ideal da branquitude, enquanto outra tecnologia de poder.

Prosseguindo a análise, que, além de sua faceta institucional, o racismo é gerado também a partir da linguagem, que afeta o direcionamento que as musicalidades pesquisadas. Logo, a linguagem, enquanto um “sistema de símbolos ou sinais ou objetos instituídos como signos” (Linguagem, 2024), também faz parte desse regime de opressão. Presente igualmente em toda a história escravocrata em países latino-americanos, como o Brasil e Colômbia. Essa questão se dá em diversas instâncias linguísticas, desde o ato de nomear, ou mesmo na ordem sintático-semântica, por exemplo. No ramo musical, a premissa linguística racista se apresenta de forma variada e incisiva, seja através da crítica à forma que as línguas são usadas, com as reduções e junções com outros idiomas, entre outros. Ou seja, a língua pode ser lida como um elemento de manutenção de poder e que guarda resquícios do sistema exploratório.

A fim de entender melhor essa questão, Gabriel Nascimento (2019) explora em seu texto que a utilização do termo “negro” está inserida em uma lógica histórica pautada na escravidão.

Por outro lado, trazendo a linguagem como fenômeno de comunicação que não somente dispõe de elementos diacrônicos, mas também sincrônicos, falar é falar absolutamente para um interlocutor. Ou seja, o “negro” não foi só criado enquanto categoria discursiva e histórica, mas ele próprio foi obrigado a utilizar a língua do seu interlocutor (sobretudo no caso das línguas nacionais do colonizador) para produzir significados de defesa e sobrevivência após o

tráfico negreiro intenso e a própria escravização sendo capaz, inclusive [...] de gerar transformações nessa língua. (Nascimento, 2019, p. 11 – 12)

Conforme consta na citação acima, para pensar a linguagem, não deve ser desvinculado do que ocorre na sociedade, seja histórico, econômico, cultural ou racialmente falando. Se levarmos em consideração que o racismo é tão cruel e violento, a língua não deixaria de representar essa perspectiva. “De outra forma, as línguas não são neutras e sempre são atravessadas por processos sujeitos.” (Idem, p. 20). Em outras palavras, a língua é produto da colonialidade e do colonialismo; é perpassada pelos atravessamentos dos efeitos dessa tecnologia, portanto, parte integrante da leitura musical.

Assim, essa premissa atende a uma epistemologia que não reconhece as práticas afrodiaspóricas e tenta, ao máximo, exterminá-las, tornando-se um perfeito epistemicídio, que exclui o pensamento e a língua do outro.

Pensando especificamente nas duas musicalidades, a questão linguística se faz extremamente presente, como inicialmente apresentado. No caso do Funk, o gênero também é alvo constante em relação à forma que a língua é problematizada nas composições. A marca da informalidade é algo de inúmeras críticas de diferentes setores da sociedade brasileira. A questão passa por algo já trabalhado por estudiosos sob a lógica do preconceito linguístico, porém fica evidente que esse preconceito tem origem na raça, leia-se, negra.

O que é categorizado como “falar errado” toma uma proporção distinta no Funk, sendo associada à lógica racial. É colocado que a variante utilizada no gênero é algo considerado inferior e que a desperpetua a estrutura da Língua Portuguesa canônica. É válido ressaltar que essa condição é quase onipresente ao histórico funkeiro. Um exemplo interessante a ser lembrado vem dos primeiros melôs que usavam dessa variante. Ao mesmo tempo que podem ser considerados, por uns, um símbolo de criatividade e inventividade, porém, para outros, justamente o contrário, uma forma de desvirtuar o que é concebido para uma língua nacional, tal como o português.

Existe uma espécie de aura que orbita o pensamento do senso comum sobre aspectos linguísticos, que preza um formato específico – a norma culta. Esta representação faz jus a uma visão hegemônica sobre a língua, que, em tese, vê um único código como o correto, e seu contrário, alvo de críticas, o que ocorre com a dinâmica funkeira.

Agora problematizando as questões próprias do Reggaeton, que também se referem a uma forma de racismo linguístico, é importante entender algumas lógicas da Língua Espanhola presentes na estrutura do gênero, e alvos de inúmeras críticas. Existe, em países hispanofalantes, crença de que as línguas nacionais também devem ser preservadas, logo, manterem-se como a variante padrão prevê.

Diante disso, existem algumas questões comuns à dinâmica reggaetonera, como mistura do espanhol com o inglês nas composições, algo que, para conservadores, é tido como um desrespeito com a língua, ou a redução das palavras nas letras, por exemplo. Essas estratégias, que são usadas frequentemente no Reggaeton, e o caracterizam, têm uma aceitação diferenciada pelas sociedades latino-americanas.

Um dos motivos que levam à marginalização do gênero se dá pelo julgamento linguístico, claro que associado à negritude. Na Colômbia, essa situação se repete a fim de manter um purismo na língua.

En el contexto latino-americano el uso de lenguaje racista es percibido como inconsecuente. Esto se debe en parte a que las formas de racismo han mutado de un racismo clásico científico, en el que abiertamente se ridiculizaban aspectos fenotípicos (biológicos), o racismo simbólico donde la burla se orienta a ridiculizar la cultura, aspectos religiosos, la forma de hablar [...] Además del uso de la palabra “negro”, de manera peyorativa, las personas afrodescendientes son objeto de estereotipos como de ser criminales, intelectualmente inferiores, hipersexualizados y de ser representados de manera anomalista ⁴⁶[...] (Rivas, 2020, p. 38 – 39)

Portanto, a situação na Colômbia é muito semelhante à vivenciada no Brasil; igualmente a língua pode ser como uma tecnologia de manutenção de poder e opressão, direcionado para a causa musical, em específico, para as sonoridades de origem negra, tal como é o caso do Reggaeton,

Prosseguindo a análise, além dos dois tipos de racismo já mencionados, é necessário associar as musicalidades em questão à problemática recreativa. Essa dimensão do racismo é

⁴⁶ Tradução: No contexto latino-americano, o uso de linguagem racista é percebido como inconsequente. Isto deve-se em parte ao facto de as formas de racismo terem evoluído de um racismo científico clássico, em que os aspectos fenotípicos (biológicos) eram abertamente ridicularizados, ou de um racismo simbólico, onde o ridículo visa ridicularizar a cultura, os aspectos religiosos, a forma de viver. falar [...] Além do uso da palavra “negro”, de forma pejorativa, os afrodescendentes estão sujeitos a estereótipos como serem criminosos, intelectualmente inferiores, hipersexualizados e serem representados de forma anomalística.

muito difundida nas sociedades, porém de forma escondida e implícita, quase num tom de brincadeira ingênua. Essa premissa impede que o assunto seja encarado da forma que se deve; na verdade, essas brincadeiras ou piadas demonstram como a população negra é vista sob um prisma de inferioridade ou mesmo animalizada, inclusive, a partir da música.

[...] nós defenderemos a hipótese de que o humor racista não possui uma natureza benigna, porque ele é um meio de propagação de hostilidade racial. Ele faz parte de um projeto de dominação que chamaremos de racismo recreativo. Esse conceito designa um tipo específico de opressão racial: a circulação de imagens derogatórias que expressam desprezo por minorias raciais na forma de humor fator que compromete o status cultural e o status material dos membros desses grupos. (Moreira, 2019, p. 30 – 31)

Dessa forma, o racismo recreativo reforça uma hierarquia já existente, que coloca pessoas brancas acima de outros tipos de populações. Porém, isso é realizado sob um propósito humorístico, que acaba mascarando os reais efeitos e consequências do ato. A forma que esse humor racista é construído dá uma “ligeira” impressão de que não haveria a intenção de realizá-lo ou que não existe nenhuma forma de racismo, tornando apenas uma brincadeira. O que chama a atenção é que essa prática é realizada em contextos diferentes de outros, às vezes extremamente íntimos ou familiares, ou na mídia de entretenimento, sempre sob a lógica de uma sutileza.

De acordo com Moreira (2019), para entender como o racismo se desenvolve, é necessário relacioná-lo aos racismos aversivo, simbólico e institucional. Aversivo, quando reforça os sentimentos e atitudes negativas dados aos negros. Já o simbólico, refere-se à forma que as populações negras são representadas na sociedade. Por fim, o racismo institucional demanda como as organizações sociais são instituídas por caracteres raciais, conforme mencionado anteriormente.

Devido a sua condição peculiar, o racismo recreativo é servido de microagressões, que

[...] esses comportamentos não são apenas atos abertamente racistas. Chester Pierce classificou essas ações que se manifestam na forma de expressões verbais, de representações culturais e de reações físicas como rituais sociais que demonstram desprezo por minorias raciais. Eles estão baseados em sentimentos de natureza negativa em relação a membros de grupos minoritários, sentimentos decorrentes de diferenças de status cultural entre grupos raciais presentes em uma sociedade. (Moreira, 2019, p. 52)

Essas microagressões agem diretamente na maneira que os imaginários negros serão lidos. Quando digo imaginários, esta nomenclatura compreende suas corporeidades e manifestações, logo, tudo que está envolto à negritude. Inúmeros exemplos estão presentes na atualidade, como a forma que os cabelos cacheados e crespos ainda são alvos de uma série de insultos na opinião pública (principalmente através das redes sociais), com denominações como “palha de aço”, “pixaim” ou “cabelo ruim”. Mesmo com o avanço de uma política antirracista, esses “comentários” persistem na visão de parte da sociedade. Ademais, existem alguns nomes que tentam animalizar os negros, como, infelizmente, a palavra “macaco”.

Não é incomum ver em nosso cotidiano representações que ridicularizam a figura negra, seja no carnaval, com as fantasias de “nega maluca”, por exemplo, ou na concepção que personagens televisivos foram construídos, como Tião Macalé ou Mussum e muitos outros. Essas figuras são mostradas de forma caricata, a partir de vieses pejorativos, como bêbados ou moradores em situação de rua, com trejeitos tresloucados ou considerados inadequados. Há, de fato, uma política que prevê a dominação de poder da branquitude, em diversas esferas, porém, sem ser da forma tradicional, aberta ou explícita.

Essa questão não seria diferente em relação a musicalidades de origem negra, em especial, o Funk e o Reggaeton. O gênero brasileiro também é atravessado por esse tipo de racismo, além de suas versões mais diretas ou explícitas. Há um discurso que atinge recreativamente ao Funk, também nas redes sociais, bem como em outras esferas sociais. Sob uma lógica de uma brincadeira, o gênero é representado de maneira dúbia e sarcástica.

Figura 6 – Meme sobre o Funk



Fonte: https://www.reddit.com/r/HUEstation/comments/yi01qy/funk_n%C3%A3o_%C3%A9_cultura/#lightbox

Figura 7 – Meme sobre o Funk



Fonte: <https://www.memedroid.com/memes/detail/2324205/Se-funk-for-cultura-apoio-um-genocidio>

Figura 8 – Meme sobre o Funk



Fonte: <https://pt.memedroid.com/memes/detail/619869>

O meme, enquanto um gênero textual que propõe o riso, ironizando e/ou criticando situações do cotidiano, é utilizado como uma forma de perpetuar o racismo. Sempre usado a partir de uma suposta brincadeira, o gênero novamente é criminalizado, questão recorrente ao seu histórico, seja por sua tendência de letras que explorem temáticas sexuais, como na primeira imagem, ou na negação de uma beleza artística, explorados nos outros exemplos.

O racismo desempenha uma ação tão efetiva que impede que o gênero seja minimamente percebido como uma forma de arte, logo, consumido ou analisado como tal. E sob sua variante recreativa torna-se cada vez mais algo que deve ser abolido do trato social, já que foge do desejado tanto musical quanto politicamente.

Não muito diferente ocorre com o gênero colombiano. Este também é alvo de críticas de todos os tipos. Na verdade, a palavra “crítica” não compreende a completude do efeito que

racial age no país. Como já mencionado, o Reggaeton, enquanto uma musicalidade de origem diaspórica, sofre com as consequências dessa formação.

Figura 9 – Meme sobre o Reggaeton



Fonte: <https://es.memedroid.com/memes/detail/1473668>

Figura 10 – Meme sobre o Reggaeton

**"LAS QUE OYEN REGGAETON
SON PUTAS Y LOS QUE HACEN
REGGAETON SON DROGADICTOS TODOS"**



Fonte: <https://es.quora.com/Qu%C3%A9-piensas-de-que-haya-tantas-mujeres-reggaetoneras-que-canten-canciones-algo-machistas-y-ofensivas-para-la-mujer>

Nesse caso, o meme foi utilizado para exemplificar como o racismo recreativo se comporta. Os exemplos utilizados representam muito bem a proposta desse tipo de racismo. A junção das linguagens verbais e não verbais dá uma suposta impressão de que não ocorre nenhum problema, como com a presença de uma personagem do imaginário infantil, dotada de bons sentimentos, a Branca de Neve, na primeira imagem. Essa estratégia mascara o real significado, violentar e criminalizar o gênero. Na verdade, esse uso é recorrente e serve como um instrumento para perpetuar o racismo.

Portanto, talvez o racismo recreativo seja o mais difícil de ser desconstruído, por justamente ter uma premissa tão dúbia e, inclusive, nas esferas jurídicas. Vários processos fazem parte do arcabouço legal e, na maioria das vezes, são inocentados, por esbarrar em um suposto uso da liberdade de expressão. Essa dinâmica é compartilhada em toda a América

Latina, devido ao histórico marcado pela escravização. Por fim, mesmo que o racismo recreativo seja encarado dessa forma, não retira o caráter violento ou necropolítico de suas ações.

Continuando a análise, cabe agora problematizar o racismo a partir de sua lógica epistemológica. Essa vertente é muito importante, já que está atrelada à forma que o conhecimento é dado, muitas vezes, advindo de uma base hegemônica e branca, o que significa em mais um tipo de manutenção de poder desses grupos.

A partir daí a hermenêutica foi remodelada em termos mais seculares que bíblicos e a epistemologia também foi remodelada e deslocada de seu sentido filosófico original (referente ao conhecimento verdadeiro, episteme, em contraste com opinião, doxa, e situada como reflexão a respeito do conhecimento científico) [...] (Mignolo, 2020, p. 34)

Assim, o conhecimento é dado por centralidades de poder, associando essa questão a sociedade latino-americanas, através da instituição colonial, é imposto a saberes contra-hegemônicos um status de subalternização permanente. Mais que isso, os conhecimentos produzidos pelas vivências afrodiaspóricas são tidos sob a ótica do não saber ou não ciência, sendo desqualificados em suas diferentes perspectivas, inclusive, na música.

Os gêneros escolhidos estão numa linha tênue da não arte, como se fossem manifestações que não se enquadram em um parâmetro artístico/cultura, justamente o contrário. Ao abalarem uma moral hegemônica bem estabelecida, existe uma enorme dificuldade de considerar o Funk e o Reggaeton como musicalidades como outras presentes na cena fonográfica.

O racismo epistêmico impõe a superioridade de uma cultura sobre outra, a ponto de assimilar, negar ou suprimir. Esse racismo está relacionado à primazia monocultural, hegemônica ocidental, eurocêntrica e científica, na qual certos conhecimentos tradicionais e culturas foram invisíveis ou inferiorizados. (Loango, 2020, p. 174)

Dessa forma, esse tipo de racismo nega aos indivíduos negros a produção de conhecimentos, e, conseqüentemente, de saber artístico, inclusive nos centros acadêmicos. Logo, problematizar o gosto musical torna-se algo difícil, pois o coloca numa posição menor

e/ou inferior. Sueli Carneiro, uma das grandes estudiosas sobre a questão epistemológica relacionada ao aspecto racial, traça, a partir do conceito de “epistemicídio”, a instrumentalização de “dominação racial através da construção de conhecimentos, que visa subordinar, marginalizar e ilegalizar os conhecimentos das vivências afrodiáspóricas.”. (Carneiro, 2005, p. 96)

Logo, essa noção de epistemicídio é importante para entender como o processo de marginalização incide sobre a intelectualidade negra, inclusive, musicalmente falando.

Através do epistemicídio – que é uma forma de sequestro, rebaixamento ou assassinato da razão – as pessoas negras são anuladas enquanto sujeitos de conhecimento e inferiorizadas intelectualmente. Destaco também, dentre os elementos do dispositivo de racialidade, as múltiplas interdições das pessoas negras que, além de serem assassinadas intelectualmente, são interdidas enquanto seres humanos e sujeitos morais, políticos e de direito. Com a função de produzir exclusão, as interdições – presentes tanto na produção discursiva quanto nas práticas sociais – promovem a inscrição de indivíduos e grupos no âmbito do não ser, da natureza e da desrazão, contribuindo para a formação de um imaginário social que naturaliza a subalternização dos negros e a superioridade dos brancos. (Carneiro, 2023, p. 14)

Como mencionado pela autora, manifestações de origem negra são sujeitas a todo tipo de anulação epistemológica, colocando-as em um estado de subalternização permanente. Funk e Reggaeton são colocados sob a linha do não saber, o que não permite que sejam enquadrados como formas de conhecimentos, dotados igualmente de reflexão.

Assim, o racismo epistêmico é mais uma forma de violência em direção às populações afrodiáspóricas, impedindo que sejam ressaltados seus caracteres de racionalidade.

Por fim, será tematizado o tipo de racismo que está relacionado com a desvalorização estética dos imaginários negros, quando é pensado o caráter de beleza.

O termo “estética” nasce de um construto filosófico durante o século XVIII e passa, então a ser empregado para designar as percepções cotidianas em torno do estudo da arte e do belo. [...] Semelhantemente, outros conceitos abstratos são examinados como a definição do sublime e o que pode ser considerado feio. (XAVIER, 2020, p. 11 – 12)

Já é sabido que o caráter de marginalização atingiu e atinge diretamente as vivências afrodiaspóricas, sejam por seus corpos (cor de pele, formato de nariz e boca e textura dos cabelos) ou pelos imaginários produzidos a partir dessa referencial. Tudo que se refere à negritude é considerado não arte e, conseqüentemente, não dotado de beleza.

A negação desse corpo e cosmovisão reflete uma perspectiva histórico-social que origem no processo escravocrata, que eliminou todo e qualquer caráter humano das representações negras, isso leva a concluir que a concepção de beleza tem ligação com a forma que as sociedades se moldaram, racialmente falando, especialmente pensando os históricos de Brasil e Colômbia.

Esse tipo de racismo é veiculado arduamente, todos os dias, por diversos meios de comunicação, que ainda invisibilizam imaginários e vivências que não representam padrões preestabelecidos. A figura da mulher negra, por exemplo, ainda é extremamente abalada por essa dinâmica, que é inferiorizada pela estrutura de seu corpo e tudo que isso significa, justamente por não atender a um padrão consumível.

Na música, essa questão se confirma em diversos aspectos. Tanto no Funk quanto no Reggaeton sempre houve uma estética que deveria ser modificada, isso se forem pensadas as imagens que os artistas assumem para o mercado e público, ou mesmo nas composições.

Retomando o caso do grupo colombiano ChocQuibTown, o trio passou por um processo de higienização estética para que fossem consumidos de forma massificada. Os três integrantes foram “esculpidos” de maneira que o mercado agradasse, com figurinos diferentes dos que eram usados anteriormente; isso além de uma limpeza sonora, que foi responsável pela retirada das sonoridades percussivas, em obras que seriam lançadas após esse período. Não diferente aconteceu com o mundo do Funk; inúmeros artistas também passam (digo no presente) por esse tipo de higienização a fim de torná-los mais conhecidos e logo mais consumíveis pelo mercado.

Dessa forma, isso confirma que o racismo também se ocupa da parte estética a fim de minar por todos os lados as vivências negras. A beleza, nesse caso, também é um dispositivo de poder que se torna índice de leitura das sociedades latino-americanas.

Em síntese, este tópico teve como objetivo entender a relação do gosto com as diferentes nuances do racismo. Aliás, o racismo é uma tecnologia de poder que impede totalmente que imaginários e cosmovisões negras sejam vistas em suas totalidades: pela criatividade, inventividade, resistência e (re)existência.

Essa etapa, em conjunção as anteriormente trabalhadas, vai propiciar o surgimento do último tópico deste trabalho: a tão querida e esperada possibilidade de construir, ou minimamente problematizar, uma formação do gosto musical calcado em princípios amefricanos, o cerne da tese.

4.4 FORMAÇÃO DO GOSTO A PARTIR DE UMA LÓGICA AMEFRICANA

Ao longo da escrita desse trabalho, foi almejada a compreensão de como se forma algo que aparentemente se apresenta de forma tão natural quanto o gosto. Como já dito, gostar pode ser entendido a partir de uma lógica simples, sem qualquer mistério. Simplesmente gostamos de algo ou de alguém, e não há nenhum tipo de problema nessa ação.

No entanto, também foi aqui problematizado que essa “atividade” é resultado de um processo amplo e complexo, que prevê o social em todas as suas esferas, inclusive o racial. Em outras palavras, para pensar o gosto, é necessário entendê-lo como parte de um todo em que a raça desempenha um papel fundamental.

Diante disso, também foi analisado, no tópico anterior, que, na verdade, o gosto é construído sobre a premissa racista. Logo, o racismo, enquanto uma tecnologia de poder, é determinante para incidir sobre o que é ou não objeto do gosto. Em sociedades latino-americanas marcadas por processos de escravização violentos, é inegável não creditar ao racismo a forma que musicalidades negras são consumidas e lidas na contemporaneidade.

Contudo, depois do quadro sociorracial já exposto, não cabe insistir nesse panorama tão cruel. Como dizia Sabotage, um importante rapper que também era partideiro das encruzilhadas, questão que será trabalhada posteriormente: “Se eu fosse falar de tanto sofrimento. Meu tempo não dá”. É justamente a partir dessa citação que esse último e derradeiro tópico será desenvolvido.

Digo na primeira pessoa do discurso, pois cansei de apenas problematizar os lugares da negritude sob o viés da violência. Creio que esse discurso pessoal é partilhado por muitos outros, que também estão na academia matutando questões semelhantes. Melhor, não apenas nos centros acadêmicos, que ainda são espaços majoritariamente da branquitude, mas, sobretudo, em diferentes frentes da vida. Em especial, em lugares comuns do trato social: ruas, becos, vielas e bairros operários, em espaços que guardam a produção de nossas formações

nacionais. São nesses territórios em que o riso é diretamente a esses sons, que o corpo baile, tornando uma fonte de criatividade e resistência, se não igualmente de poder.

Então, cabe agora ver essas musicalidades, essencialmente latino-americanas, Funk e Reggaeton, sob uma premissa positiva, se não a partir da alegria, algo que não é muito presente na execução de uma tese de doutorado. Para representar essa “nova” condição, os estudos amefricanos da estudiosa Lélia Gonzalez serão associados a tal.

A amefricanidade proposta pela autora pode ser uma resposta potente à questão já tratada por Sabotagem: construir uma formação do gosto livre das amarras do racismo. Meu tempo não dá mais para isso, a fogueira já foi acesa e os racistas serão totalmente queimados, pelo menos nesse trabalho, parafraseando Djonga. Assim, Lélia é uma griot que traça em sua escrevivência formas de sabotar esse sistema.

Além disso, para ajudar Lélia na gira, Exu, aquele que interliga o sagrado e o humano, será invocado, através dos tambores, a fim de solidificar o que aqui é chamado de gosto. A pedagogia da encruzilhada e a epistemologia exuriana são elementos que confirmam a amefricanidade de Lélia Gonzalez.

Nesse sentido, novamente o Funk 150 BPM e o Reggaeton produzido pelo grupo ChocQuibTown serão retomados, localizando-os na linha de Exu e de Lélia. Trata-se, então, compreendê-los sob a lógica da potência em que cada um é dotado. Outras composições dos dois gêneros serão analisadas para reafirmar esse quadro epistemológico. Há, de fato, algo que não se restringe a um único território, mas que foi compartilhado através das águas, entre Brasil, Colômbia e África. Os tambores são dispositivos de racialidade capazes de representar as multiplicidades sonoras vindas da diáspora. Há uma rede que interliga as diferentes populações negras, mesmo que em territórios diferentes.

Dessa maneira, é necessário abrir os trabalhos, com a proteção de Exu, com a pretensão de construir uma linha de pensamento americano a partir de musicalidades afrodiáspóricas. Será um caminho difícil, porém extremamente urgente, diante de um panorama contemporâneo ainda racista, foi demonstrado ao longo do trabalho.

Nesse sentido, as duas musicalidades escolhidas são produtos de um processo diaspórico. Ao longo do texto, o termo “diáspora” foi usado inúmeras vezes, entendendo-o como parte intrínseca das vivências negras no mundo. Assim, a diáspora pode ser lida como “lugares de passagem” (Hall, 2013, p. 36); esses lugares foram responsáveis pelo

compartilhamento de características que nos aproximam de uma base fundadora: África. Através do deslocamento forçado de milhares de africanos vieram também uma série de elementos culturais, políticos e artísticos, que se tornaram um grande elo entre os dois continentes.

É fato que o nascimento de uma diáspora, como é o caso da africana, é compatível à crueldade de todo o processo de escravização. No entanto, cabe entender as características que foram transferidas para a América. A cada corpo trazido a este novo continente vieram ritmos, danças e credos distintos de uma lógica cristã eurocêntrica, conseqüentemente foram “dispersados” ao longo de mais de quatro séculos. Hoje, esse mesmo processo continua se reproduzindo e produzindo múltiplas manifestações culturais, inclusive diversas musicalidades, como são os casos do Funk brasileiro e do Reggaeton colombiano.

A coluna vertebral de cada país foi constituída por traços das populações afrolatinas, desde aspectos econômicos, políticos, culturais, entre outros. Mesmo sob a ameaça de quase aniquilamento, essas características permaneceram resistentes.

Há um caráter desterritorializante e subversivo quando é pensada a diáspora, pois não fica restrito a um único lugar, mas, justamente, pela intersecção de espaços, ideias e conhecimentos. Estes se mantêm, mesmo com as interferências e transformações, principalmente quando se fala em cultura.

Portanto, é importante ver essa perspectiva diaspórica da cultura como uma subversão dos modelos culturais tradicionais orientados para a nação. Como outros processos globalizantes, a globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos. Suas compressões espaço-temporais, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam os laços entre a cultura e o “lugar”. (Hall, 2013, p. 40)

Tal como apresenta Stuart Hall, a diáspora é resultado de demandas subversivas, pois permite a continuação dos traços identitários desde África, as heranças compartilhadas atemporalmente, ainda se falamos hoje com o uso cada vez mais essencial das tecnologias digitais. Essa perspectiva virtual permite a visualização e transmissão dessas manifestações afrodiaspóricas, em suas completudes, pois redefine essas identidades. “Em suma, dentro de uma compreensão do conceito [...] diáspora é criação, renovação, ruptura e permanência [...] também é redefinição de uma identidade histórica em construção.” (Silva, 2018, p. 137). Pensar

essa lógica é criar inúmeras interpretações sobre o futuro das populações no continente americano.

Os mundos do Atlântico e do Pacífico negros abarcam práticas e produções, como sistemas que relacionam pessoas e espaços, informações e movimentos. Paul Gilroy aborda muito bem essa ideia, porém através do Atlântico.

Sob a ideia-chave da diáspora, nós poderemos então ver não a “raça”, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre os sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem. (Gilroy, 2001, p. 25)

Mesmo pensando as lógicas transatlânticas, as considerações postuladas por Gilroy podem ser tratadas também nas dinâmicas do Pacífico e do Mar do Caribe. Igualmente as formas geopolíticas e geoculturais dentro dos mares “pacíficos” se propagam e se multiplicam, construindo as vivências afro-colombianas.

No entanto, antes é importante tratar melhor como se dá esse movimento no Atlântico, claro que pensando o Brasil nesse jogo; os laços que nos ligam às terras ancestrais africanas, também relativizando as condições da América Latina.

No mundo Atlântico, o termo remete às histórias culturais dos negros no Ocidente e suas relações como o continente africano [...] O mundo Atlântico é marcado por uma particularidade – ele produziu e abrigou diáspora negras. A configuração dessa diáspora implina escravidão e migrações, e também trocas, encaixes e (des)conexões. Esse processo coloca em cena realidades tecidas de encontros e antagonismos, de exploração e resistência, de culturas e contraculturas [...] (Guerreiro, 2010, p. 12 – 13)

Os encontros, tais como apontados pelo autor, são propiciados pelas rotas do tráfico em direção ao Brasil. As “trocas e encaixes” são resultados dessa dinâmica, ao tecer as redes entre África-América, que são coletivas. O que se conjuga, de fato, é realizado no plural, pessoas são conectadas não apenas pela terra, mas “também umas às outras”. (Butler, Domingues, 2020, p. 9). O processo diaspórico, então, é regido por várias teias, principalmente se falamos da questão negra.

Logo, África torna-se um elemento de origem não apenas para as relações sociopolíticas brasileiras, mas para toda a humanidade. Em várias instâncias, são recuperadas essas heranças africanas nas vivências afro-brasileiras, seja por meio de qualquer viés que estejamos falando. Esses laços afro-atlânticos permitem uma leitura diferenciada de nossas manifestações em nossas criações e nossas corporeidades: são cosmo-políticas-negras, tal como aponta Paul Gilroy.

Assim, é dada uma lógica de pertencimento que agrega esses espaços, através da ideia permanente de viagem. O Brasil, enquanto uma noção de predominância negra em população, preserva em sua estrutura elementos africanos que são lembrados através das representações atuais. A organização social brasileira, em toda sua totalidade, foi provida por diversos aspectos afro-atlânticos; não apenas às questões artísticos-culturais, mas em suas historiedades, afetividades, percepções e conhecimentos.

Portanto, o Atlântico negro se torna a grande metáfora para pensar como as manifestações contemporâneas foram formuladas, como são os casos das musicalidades afro-latino-americanas, ou melhor, amefricanas. Mais que isso, trata-se de “contar” as minúcias, que se mantêm desde África, também se apresentam em constante transformação. O caso do Funk brasileiro, mais em exato, o 150 BPM, é interessante nessa lógica, pois, ao mesmo tempo que é um ritmo afrodiaspórico, vem se reinventando continuamente.

Por sua vez, cabe agora refletir como a diáspora do Pacífico e do Mar do Caribe foram concebidas a fim de relacionar com a perspectiva afro-atlântica, estabelecendo distinções e, principalmente, construindo similitudes.

Diferentemente do Brasil, o território colombiano é banhado por duas trajetórias marítimas, que se fizeram importantes nas vivências em questão. Logo, pensar as especificidades do país são necessárias para a construção de um arcabouço crítico sobre a temática que aqui está em xeque.

Dessa maneira, conforme já citado anteriormente, a Colômbia recebeu uma grande rede de africanos que foram escravizados, principalmente através do porto de Cartagena das Índias. É sabido que, com essa chegada, foram trazidas e inseridas no país inúmeras características identitárias. Através das águas do Atlântico, Caribe e Pacífico foram dispersadas diversas culturas e cosmopolíticas por todo o território. De fato, as vivências afro-colombianas compartilham referenciais africanos.

Outra questão importante é que ligar a ideia de Diáspora Africana com territorialidades é uma forma também de revelar múltiplas territorialidades dos negros na Colômbia, já que ao longo dos anos, pautados sobre a ideia de “nación mestiza”, similar a ideia de mestiçagem no Brasil, foram invisibilizados [...] Por isso defendemos que revelar estas espacialidade e territorialidades negras é uma forma também de colocar em evidência os efeitos do racismo, assim como as formas de (re)existências [...]. (Guerra, 2018, p. 4)

Então, a diáspora se torna a resposta efetiva aos processos de (re)existência e resistência afro-colombianas, ao dinamizar e reinventar essas vivências na atualidade. Mais que isso, essas territorialidades negras, conforme é apontado na citação acima, evidenciam os malefícios da estrutura racista, historicamente instalada no país.

Bem como essa perspectiva pode ser sentida em diferentes países latino-americanos, que se serviram da escravização negra em suas formações. Claro que essa dinâmica não se dá da mesma forma, porém mais adequado as suas especificidades.

É justamente dessa perspectiva afrodiaspórica que o pensamento americano surge, como já trabalhado. A proposta amefricana de Lélia leva em consideração a intersecção entre África, o continente fundador, e a América, o território essencialmente diaspórico. As identidades que são produzidas a partir dessa lógica são as representações de um ideal que explora a magnitude das manifestações negras na contemporaneidade. São experiências comuns que unem as diversas populações negras em todo o território americano, seja o Brasil ou a Colômbia.

Em específico, as duas manifestações musicais de cada um dos países inserem muito bem em toda a linha do pensamento amefricano.

A elaboração do conceito de Amefricanidade pretende identificar, na Diáspora, uma experiência histórica silenciada. Somos de diferentes sociedades americanas [...] De uma perspectiva histórico cultural é necessário reconhecer que a experiência amefricana diferenciou-se daqueles africanos que permaneceram na África. Assumindo nossa Amefricanidade, podemos ultrapassar a visão idealizada, imaginária, mitificada da África e, ao mesmo tempo, olhar para a realidade de todos/as os/as negros/as do continente americano como experiências únicas, específicas que devem ser compartilhadas com o objetivo de ampliar leques de aliança e trocas de práticas e experiências de resistência. (Gomes, 2023, p. 175)

O Funk e o Reggaeton reforçam, na contemporaneidade, uma visão reatualizada de África, aquela que não se faz de passado e nem se restringe ao território fundador, mas que já passou por um deslocamento anterior e, conseqüentemente, constitui na América.

A perspectiva proposta por Lélia Gonzalez reflete sobre uma superação de um caráter racista para justamente construir uma consciência afetiva coletiva, compartilhada e diluída nas diferentes manifestações advindas da negritude.

Quanto a nós, negros, como podemos atingir uma consciência efetiva de nós mesmo enquanto descendentes de africanos se permanecemos prisioneiros, “cativos de uma linguagem racista”? Por isso mesmo, em contraposição aos termos supracitados, eu proponho o de amefricanos (“amefricans”) para designar a todos nós. (Gonzalez, 2020, p. 134)

A partir da premissa levantada, a música negra representa a liberdade de um status racista; é algo que se refere a todos nós, negros da diáspora. São, de fato, amostras de todo o potencial negro. Trata-se de liberdade, ancestralidade e inventividade em forma sonora, que interliga duas espacialidades tão próximas, África e América. Essa referência é feita de “intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada [...]” (Idem, p. 135)

Os tambores, como já trabalhado anteriormente, são índices de leitura para o ideal americano a partir da arte; mais que isso, mostra essa capacidade de trabalho que está inserida nos diferentes gêneros musicais de herança africana. A percussão, em seu sentido maior, expressa a conjuntura ancestral.

Também é necessário enfatizar que essa dinâmica foi modificada, adequando-se a um tempo atual, com suas complexidades, São imaginários extremamente contemporâneos, que subverte a relação entre passado, presente e futuro. Logo, o tambor, enquanto um dispositivo de racialidade, expressa a dinâmica político-sonora da diáspora, além de resgatar parte da ancestralidade mítica, tal como será trabalhado a seguir.

Para entender melhor a presença mítica se não sagrada, há um protetor que guia todo o movimento americano, e que interliga o sagrado e o humano, também a partir da música, uma nova marca epistemológica.

Quando falamos de novas epistemologias, de outras epistemologias, no fundo tratamos de políticas de conhecimentos. Sob um viés de epistemologia subalterna, essa política tem a ver com um descentramento, uma disputa, que desloca a autoridade discursiva sobre o que é e o que não é conhecimento. Isso é parte de um processo que vem com tantos outros movimentos dentro das ciências humanas e da política. (Rufino, 2020, p. 20)

Pensar epistemologicamente trata-se de reverter um conhecimento dado como certo por muito tempo, que é fruto de relações político-sociais, nesse caso, pelos processos de escravização na América Latina. Assim, uma epistemologia subalterna, termo usado pelo autor, reconhece a existência de outros saberes, principalmente aqueles que foram rejeitados por uma esfera social hegemônica.

Para auxiliar nesse processo, além de proteger, Exu mais que um guardião presente nas cosmovisões de origem africana, torna-se uma grande metáfora para compreender a dinamicidade e inventividade desses conhecimentos, que são revestidos de música, como são os casos do Funk e do Reggaeton.

Assim, Exu é aquele que, mesmo lido a partir de diversas contradições, e por isso o mais humano dos orixás, provê os caminhos, não sob uma lógica hegemônica, mas de outro lugar, que se refere a uma dinâmica também negra, já que foge a uma esfera considerada correta. De fato, Exu é o senhor dos caminhos e das alegrias, como trabalha Vanda Machado (2010), logo, por isso se faz presente na associação dessa entidade ao panorama das musicalidades afrodiáspóricas.

Para que se cumpra esta função comunicante, antes de qualquer ritual público ou privado, a comunidade se reúne para o padê. E o momento de encontro entre o passado, o presente e o devir, devotado a Exu, elemento dinâmico propiciador da comunicação entre os seres humanos e as diferentes dimensões cósmicas. Padê ou ipadê remete às percepções pessoais e coletivas numa lógica plural de sentidos regidos por memórias da comunidade. É um ritual que dá significado às relações peculiares entre as entidades de todos os mundos, e de Exu com a comunidade. É um ritual interno, com a finalidade de reiterar o respeito e a consideração pelos incontáveis serviços que Exu presta à comunidade e a cada um, em particular. (Machado, 2010, s/p)

Exu é uma figura que consegue reorganizar o tempo, estabelecendo relações entre passado e presente, e conseqüente, ao futuro. Como já dito, Exu é o orixá que mais compreende a humanidade em sua estrutura, e por isso, se interrelaciona com a comunidade. E no padê, que

é o momento que essa conexão ocorre, através dos atabaques, tambores que “evocam os ancestrais, convocam entidades de todos os mundos, valendo-se de um código extraído da nossa mais remota configuração de humanidade.”. (Machado, 2010)

Fazendo uma comparação com a premissa das musicalidades analisadas, o padê pode ser entendido como o momento que a experiência ocorre, na qual o sagrado e o terreno, de fato, se conjugam. Logo, o tambor, considerado um dispositivo racial, é o veículo que propicia esse movimento. É associado às musicalidades tão contemporâneas como as que aqui trabalhadas, são representações extremamente potentes e dotadas de uma capacidade criativa ímpar.

Exu é o princípio, o meio e o fim. Exu está na árvore, no rio, no peixe, no pássaro, na pedra e em todo ser vivente. Como momento energético dinamizador e plasmador, ele é o que desenvolve, mobiliza, faz crescer, transformar. É o que faz comunicar no incessante fluxo das vivências cotidianas entre Orum e o Aiyê, o mundo espiritual e o mundo natural. Ele é o tudo e o nada. Seu jeito buliçoso de existir encontra ressonância no pensamento filosófico de um universo sem lógica. Um universo de lógicas infinitas, um universo polilógico. (Machado, 2010, s/p)

Nesse sentido, Exu está presente em todas as articulações das musicalidades amefricanas, estabelecendo um pensamento “sem lógica”, de acordo com o autor, pelo menos para um ideal hegemônico, racialmente falando. Na verdade, a lógica estabelecida advém de um outro lugar, aquele que orbita na dimensão das cosmovisões de África e da diáspora, que se faz no cotidiano. Ainda, é necessário enfatizar que essa lógica se constrói a partir do signo da encruzilhada, onde são encontradas as diferentes demandas.

Como detentor de um princípio da encruzilhada, Exu promove uma pedagogia singular, que consegue explicar as essências do mundo, um “saber praticado nas margens por inúmeros seres que fazem tecnologias e poéticas de espantar a escassez abrindo caminhos.” (Rufino, 2019, p. 3). São essas poéticas das encruzilhadas, brasileiras e colombianas, que perfazem os caminhos do Funk e do Reggaeton.

Exu é uma figura intrigante, que remete justamente à humanidade em sua maior instância, logo conhecido por sua contradição. É um orixá que mais afronta uma típica moralidade baseada em fundamento da branquitude. É considerado o diabo pela tradição judaico cristã, justamente por sua conhecida dualidade, ao mesmo tempo que seu corpo está em jogo para afligir toda uma estrutura racista.

Além disso, por causa de alguns detalhes, como as cores de roupa e certos objetos que usa, e por causa do comportamento alegre e até meio anarquizado de Exu, os europeus pensaram que ele se parecia com o diabo cristão... e então decidiram que ele “é” o diabo! Por causa dessa confusão, a situação de Exu ficou de Exu ficou pior que a de todos outros personagens mitológicos africanos. E, enquanto pensarem assim, as pessoas estarão perdendo a oportunidade de conhecer um sujeito que tem muita alegria e sabedoria para nos oferecer. (Martins, 2011, p. 15)

Logo, a figura de Exu, abominada por uma tradição judaica que não reconhece sua beleza - ao contrário, é alvo constante, a partir de uma mirada ocidental. No entanto, Exu é aquele que resguarda o princípio comunicativo entre os diferentes seres e fundamenta todas as existências. “É o pulsar dos mundos, senhor de todas as possibilidades, uma esfera incontrolável, impreensível e inacabada” (Rodrigues Junior, 2017, p. 47-48)

Dessa forma, Exu é revestido de uma força vital, que está presente em todas as facetas da vida.

No mundo humano, Exu ensina normas de conduta social. Ele testa a capacidade de entendimento e cooperação das pessoas, protege e auxilia as que agem corretamente e castiga as que são “reprovadas” em seus testes. No fim das contas, ele estabelece regras destinadas a evitar que as pessoas mintam e enganem os outros, que procurem vencer que possa prejudicar a coletividade. Mas ele não tira essas regras da própria cabeça, ao acaso como porta-voz dos deuses. Exu faz cumprir as grandes leis que eles criaram para que o mundo possa funcionar. (Martins, 2011, p. 14)

Na verdade, Exu é o orixá que desvela o que há de ruim, comprometendo com a verdade, permitindo que as leis sejam respeitadas. Suas normas de conduta são exemplares para que assim o “mundo possa funcionar”. Assim, é através das encruzilhadas que ocorre todo o movimento descrito um lugar de transmutação.

Dessa maneira, a encruzilhada é o elemento capaz, juntamente com o pensamento americano, de auxiliar em uma formação do gosto musical, tal como se quer neste trabalho. Na verdade, não há como desvencilhar a perspectiva amefricana, cunhada por Lélia Gonzalez, e a pedagogia da encruzilhada, são partes inseparáveis, pois possuem características que conectam e se relacionam, através de uma força vital ancestral (axé).

[...] A orientação pela encruzilhada expõe as condições desse mundo cindido, dos seres partidos, da escassez e do desencantamento. As possibilidades nascem dos cruzos, e da diversidade como poética, política na emergência de novos seres e na luta pelo reencantamento do mundo. (Rufino, 2019, p. 6)

É essa política do reencantamento que instaura uma leitura da beleza das manifestações musicais; a encruzilhada permite que esse processo ocorra. Então, o belo é produto, dessa vez, de um caminho tortuoso, pelo menos considerado por alguns como tal. Uma perfeita amostra do deslocamento diaspórico na América.

Assim, a encruzilhada, o lugar de encontros por excelência, já que se refere comumente à união de caminhos, torna-se um instrumento de leitura da multiplicidade negra, que também se faz pela conjunção de diferentes características.

É na encruzilhada que os saberes ancestrais encontram-se e produzem beleza. Leia-se que, nesse caso, os conhecimentos são transmutados em sonoridades, em músicas que resgatam uma cosmovisão regida por Exu. A música se faz nesses caminhos a partir da união de diversos elementos, tais como os descritos aqui, Funk e Reggaeton.

Os conhecimentos vagueiam o mundo para baixar nos corpos e avivar os seres. Os conhecimentos são como orixás, forças cósmicas que montam nos suportes corporais, que são feitos cavalos de santo: os saberes, uma vez incorporados, narram o mundo através da poesia, reinventando a vida enquanto possibilidade. (Rodrigues Júnior, 2017, p. 29)

A partir da citação acima, é possível compreender o quão os conhecimentos/saberes são necessários para a construção da vida. A música, como uma das formas de conhecimento afrodiaspórico, é capaz de avivar todos os seres. O Funk e o Reggaeton são, de fato, forças cósmicas que resgatam um ideal ancestral, isso a partir da leitura sobre os tambores em suas estruturas. Isso implica em um processo genuinamente epistemológico, e associado à premissa amefricana, permite a visualização de uma análise da formação do gosto, dessa vez, baseada em princípios não racistas.

A potência de uma construção como essa possibilita o entendimento da complexidade das musicalidades de uma América, agora pautada por suas características positivas, não

apenas pelo violento processo de escravização, que também se faz dos conceitos de “transformação, inacabamento, ambivalência e imprevisibilidade.” (Rodrigues, 2017, p. 15)

Voltando à perspectiva proposta por Lélia Gonzalez, para que seja relacionada ao que foi denominado por Luiz Rufino Rodrigues Júnior (2017) como “Pedagogia das Encruzilhadas”, a perspectiva amefricana remete ao reconhecimento das dinâmicas das negritudes em territórios latino-americanos, a partir dos processos de resistência, adaptação, reinterpretção e criação de novas formas. Assim, essa dinâmica contempla, como já mencionado, toda versatilidade e inventividade das musicalidades negras.

Agora, associado a uma pedagogia, dessa vez, das encruzilhadas, o pensamento amefricano torna-se uma forma de conhecimento potente, em um encruzar de possibilidades. “O projeto não exclui nenhuma forma de conhecimento, mas as transgride, esculhamba, sucateia, reinventa e encanta, engolindo de um jeito para vomitar de outro.” (Idem, p. 17)

É justamente esses pontos em comum que fazem os imaginários funkeiros e reggaetoneros. As propostas aqui dispostas se complementam, auxiliando na leitura em questão.

Realizada em parte nos capítulos anteriores, as análises sobre os gêneros musicais serão retomadas sob um viés engajado, amefricano e da encruzilhada, valorizando como a perspectivas dos tambores é crucial para justamente formar um outro gosto.

Logo, é importante destacar que as composições que serão analisadas melhor representam o ideal amefricano. Tanto no Funk 150 BPM quanto na obra do grupo ChocQuibTown existe um princípio musical em comum que permite uma leitura conjugada e coletiva.

Agora, formar um gosto tendo como premissa essas duas musicalidades é ter em mente que elas fazem parte de um norral de sonoridades negras, também diaspóricas. E fazê-las presentes em uma cadeia formativa, conseqüentemente, é igualmente pensar nas outras de mesma origem negra.

Assim, ao pensar nas características desses gêneros sob o viés positivo, trata-se de um novo índice de leitura, sem a marcação intrínseca do racismo. A análise baseada na importância e na presença dos tambores, sob a proteção da figura de Exu e do pensamento de Lélia Gonzalez, permite que seja associada à conjuntura do gosto contemporâneo. Dessa vez, diante da situação apresentada, o gosto musical pode ser pensado sob uma lógica negra, sem a necessidade de confirmação ou legitimação da branquitude. Tudo que foi aqui trabalhado, ao longo dos

capítulos, confirma um imaginário independente e autossuficiente de dois exemplos, como o Funk e o Reggaeton, em meio a uma diversidade com mesma origem e desenvolvimento sob as águas diaspóricas, ou seja, fazendo parte de um mesmo elo ancestral.

Os dois ritmos resguardam a herança da encruzilhada, ao, inicialmente, por pertencerem à dinâmica da rua e de seus interstícios, como uma espécie de lócus enunciativo. Além disso, trazem, em suas estruturas, toda a multiplicidade transgressiva da diáspora, tal como Exu. E do pensamento americano, herdaram a intersecção entre dois territórios tão potentes quanto a América Latina e África.

Uma formação do gosto baseada nessa perspectiva, então, se faz por um trabalho árduo e constante e, de certa forma, engajada, em diferentes níveis de atuação. Um deles se dá justamente com a produção desta tese, mesmo entendendo que este é apenas um passo de formiguinha, diante de uma mudança de paradigma tão grande como essa. Resignificar uma lógica racial/racista e conseqüentemente revertê-la, é um processo lento, devido à constante recusa de uma ideologia ou minimamente participar de qualquer mudança, isso a fim de manter uma série de privilégios.

No entanto, não cabe apenas a um trabalho acadêmico transformar um painel tão cruel como aquele construído pelo racismo, mesmo que musicalmente falando. Trata-se de um movimento coletivo e participativo, que inclui a atuação do Estado enquanto promotor de políticas públicas. É fato igualmente que, mesmo sabendo da condição frágil que essa tese ocupa em relação a uma mudança racial efetiva, esse trabalho proporciona índices de leitura para a construção de mudança, ao trazer para a cena acadêmica diferentes “objetos” de estudos. Talvez a palavra “objeto” não contemple a dinamicidade das musicalidades afrodiaspóricas, já que se refere à algo que permanece estanque e imóvel, ou não faz jus a uma formação humana.

Portanto, formar o gosto, dessa vez, premiado por um pensamento americano, refere-se à valorização, justamente das características musicais desde África que estão impressas no DNA de suas versões contemporâneas. A raça, nesse caso, não se torna um empecilho ou o motivo para tanta estigmatização, mas a peça principal para entender os elementos positivos que os fazem.

Diante disso, cabe voltar às análises, iniciando pelo Funk 150 BPM. Como já declarado, o subgênero funkeiro reverte um julgamento baseado em uma moral hegemonicamente da branquitude, construindo um imaginário distinto, a partir do corpo em festa, que se

movimenta/baila através dos toques dos tambores, porém acelerados e mixados por diversas tecnologias, tornando uma música extremamente contemporânea.

O 150 BPM consegue imprimir a dinamicidade de um segmento em suas composições. Mesmo considerado um subgênero pautado em temáticas indesejáveis, como as sexuais ou a presença do tráfico, por exemplo. De fato, o Funk por si só é uma sonoridade amefricana por excelência, logo, o 150 também mantém esse laço. Poderiam ser trazidos inúmeros exemplos que confirmam essa premissa, mas serão elencados mais dois, que representam muito bem o que se quer analisar.

Como já trabalhado, a estrutura do segmento presentifica a herança percussiva na maior parte de suas composições. Como marca dessa percussão, o tambor se faz presente nessa batida, remetendo, inclusive, a uma estética do sagrado, a partir das religiões de matriz africana e afro-brasileira, como foi visto em o “Aquecimento da Macumbinha”. O tambor faz referência às dinâmicas dos terreiros e aos toques usados nas cerimônias. O próprio nome da composição, “Aquecimento da Macumbinha”, é autoexplicativo, e faz associação à construção de uma “macumba dançante contemporânea”, tornando um produto musical de uma América fruto de uma colonização marcadamente racista, porém que recupera um elo ancestral trazido através das águas atlânticas e pacíficas.

Agora, pensando na problemática de outras composições de 150 BPM, é interessante considerar a diversidade do imaginário produzido pelo segmento. Existem diferenças entre as diversas composições, deixando mais evidente ou não a premissa levantada ao longo do trabalho. Isso é confirmado pela análise de diferentes artistas com atuações distintas, ao contrário do que aconteceu com o grupo colombiano ChocQuibTown, que é passível de uma leitura contínua e progressiva, permeando toda a carreira do trio. No caso do Funk 150 BPM, cada composição analisada aqui possui características específicas.

A fim de abranger diferentes imaginários de 150 BPM, a composição “Cai de boca” de MC Rebecca, ou simplesmente Rebecca. A artista de 26 anos é uma importante personagem não só do mundo funkeiro, mas para a cena fonográfica nacional. Atualmente, ela figura no *trending topics*, com números de visualizações significativos nas bases de *streaming* e sites de compartilhamento.

É válido ressaltar que Rebecca é uma das poucas mulheres que figura na cena de 150 BPM, com letras consideradas polêmicas e temáticas sexuais e de protagonismo feminino. O discurso produzido pela artista atinge uma questão extremamente necessária para o pensamento

feminino/feminista contemporâneo: a independência sexual. Suas letras abordam as diferentes formas do ser/devir feminino na sociedade e, principalmente, na festa. Além disso, possui uma sonoridade afro-urbana, próprio de uma América Latina resultado da diáspora criativa e potente, tal como apontado por Lélia Gonzalez.

Outra questão que se destaca na produção da artista é sua temática voltada para a questão LGBTQIAPN+. Assumidamente bissexual, parte dessa identidade também é levada para as letras, algo que não é comum no gênero funkeiro, devido a um status e histórico machista e homofóbico. Essa presença no mercado é inovadora, pois abre espaço para uma demanda importante.

A composição “Cai de boca” marca a estreia da artista na cena fonográfica, em 2019. Logo depois de seu lançamento, a música alcançou uma enorme popularidade. Essa projeção se deu justamente por se tratar de uma espécie de hino de independência sexual. “[...] aderência do público feminino em relação à música ‘Cai de boca’. Em festas e redes sociais, por exemplo, mulheres entoavam o verso ‘cai de boca no meu bucetão’ com tanto fervor que fazia esse funk parecer um hino de representatividade de liberdade sexual.” (Coutinho, 2021, p. 9)

O título da música, que no original e versão proibida chama-se “Cai de boca no meu bucetão”, é uma grande provocação a uma estrutura machista e patriarcal, por trazer uma estética explicitamente sexual, ou se não considerada pornográfica. Mesmo em sua versão “light”, “Cai de boca que tá muito bom”, remete a uma problemática ainda sexualizada para uma moral hegemônica. Esse julgamento não se refere apenas à temática, mas, inclusive, a uma questão linguística, já que à norma padrão, algo que é mais índice de estigmatização.

Vem com essa boquinha
 Abaixa a minha calcinha
 Bota fora essa linguinha
 Me deixa com tesão
 Tô danadinha
 Tu se amarra na pretinha
 Vou mostrar minha marquinha
 Pra tu ver o que é que é bom (Rebecca, Mc Th, 2019)

A partir do trecho destacado acima, é possível analisar que o eu lírico é feminino e se apresenta liberto de uma tradição machista, que sente prazer em descrever suas vontades sexuais minuciosamente, já que a composição se refere ao sexo oral. Esse relato pode ser analisado como inovador, mesmo num segmento conhecido por abordar essa temática. O que modifica é a voz que canta seus prazeres explicitamente é de uma mulher, algo que não é muito comum no cancionário nacional, mesmo que funkeiro.

Na verdade, essa condição não é vista com bons olhos pela sociedade em geral. A artista recupera uma linha de sucessão construída por mulheres funkeiras ao longo da trajetória do segmento. São poucas, mas extremamente potentes. Deise Tigrona, Tati Quebra Barraco e Valesca Popozuda, por exemplo, são personagens conhecidas por seus repertórios que tematizam a liberdade sexual. Por sua vez, Rebecca traz essa questão, porém ao som de uma batida acelerada, tal como se apresenta o 150 BPM.

[...] Com suas expressões machistas, a lógica patriarcal compõe essa esfera ao impor moralismos e tabus relacionados ao sexo da mulher e sua intimidade. Falar livremente sobre a vagina causa constrangimento, assim como dizer que a mulher se masturba e que ela deseja gozar no ato sexual.

[...]

A partir da visão de que a mulher serve à sexualidade masculina, seu prazer é colocado em segundo plano em detrimento do prazer do companheiro. E para desconstruir essa lógica de submissão que as MCs falam abertamente sobre preferências e expectativas sexuais, manifestando seu direito ao prazer.

[...] Falar sobre sexualidade, portanto, é uma maneira de empoderar as mulheres para que elas se conheçam, conquistem o prazer e ampliem o diálogo sobre o tema com amigas, familiares, parceiros e parceiras. (Coutinho, 2021, p. 47-48)

Um discurso que não se pauta em agradar uma ordem é recente, que faz jus às revoluções femininas que ocorreram ao longo do século XX, especialmente a terceira e quarta ondas feministas que congregam às mulheres negras e suas multiplicidades. Há um processo interseccional que gere a música de Rebecca, que “permite” que suas palavras não sejam mais alvos de estranhamento, mas de transgressiva resistência, recuperando justamente a premissa da encruzilhada.

Dessa forma, o refrão reforça uma pauta de afirmação de luta conquistada ao longo do tempo. O ato de falar é totalmente revolucionário e dotado de beleza, que se faz de

territorialidades distintas. Mais que um processo representativo realizado, felizmente, na contemporaneidade, torna-se uma grande metáfora que valoriza uma epistemologia de Exu/encruzilhada feita do “absurdo”, pelo menos pensado por alguns.

Cai de boca no meu bucetão

Bucetão-ao, bucetão

Cai de boca no meu bucetão

Bucetão-ao, bucetão

Cai de boca no meu bucetão

Cai de boca no meu bucetão. (Rebecca, Mc Th, 2019)

Os tambores, por sua vez, conduzem todo o discurso, como uma forma de proteção, regido por Exu. É fato que os tambores não se desenvolvem da mesma forma que em outras composições, talvez mais evidentes. No entanto, mesmo que de forma mais implícita, os tambores na composição de Rebecca se fazem presentes, resgatando toda uma herança diaspórica e reatualizando a partir de índices de construção contemporânea.

Para finalizar esta parte, a música “Cai de boca” de Rebecca representa muito bem todo o caráter de resistência e criatividade de uma Améfrica marcada, dessa vez, por suas características positivas. Além disso, possui um “instinto” de transgressão, ao se rebelar contra um sistema opressor, não somente racista, mas patriarcal, machista e homofóbico. Logo, é um produto perfeito de uma contemporaneidade extremamente complexa e ampla.

Inclusive, a fim de expandir a obra de Rebecca a partir de um imaginário amefricano, a composição “Ao som do 150”, mesmo não utilizada nesta análise, faz referência justamente a uma dinâmica latino-americana, mesmo que de forma metaforizada, ao “As novinha da Colômbia, elas representa/ As novinha da Gaiola, elas representa”, colocando-as em um pé de igualdade com as outras escolhidas. De fato, é uma questão para entender a obra de Rebecca em meio de uma premissa que aproxima Brasil e Colômbia.

Pensando em expandir um panorama do Funk 150 BPM, cabe agora refletir mais um exemplo de outra composição que exprime muito bem toda a dinâmica de uma afrodiáspora musical. Claro que não há espaço suficiente para analisar todas as experiências de 150 nessa proposta de trabalho, devido a suas múltiplas formas de “funcionamento” e de realização

sonora-musical. O que foi escolhido aqui para a análise compreende uma diversidade possível de imaginários, que se utilizam da marcação percussiva de forma variada.

Nesse sentido, a música “Aquecimento da Gaiolagem” do Corvina DJ ou DJ Corvina da Penha, conhecido por ser um representante do Funk 150 BPM, é uma importante representação do segmento. A música foi lançada em 2019, justamente pelo sucesso do Baile da Gaiola, festa que ocorria no bairro da Penha, na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. Wallace Felipe, o nome do DJ, trabalhou inicialmente em uma rádio na comunidade Vila Cruzeiro, também localizada na Penha; e assim, seguiu na carreira musical, chegando ao posto de DJ oficial do Baile da Gaiola.

Quando a música foi lançada, tornou-se um hit e empreendeu milhares de visualizações, atingindo um público extenso e que não se restringe nem ao Rio de Janeiro nem ao território nacional, mas a outros países. É interessante destacar que em 2024 a música voltou a “viralizar” nas diversas redes sociais, com a difusão das dancinhas em várias partes do mundo.

A composição é extremamente dançante, iniciando com o batuque de tambores, que se assemelham a de um ritual nos terreiros. As batidas dos tambores foram enfatizadas num toque forte e emblemático. Estes rememoram a sonoridade produzida em deslocamento diaspórico.

Nesse caso, é comum que os “aquecimentos” no mundo do Funk sejam uma espécie de música-manifesto, que demonstra parte das batidas utilizadas pelo DJ. Por conseguinte, esses aquecimentos são composições com mais batidas e beats do que propriamente com letras. O “Aquecimento Gaiolagem” é um desses exemplos, há apenas algumas frases que são soltas ao longo da música, e que incentivam o corpo em baile. De fato, é uma música para dançar, um corpo, sobretudo, herdeiro de uma ancestralidade negra.

Vai vai vai quando solta esse beat o corpo mexe sozinho
Corvina, Dennis, Corvina, Dennis

O Corvina e o Dennis vai mostrar como é que faz
Vai pra frente, vai pra trás

E as novinha vai senta aqui
E as novinha vai fica de quatro. (Corvina DJ, 2019)

Como já mencionado, a composição não possui uma letra extensa, mas pequenas frases que são proferidas ao longo de sua duração. São sentenças que incentivam a dança e o êxtase. Também é fato que a temática sexual permanece, simulando um ato sexual explícito, com algumas posições sexuais.

Além disso, há a menção de outro DJ, Dennis DJ, uma importante figura do mundo funkeiro e pop. Ele é responsável por trazer o gênero para uma esfera diferente, com a colaboração de artistas de outros segmentos musicais e participação em diversas mídias de entretenimento. Essa menção aponta para uma colaboração, questão comum na cena fonográfica.

Portanto, o “Aquecimento Gaiolagem” remete a uma formação iniciada desde África, com os tambores e toques que vieram pelas águas. Esses toques/batidas, já utilizadas para reger as ações dos orixás, em especial de Exu, foram transformados/acelerados em função de uma contemporaneidade amefricana, que contempla justamente essa intersecção entre dois territórios.

Diante disso, como se tentou demonstrar ao longo do trabalho, o Funk 150 BPM é uma sonoridade urbana e contemporânea, produto desse tempo, mas, antes de tudo, é também herdeiro de uma linha musical iniciada no continente africano, porém permanece em terras americanas. É um subgênero que tem como de suas premissas a ênfase percussiva, especialmente as dinâmicas dos tambores.

Diferente de outras vertentes funkeiras, o Funk 150 BPM valoriza o elemento que mais remete a uma negritude potente e criativa: o tambor, um dispositivo que marca sua racialidade. Nesse caso, a partir desta leitura, os tambores, e conseqüentemente seus toques, regem a proteção de Exu sob a lógica da encruzilhada, que se refere a uma mirada epistemológica, o que compete com o pensamento amefricano.

Dessa maneira, cabe direcionar essa leitura para o gênero musical colombiano, o Reggaeton, isso a parte de parte do cancionero do grupo ChocQuibTown. Foi trabalhado aqui que o grupo passou por uma trajetória diferenciada em relação à indústria fonográfica. O trio que inicialmente mantinha, em suas composições, uma perspectiva marcadamente negra, com a utilização de uma marcação percussiva, por exemplo. Ao longo da carreira, o trio promove

uma transformação geral, tanto no formato musical das composições, cedendo a uma pressão de mercado quanto à forma que a carreira é gerida.

Mesmo entendendo que a estratégia utilizada pelo trio pode ser lida como uma forma de resistência, isso se for levado em consideração que, depois da mudança, o trio passa a ser mais reconhecido não só no país, mas em toda a América Latina, nesse momento cabe problematizar as composições dos últimos álbuns. Isso demonstra que, embora o grupo ChocQuibTown tenha diminuído o número de composições que explorassem esse imaginário em seus álbuns mais recentes, essa presença permanece, talvez como uma forma de resistência regida pelas encruzilhadas.

É importante ressaltar que, antes de tudo, são corpos negros que regem essas musicalidades de tradição afro-colombiana. Diante disso, mesmo com quaisquer processos de higienização que poderiam passar, ainda sofrem as consequências do racismo em seus corpos e, conseqüentemente, em suas produções.

A partir dessa premissa, serão analisadas duas composições que estão em álbuns mais recentes. Essa atividade é crucial, pois demonstra que existem presenças sonoro-musicais herdeiras de uma diáspora potente e criativa. Então, essa presença se faz em forma de tambor e conecta dois tempos musicais pertencentes a duas espacialidades, tornando-se uma perfeita manifestação amefricana.

Dessa forma, a primeira composição a ser analisada é “Que me baile”, que está inserida no álbum “ChocQuib House” de 2020. O álbum, de acordo com as palavras dos integrantes do trio, possui uma dinâmica especial.

La verdad, lo veníamos cocinando hacía rato. Hicimos un híbrido entre presentar algunos sencillos y luego esta compilación que hemos llamados ChocQuib House. Tiene un arte bellissimo, con caricaturas, con todo el tema de como nosotros percibimos nuestra casa, con elementos de diferentes ambientes: el piano en la escalera, por ejemplo, [...] Con esta iconografía que incluye una casa de palafito, montada ahí sobre el agua, que es como se vive en muchas regiones del Pacífico, fuimos armando el concepto. [...] una energía de muchos lugares donde hemos vividos y muchos lugares donde hemos hecho nuestros estudios caseros y donde empezamos a crear nuestros primeros demos. [...] (Calderón, 2020)⁴⁷

⁴⁷ A verdade é que já estávamos cozinhando há algum tempo. Fizemos um híbrido entre apresentar alguns singles e depois essa coletânea que chamamos de ChocQuib House. Tem uma arte linda, com caricaturas, com toda a temática de como percebemos nossa casa, com elementos de diversos ambientes: o piano na escada, por exemplo, [...] Com essa iconografia que inclui uma palafita, ali montada sobre a água, que é a forma como vivemos em

Como descrito acima, o álbum, na verdade, uma compilação, em tese, possui uma dinâmica interessante, pois remete a parte da história do trio: a vida na Colômbia, as populações negras do Pacífico e, conseqüentemente, suas musicalidades. Afinal, trata-se de um projeto que compreende duas instâncias: o particular, que faz referência à concepção do grupo, e coletiva, se for considerado uma tematização da história afro-colombiana na diáspora.

No entanto, mesmo com essa premissa, a escolha das composições obedece, em grande parte, a proposição colocada anteriormente: a transformação do cancionero do trio. Isso para adequar a uma demanda de mercado, que justamente passa pelo processo de higienização sonora, ou seja, pela retirada de uma batida marcadamente percussiva.

Nesse sentido, “Que me baile” é uma estrutura musical que se sobressai das restantes, em relação ao imaginário negro. É importante destacar que a música é uma colaboração do trio com a cantora Becky G, que é uma conhecida personagem do mundo pop e, mais recentemente, reggaetonero. Fato que provavelmente torna a música um hit, com alto engajamento nas redes sociais, em sites de compartilhamento e bases de *streaming*. Além disso, há um projeto visual que rege o vídeo da música, disponibilizado no Youtube⁴⁸. Há uma proposta africanizada, com cenário, figurino e coreografia que remetem ao imaginário mítico do continente.

Figura 11 – Cena do vídeo “Que me baile”

muitas regiões do Pacífico, estávamos a elaborar o conceito. [...] uma energia de muitos locais onde vivemos e de muitos locais onde fizemos os nossos home studios e onde começámos a criar as nossas primeiras demos. [...]

⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=XKhJKQcTUYM>



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=XKhJKQcTUYM>

Em outras palavras, desde o início, há uma valorização de uma estética, que reverte o lugar dado à população negra em território americano: não de escravizados, mas de uma herança herdada de reis e rainhas, isso confirmado pelo uso constante de ouro e acessórios dourados.

Outra questão que chama a atenção no vídeo é como as corporeidades se comportam, tanto na imponência dos cantores quanto na forma como a coreografia foi concebida. A dança do clipe remete às danças de algumas populações desde África, inclusive no período de colonização, porém estão presentes na estrutura do Afrobeat contemporâneo, por exemplo. Criando assim uma perfeita intersecção entre dois mundos, o que se encaixa exatamente na forma que o pensamento americano é concebido.

Agora pensando na forma que a música foi construída, esta inicia com a introdução de instrumentos de sopro, que é uma espécie de apresentação de todo o imaginário apresentado.

¿Quién no se aloca?

Quiero que me beba' gota a gota

En el oscuro hagámoslo con ropa

Ya están haciendo efecto las copas y se me nota. (ChocQuibTown, 2020)

Nesse contexto, a parte inicial da música inicia com uma sonoridade mais tranquila ou mais leve, musicalmente falando, que pode ser uma preparação para a próxima parte, composta de tambores. A partir do refrão é que a festa é estabelecida, logo, o tambor invoca o baile e a dança, remetendo a herança dos terreiros. Na verdade, o próprio refrão explicita essa demanda pela dança.

Yo quiero que me baile (Baile)

Sí, yo quiero que me baile (Baile)

Yo quiero que me baile (Baile)

Sí, yo quiero que me baile (Baile)

Esta noche está, como ir para la playa, playa, playa

Hasta quedar sin na'

Dándolo todo contigo, dándole, dándole, seguimos

No quiero hablar de amores, no quiero

Quiero olvidar que fuiste el primero

Soy de las que mueve el culo pa' arriba

No me enamoro de nadie si no quiero

Voy, voy, que sí voy, voy pa' encima contigo

Y si no quieres, yo te obligo

Busca un lado pa' que estemos solos

Después de eso lo seguimos

De rumba y baile

Si quieres caile

Seguimos rumba y baile

No, no, no te voy a mentir. (ChocQuibTown, 2020)

De acordo com o trecho acima, é possível perceber que há a construção de uma esfera de baile, que se refere a uma comunhão coletiva, e valoriza as corporeidades da diáspora negra. A cada verso, os tambores se intensificam e formam uma rede sonora que privilegia a dança. Sendo assim, a dança, o que pode ser visualizado no clipe, torna-se um instrumento para pensar a racialidade, o que facilmente pode ser recuperado pela história negra na Colômbia. Há uma ligação direta com a memória e ancestralidade desde África, compreendendo, de fato, todo o pensamento americano, ao indicar que a construção de uma identidade étnica passa pela incorporação das dinâmicas culturais que fazem o território colombiano.

Além disso, existe uma referência explícita a outros gêneros musicais de origem negra, como a rumba, que é uma dança originada no Caribe, nascida nas plantações de cana-de-açúcar e nas senzalas de Cuba. A rumba possui influência da cultura banto, que é uma das raízes da formação étnica do país. Com essa associação, fica evidente a importância de uma conjunção de musicalidade com caminhos semelhantes.

Y yo, ¿Qué quiero? Quiero que me pare bola

Vamos juntos a la luna, que no vaya sola

Aquí se forma el meneo, meneo

Hoy es noche de entierro, cero palabreo

Dice, meneo, meneo

Ey, todo lo que digas, baby te lo creo

Aquí se forma el meneo, meneo

Si esto fuera una carrera, ya tendrías el trofeo. (ChocQuibTown, 2020)

Para finalizar essa parte da análise, a música “Que me baile” faz uma grande homenagem a toda estética afro-colombiana, ao recuperar uma série de elementos dessa perspectiva. O corpo, de fato, ganha uma proporção especial em todo o texto, tornando-se também um dispositivo de racialidade, que é ativado pela dança. Em outras palavras, o corpo se movimenta através dos tambores, cuja sonoridade rememoram uma ancestralidade diaspórica. As territorialidades da América Latina e de África estão presentes de diversas maneiras na composição, como trabalhado anteriormente.

Por fim, será analisada uma última composição do grupo ChocQuibTown, que também agrega à proposta amefricana, e, com seu exemplo, possibilita o entendimento de uma formação do gosto musical afrocentrada. Isso justamente por reconhecer e valorizar as características positivas e inventivas que fazem essas manifestações.

Nesse sentido, “Colombia Caribe” é uma música que representa toda a dinâmica já apresentada. O título é autoexplicativo e remete as duas espacialidades pertencentes ao histórico do grupo, o Caribe que é uma região marcadamente negra. Assim, a canção já se apresenta a partir de uma perspectiva amefricana, unindo dois territórios.

A canção foi lançada em 2018 em forma de single, sem ser inserido a qualquer álbum do trio, período após a estreia do álbum “Sin miedo”. “Colombia Caribe” pode ser considerado como uma volta de uma estética musical anterior, sem o processo de “higienização” musical já mencionado.

Back to the Axion, toma
no es broma
Tenemos el ritmo, tenemos la clave
Vamo' colombiano' con sabor, ya tu sabe'
Uh, ChocQuibTown
ChocQuib, uh, ChocQuibTown
ChocQuib, uh, ChocQuibTown
ChocQuib, uh, uh, uh, uh, uh
Get this

Sí, sí, Colombia, sí, sí, Caribe
Sí, sí, Colombia, sí, sí, Caribe
Sí, sí, Colombia, sí, sí, Caribe
Sí, sí, Colombia, sí, sí. (ChocQuibTown, 2018).

Já na parte inicial, a música apresenta parte das musicalidades pertencentes ao Caribe colombiano. A introdução começa já com a presença de tambores, como se iniciasse a gira, sob a lógica do encontro promovido pela encruzilhada de Exu, a união de uma diversidade musical. Após esse momento, há uma troca para o rap, que também mescla espanhol e inglês com

naturalidade, algo que é comum no Reggaeton. Essa parte ainda deve ser tida como uma forma de apresentação do trio, tanto nominalmente, com a menção explícita menção ao nome do trio, quanto a diferentes musicalidades que o formaram.

Por conseguinte, o refrão reforça os dois lugares que fazem a beleza da canção, Colômbia e Caribe; dessa vez, ao som da salsa, outra sonoridade que se faz presente na região. É uma espécie de ode ao lugar de origem, sob a lógica pertencimento, inclusive, racial.

Dessa forma, a parte inicial congrega três diferentes sonoridades com origens semelhantes; são construções musicais herdadas de uma diáspora criativa. E, em “Colombia Caribe”, elas se juntam e forma um coletivo. Ao longo da canção, é estabelecido um relato sobre todo o imaginário dessa parte do país, que possui uma porcentagem expressiva de negros, devido a sua formação histórica.

Sí, sí, pacífico, Caribe
 Salto a la cancha y todo el mundo me sigue
 Esto sí que se prendió, mi gente
 Llegan los latidos, la' calle' se sienten
 Y se formó la gozadera
 Que e' lo que te traigo el mundial
 Tómalo, tómalo, tómalo
 Que esto suena bestial

Mi apellido es buena gente
 Somos unidos, Colombia presente
 Pasamo' la prueba de fuego, mi gente
 Levante la mano si disfruta el presente
 Ay Dios mío, bendito
 Get this. (ChocQuibTown, 2018)

Como já mencionado, a canção faz um discurso de valorização aos imaginários e vivências afrodiaspóricas. Tanto o Atlântico quanto o Pacífico são tematizados a partir de seus costumes e musicalidade, principalmente através de suas perspectivas percussivas. Além disso,

ao enfatizarem as dinâmicas das “calles”, o trio traça uma descrição dessa territorialidade com suas virtudes, principalmente sua gente e sua música.

Novamente, há a construção de uma lógica de pertencimento coletivo, isso confirmado pelo uso da primeira pessoa do plural. O “nós” (“nosotros”) se faz presente em toda a composição, como uma estratégia de afirmação das identidades negras pertencentes a essas espacialidades, inclusive, das presenças intrínsecas dos tambores nessa construção. De fato, os tambores, mais que meros instrumentos musicais, são dispositivos para compreender um povo com suas diversas e múltiplas identidades e pertencem a cosmovisão do Pacífico e do Caribe colombiano.

El flaquito del swing
 Cada quien va alentando a su equipo
 Que haya diferencias en la cancha
 Pero de otro tipo, yeah
 [?] control
 Comprenda que nació para ser una leyenda

De triunfar yo tengo gana'
 Así como sale el sol cada mañana
 Todo el que e' bueno no gana
 Malicia indígena latinoamericana
 Me dice' afrocolombiana
 Soy negra, y lo digo porque me da la gana
 Oye, la reina del Congo, porque me da la gana

Oye, quién [?]
 Es ChocQuibTown
 La Industria, Inc
 Oye, rico
 One, two, three, súbelo. (ChocQuibTown, 2018)

Para finalizar a análise de “Colombia Caribe”, a canção desenvolve uma tecitura amefricana, ao valorizar justamente as características desse encontro. Assim, esse encontro é feito através da junção de vários povos que formaram o território colombiano, buscando as heranças ancestrais que fizeram a América Latina.

Ainda em primeira pessoa do discurso, e regidos pelos toques dos tambores, essas identidades são colocadas em posição superior em relação às outras, isso como um mecanismo de superação ao histórico escravocrata do país. Ademais, há uma busca das heranças ancestrais desde África, dessa vez, a partir dos lugares das realezas que fizeram também as trajetórias dos afro-colombianos. O Congo, mais que um país africano, é um lócus de enunciação responsável por formar o gosto musical da Colômbia, tornando-se assim um ponto de diálogo entre diferentes caminhos. Exu, nesse sentido, protege toda a trajetória e rege a dinâmica humana através da música; em outras palavras, promove esse encontro amefricano.

A partir da premissa levantada, foi possível entender que o Reggaeton, produzido pelo grupo ChocQuibTown, assim como o Funk 150 BPM, tornam-se um índice de leitura racial, porém, dessa vez, sob a lógica da potência e inventividade negra.

É válido ressaltar que, mesmo que o trio tenha passado por uma transformação sonoro-visual ao longo de sua carreira, isso a fim de ganhar notoriedade e resistir a um sistema racista, há uma permanência de uma estética afrodiaspórica ainda que em menor escala. São corpos que guardam os caracteres de resistência e (re)existência, e produzem também uma arte dotada de uma beleza ímpar.

Também é importante destacar que o grupo ChocQuibTown é apenas um índice de leitura para pensar o Reggaeton como um todo. Principalmente, o Reggaeton que é negro desde sua origem, e é produzido atualmente também por vivências negras. É um gênero musical que deve ser concebido por suas características positivas, não aquelas que são alvos de discriminação, inclusive, racial.

Aliás, para formar o gosto sob uma perspectiva diferente, sem as amarras dos efeitos de um racismo sistêmico, é necessário se ater à multiplicidade das manifestações negras na diáspora, tal como foi construído aqui. O gosto é reflexo de uma conjuntura complexa que compreende a forma de mirar duas manifestações tão contemporâneas quanto o Funk brasileiro e o Reggaeton colombiano.

Com isso, ao longo da realização desse texto, foi associada a conjuntura dos gêneros à problemática do pensamento americano, isso aliado a uma pedagogia da encruzilhada provida pela força de Exu, aquele que promove os encontros.

Na verdade, o que se quis aqui é entender e problematizar os diversos encontros que são pertencentes aos imaginários musicais amefricanos. Suas características trazidas das águas que conectam as duas territorialidades; os dois continentes que foram ligados por uma história cruel, mas se reinventaram ao longo dos séculos.

Dessa maneira, o gosto, ou melhor, a forma de pensar o gosto, é uma resposta para um processo amplo efetivo, que concebe a raça (leia-se negra) como um componente principal para ler as sociedades latino-americanas contemporâneas. Formar um outro gosto é uma tarefa difícil, já que exige a participação de diversos setores da sociedade civil. Mais que isso, implica em uma ação antirracista, que vê a beleza de manifestações que foram marcadas pelo estigma da escravidão, tal como no Brasil e na Colômbia.

Portanto, gostar de uma musicalidade ou não é parte de um processo que exige a desnaturalização do olhar, logo, um ataque a essa tecnologia de poder, tal como o racismo e suas variantes se apresentam. Trata-se, então, de criar minas em um campo perigoso, isso a fim de implodi-lo, exterminá-lo. São bombas potentes que permitem a abertura de um novo campo e visão, sem a sentença de um sistema necropolítico. Assim, o gosto pode ser tido a partir dos encontros realizados nas encruzilhadas musicais, permitindo a observação da beleza dessas musicalidades, além dos diálogos ancestrais.

Por sua vez, a amefricanidade de Lélia Gonzalez foi o instrumento usado nessa leitura para realizar essa tarefa importante. A América, “enquanto um sistema etnogeográfico de referência, é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos.” (Gonzalez, 2020, p. 135). Justamente a partir dessa conceituação que dois gêneros musicais devem ser lidos, da justaposição entre dois referenciais, que se congregam na diáspora. Funk e Reggaeton são manifestações que guardam, em suas estruturas, a potência de um encontro americano, logo devem ser analisados por sua beleza, por sua criatividade e por seu caráter de resistência, não mais pelo racismo que está entranhado a sua história.

Voltando à fala do rapper Sabotage, não há mais, de fato, tempo para falar apenas de sofrimento, que está relacionado ao processo de escravização negra as Américas, mas da beleza dos sons das águas, trazidos pelo Atlântico e pelo Pacífico. Sons estes que são regidos por

tambores ancestrais, e anunciam a força de um encontro, tal como tentou-se demonstrar aqui, entre América e África. Assim, o gosto é produto desse processo, e talvez agora visto sob a lógica amefricana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando finalizamos uma pesquisa, uma série de questões vem à cabeça: Como se termina um texto como esse? É possível dar um ponto final em algo que absorveu quatro anos de uma vida acadêmica? Em outras palavras, terminar uma tese de doutorado que se propôs discutir uma demanda necessária para uma América contemporânea significa que o problema foi resolvido?

Creio que parte das respostas para esses questionamentos, de fato, não se dão com a conclusão desse texto, mesmo nesse momento com tantas páginas produzidas. No entanto, é possível construir indícios que minimamente responderão o que aqui foi problematizado: como se dá uma formação do gosto musical, dessa vez, pautada a partir de uma perspectiva amefricana, tal como proposto pela intelectual brasileira Lélia Gonzalez.

Antes de dar esses indícios, é importante entender os caminhos de toda a pesquisa, que se iniciou em 2019. Como no mestrado, cuja ideia de trabalho surgiu graças a uma aula; a ideia de um doutorado com essa temática também surgiu de uma prática cotidiana, de uma mesa de bar em um final de semana qualquer. Dentre todas as conversas daquela noite, foi abordado que uma pessoa que não gostasse de Beatles no mundo seria ignorante, além de que outras manifestações musicais não tinham o meu patamar. Diante disso, comecei a questionar qual seria o motivo dessa explanação. O que leva alguém a acreditar que Beatles é a representação máxima da música mundial? Ao fazer isso, seria desconsiderar todo o restante que já foi produzido musicalmente até então.

Aquilo me causou um desconforto tamanho, que iniciei as buscas por possíveis explicações para esse enigma. Sempre soube que por trás dessa fala está algo que muitos insistem que não existe ou que não faz parte: o racismo. Colocar um grupo britânico-branco-masculino como o cerne da musicalidade ocidental, automaticamente é desconsiderar toda e qualquer sonoridade que foge dessa perspectiva. Assim, a problemática do gosto surgiu como um mecanismo de resposta para essa inquietação.

Então, o que seria o gosto? Gostar de algo seria algo natural, sem qualquer interferência da vida em sociedade? Apesar de muitos acharem que se trata disso, o gosto é, com certeza, fruto de um sistema social entranhado por diversas demandas, em especial, racial. Em outras palavras, o gosto é dado sob uma prática racial/racista. Então, gostamos ou não de algo devido

à forma que a raça (leia-se negra) foi concebida e tramada ao longo de quase cinco séculos de história.

A partir da premissa levantada, a América Latina, enquanto uma territorialidade marcada por uma necropolítica intrínseca, devido ao período de escravização, é resultado de encontros que foram providos através da diáspora negra. Esses encontros se dão inclusive em seu aspecto musical. E sob as águas atlânticas e pacíficas, vieram uma série de sonoridades que integram suas versões mais atuais. Há um diálogo constante e ancestral entre as duas marcações territoriais.

Dessa forma, ao compreender essa espacialidade a partir dessa premissa ainda que complexa, mas intrigante, é possível entender que as musicalidades negras, agora sob a lógica do Funk brasileiro, em específico, o 150 BPM, e o Reggaeton colombiano, com o cancionero do grupo ChocQuibTown, são extremamente potentes, criativas e passíveis de serem inseridas a um formato de gosto.

No entanto, é fato que esse gosto não pode ser compreendido pela mesma lógica, dada até então; a mesma em que estão presentes Beatles ou qualquer grupo ou cantor com as mesmas características. Na verdade, não se trata aqui de falar se Beatles é bom ou não, mas, sobretudo, o que está fora dessa perspectiva. Assim, para construir uma formação do gosto, dessa vez, que tenha como premissa um outro lugar, epistemologicamente falando.

Nesse sentido, o pensamento amefricano, proposto pela importante pensadora negra-brasileira Lélia Gonzalez, pode ser considerado como parte das respostas que foram buscadas para responder os questionamentos anteriores. A autora entende que a América é a intersecção entre duas formas de conceber o mundo, mesmo que inicialmente provida pela violência de um sistema escravocrata, tal como foi o contato entre África e o continente americano. Dessa nova visão, é possível reconhecer todas as características positivas que o fazem, principalmente, seus caracteres de resistência, (re)existência e criatividade.

É daí que surge o cerne dessa tese, o que era uma inquietação de uma noite sobre literatura e música, agora torna-se uma provocação discursiva, tal como um texto desse tamanho deveria ser.

A fim de efetivar essa demanda, este trabalho abordou as diferentes nuances de uma formação do gosto sob uma perspectiva antirracista, ou melhor, amefricana e afrodiaspórica.

Num primeiro momento, foram tematizados os estudos de Lélia Gonzalez, desde sua importante história, principalmente, para o movimento negro contemporâneo, até a concepção do pensamento amefricano, e a relação desse conceito com as musicalidades presentes na América Latina, Funk e Reggaeton.

Logo depois, no segundo capítulo, foi abordado o Funk, também a partir de sua história iniciada nos anos de 1960, ainda nos Estados Unidos, até sua chegada ao país, já com em uma dinâmica própria. Esse histórico foi importante, pois assim foi possível chegar à estética do Funk 150 BPM, um subgênero funkeiro capaz de enfatizar a batida percussiva em sua estrutura; seria uma espécie de reafricanização do Funk, pois este, cada vez mais, também passava por processos de massificação musical. Como marca dessa percussividade, o tambor deve ser lido como um dispositivo de marcação racial e ponto de diálogo ancestral entre dois territórios.

Sendo assim, de forma semelhante, foi realizada uma análise sobre o Reggaeton colombiano também a partir de uma perspectiva amefricana. O histórico do gênero foi crucial para compreender suas características específicas no país, seu deslocamento e transformação. Em especial, foi ressaltada a produção do grupo colombiano ChocQuibTown como uma marca racialidade. Conforme citado anteriormente, mesmo que o trio tenha passado por transformação em sua carreira que inclusive determinou um apagamento desses elementos musicais, devido à pressão de mercado, há uma presença, ainda que pequena, em suas composições mais recentes. Mecanismo que pode ser lido como uma forma de resistência, já que são corpos negros.

Para finalizar a pesquisa, foi problematizado, finalmente, como se dá uma formação do gosto musical sob lógica amefricana. Porém, para isso, foram trabalhadas as seguintes problemáticas: o que é e como se forma o gosto. Em resposta, foi ressaltado que o gosto é parte de um processo social historicamente desenvolvido. Sendo assim, se a raça é uma tecnologia de poder, tal como exposto por Silvio Almeida (2019), o gosto também é dado a partir de uma prática racista.

Essas etapas foram importantes para conceber indícios para, então, formação do gosto musical, dessa vez, a partir da ideia amefricana. Trata-se de desnaturalizar o olhar, agora, com a proteção de Exu e sua pedagogia da encruzilhada, para reconhecer seus aspectos positivos.

O pensamento amefricano e os conhecimentos das encruzilhadas exurianas provocam uma nova marca epistemológica em relação às musicalidades da diáspora e conceber o saber, dado até então provido por ideal da branquitude.

Portanto, esta tese, mais que um requisito para a obtenção de um título, refere-se a uma conjuntura do ato de viver em sociedade sem as amarras do racismo, agora pautado pela multiplicidade de uma negritude musical. Trata-se buscar a beleza dos sons das águas, que se reverteram em uma sonoridade extremamente contemporânea, urbana e popular.

REFERÊNCIAS

- ALESSANDRO, Lucas D'. **Manifestações artísticas e musicais iorubá na África Pré-Colonial e suas influências na cultura do século XXI**. Encontro de Pesquisa em História: a década do afrodescendente. Bauru, 2016. Disponível em: https://unisagrado.edu.br/uploads/2008/anais/historia_2016/Manifestacoes_artisticas_e_musicais_Lucas_DAlessandro.pdf. Acesso em: 28 abr. 2023.
- AI NÃO ME BATE DOUTOR, **Jornalismo B**, 2010. Disponível em: <http://jornalismob.com/2010/12/08/ai-nao-me-bate-doutor/>. Acesso em: 30 dez. 2022.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro: Polén, 2019.
- ALMEIDA, Nilson Ferreira de. **Dança Africana**. Intertérios Revista de Educação, Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru. V. 6, n. 12, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/intertorios/article/view/248997>. Acesso em: 16 ago. 2023
- AMARAL, Diego Granja do. **Costurar o tempo: tessituras para um arquivo nagô**. Galáxia, n. 46, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/Lm8tCCVbFFZngvNc7QXg5sn/>. Acesso em: 20 abr. 2023.
- ARAGÃO, Rafael Andrade de. RIBEIRO, Roger Lins de Albuquerque Gomes. ARAÚJO, Simone Aparecida Alves de. **O eloquente discurso musical reggaetonero: A produção musical do reggaeton e sua reapropriação independente na obra de Bad Bunny**. XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. João Pessoa, 2021. Disponível em: <https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/816/482>. Acesso em: 21 nov. 2023.
- BEIVIDAS, W. FARIAS, I. R. **A formação do leitor: considerações sobre a noção do gosto**. Revista Intercâmbio, V. XV, São Paulo: LAEL/PUC-SP, 2006. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/intercambio/article/view/3697/2422>. Acesso em: 07 mai. 2024.
- BOMFIM, Ivan. **“No puedes comprar mi vida”**: Calle 13, as representações do continente na narrativa de Latinoamérica e o ambíguo contexto porto-riquenho. Conratempo. Edição 37, nº 1, 2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17635>. Acesso em: 20 dez. 2023
- BORGES, Mateus Wagner Damasceno. **Funk 150 BPM: o subgênero que transformou a indústria musical brasileira**. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/19922>. Acesso em: 26 mar. 2023.
- BROWN, James. **Say it loud – I’m black and i’m proud**. Cincinnati: King: 1986. (2:45 min).
- BUTLER, Kim D. DOMINGUES, Petrônio. **Diáspora Imaginadas: Atlântico negro e histórias afro-brasileiras**. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- CAMARA, Andrea Albuquerque Adour. **Vissungo: o canto banto nas Américas**. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD->

99PHFQ/1/andr_a_albuquerque_adour_da_camara_tese_doutorado_fae_ufmg_2013.pdf. Acesso em: 28 jun. 2013.

CALDERÓN, Giancarlo. **“ChocQuib House”**: un recorrido por la historia de ChocQuibTown. El Espectador. Bogotá, 27 jul. 2020. Disponível em: <https://www.elespectador.com/entretenimiento/musica/chocquib-house-nuevo-album-de-chocquibtown/>. Acesso em: 17 jul. 2024.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2005.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: a construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CHAVES, Tyara Veriato. CESTARI, Mariana Jafet. FRANÇA, Glória. **Todo mundo fala pretuguês, principalmente quem não fala**. Conexão Letras, Porto Alegre, v. 18, nº 29, jan.-jul., 2023. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/conexaoletras/article/view/132808/89794> . Acesso em: 22 abr. 2024.

CHOCQUIBTOWN. **Somos Pacífico**. Colômbia: Polen Records: 2007 (3:50 min.).

CHOCQUIBTOWN. **Calentura**. Colômbia: Sony Music Entertainment Colombia: 2011 (4:10 min.).

CHOCQUIBTOWN. **Colombia Caribe**. Colômbia. Sony Música Entertainmente Colombia: 2018. (3:08 min.)

CHOCQUIBTOWN. **Que me baile**. Colômbia: Sony Music Entertainment Colombia: 2020. (3:48 min.)

COELHO, Rogério Mendes. **Pedagogia da Cimarronaje**: a contribuição das cosmogonias e cosmovisões africanas e afrodescendentes para a crítica literária e literaturas (afro) latino-americanas. Tese de doutorado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/35544>. Acesso em: 13 jan. 2024.

COGO, Denise. MACHADO, Sátira. **Redes de negritude**: uso das tecnologias e cidadania comunicativa de afro-brasileiros. Caxias do Sul: Intercom XXXIII. Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação. p. 1 – 16. Disponível em: <https://sites.unipampa.edu.br/satiramachado/files/2020/07/redes-de-negritude.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2021

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. BIRIBA, Raíssa Conrado. **Danças Africanas e as reconfigurações de identidades em territórios da afrodiáspora**. XVII Enecult- Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador, jul. 2021. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/132338.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2023.

CORVINA DJ. **Aquecimento Gaiolagem**, 2019. (2:20 min.)

COUTINHO, Tamiris. **Cai de boca no meu b*c3t@o**: o funk como potência do empoderamento feminino. São Paulo: Claraboia, 2021.

CUNHA, Neiva Vieira. FELTRAN, Gabriel de Santis. **Sobre Periferias**: novos conflitos no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Lamparina & FAPERJ, 2013.

DAIBERT, Robert. **A religião dos bantos**: novas leituras sobre o calundu no Brasil Colonial. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 28, nº 55, p. 7 – 25, jan. – jun., 2015. Disponível em: < <https://encurtador.com.br/fEFHN> >. Acesso em: 26 jun. 2023.

DIAS, João Ferreira. **“Chuta que é macumba”**: o percurso histórico legal das perseguições às religiões afro-brasileiras. *Sankofa: Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana*. Ano XII, n. XXII, maio, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/158257>. Acesso em: 09 ago. 2023.

DIAS, Paulo. **Diásporas musicais africanas no Brasil**. *Moozyca: música é o que liga*. 28 fev. 2023. Disponível em: < <https://moozyca.com/artigo/diasporas-musicais-africanas-no-brasil> >. Acesso em: 12 jul. 2023.

ESSINGER, Silvio. **Batidão**: Uma história do Funk. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FERRÉZ. (Org.) **Literatura Marginal**: talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: 2005.

FIALHO, Letícia. Intelectual e feminista Lélia Gonzalez, a mulher que revolucionou o movimento negro. **Brasil de Fato**. São Paulo, 1 fev. de 2018. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/02/01/intelectual-e-feminista-lesia-gonzalez-a-mulher-que-revolucionou-o-movimento-negro>. Acesso em: 16 abr. 2024.

FORMAR. In.: Oxford Languages, Dicionário On-line, 2024. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/> . Acesso em: 22 mai. 2024.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

FUNK. **Ache Tudo e Região**. Disponível em: https://www.achetudoeregiao.com.br/rj/rio_de_janeiro/Funk.htm. Acesso em: 30 dez. 2022.

GIFFONI, Marília Andreani Paes Leme. **A influência dos iorubás na música dos ijexás da Bahia**. Relatório final apresentado em cumprimento às exigências do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica. Unicamp, 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/3582957/A_INFLU%C3%8ANCIA_DOS_IORUB%C3%81S_NA_M%C3%9ASICA_DOS_IJEX%C3%81S_DA_BAHIA. Acesso em: 19 abr. 2023.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2012.

GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras. **Escravidão e cidade**: notas sobre a ocupação da periferia de Salvador no século XIX. *Revista de Urbanismo e Arquitetura, América do Norte*, 3 set. 1990. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/1352>. Acesso em: 26 abr. 2021.

GOMES, Máira Neiva. **Funk e amefricanidade**. *Njinga & Sepé: Revista Internacional de Culturas, Línguas Africanas e Brasileira*. São Francisco do Conde, v. 3, n. 2, p. 165 – 177. Disponível em: <https://revistas.unilab.edu.br/index.php/njingaesape/article/view/1356>. Acesso em: 30 jun. 2024.

GOMES, Laurentino. **Escravidão**: do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de zumbi de Palmares, vol. 1. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro Educador**: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis: Vozes, 2019.

GONZALEZ, Lélia. Por um Feminismo afro-latino-americano. In.: **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, nº 92/93 (jan./jun.), p. 69-82, 1988

GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GOSTAR. In.: MICHAELIS, Dicionário Online de Português, 2024. Disponível em: <https://abrir.link/yoJPS>. Acesso em: 06 mai. 2024.

GOSTO musical: questão de preferência ou adestramento? **Jornal da USP**, São Paulo, 12 set. 2017. Disponível em: <https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/gosto-musical-questao-de-preferencia-ou-adestramento/>. Acesso em: 28 mai. 2024.

GUERRA, Geime Monteiro de Souza. **Pacífico Negro Colombiano**: múltiplas territorialidades e (re)existência. X Copene: Uberlândia, 2018. Disponível em: https://www.copene2018.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/1538187956_ARQUIVO_PacificoNegroColombiano_multiplasteritorialidadesereexistencias_GeineMonteirodeSouzaGuerraXCOPENE2018.pdf. Acesso em: 30 jun. 2024.

GUERREIRO, Goli. **Terceira diáspora, culturas negras no mundo atlântico**. Salvador: Corrupio, 2010.

GUZMÁN, Elizabeth Castillo. ORTIZ, José Antonio Caicedo. **Niñez y racismo en Colombia: representaciones de la afrocolombianidad en los textos de la educación inicial**. Diálogos sobre educación. V. 7, n, 13, Jul. – Dez, 2016, p. 1 – 17. Disponível em: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/5534/553458105007/553458105007.pdf> Acesso em: 13 jun. 2024.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução: Adelaine La Guardia Resende. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HERSCHMANN, Micael. **Abalando os anos 90**: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

HERSCHMANN, Micael. **As imagens das galeras funk na imprensa**. Linguagens da Violência, 2000. Disponível em: https://www.mirelaberger.com.br/mirela/download/funk_e_midia2.pdf . Acesso em: 31 jul. 2024.

JESUS, Blenda Santos de. **Entre ativismos e pan-africanismos**: “travessias” internacionais de mulheres negras. Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/33960>. Acesso em: 22 abr. 2024.

JUNIOR, Joselicio. **É tempo de aquilombar-se**. Revista Fórum, 2019. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/opiniaio/2019/4/29/tempo-de-se-aquilombar-55485.html>. Acesso em: 09 mar. 2024

KAPHAGAWANI, Didier N., MALHERBE, Janete G. **Epistemologia Africana**. In: COETZEE, Peter H., ROUX, Abraham P. J. (org.). **The African Philosophy Reader**. Tradução: Marcos Rodrigues. New York: Rotledge, 2002, p. 219 – 229. Disponível em: https://filosofiaafricana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/didier_n._kaphagawani___jeanette_g._malherbe_-_epistemologia_africana.pdf . Acesso em: 27 abr. 2023.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KONZILLA. **O Baile da Gaiola virou palco do público LGBTI**. São Paulo, 2019. Disponível em: < <https://kondzilla.com/o-baile-da-gaiola-virou-palco-do-publico-lgbti/> > Acesso em: 10 abr. 2023.

LASSO, Marixa. **Guerra Racial e Nação na Gran Colômbia Caribenha, Cartagena, 1810 – 1832**. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS. V. 36, n. 1 jul/dez 2010, p. 179 – 207.

Disponível em:

<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/8761>. Acesso em: 7 abr. 2024.

LÉLIA Gonzalez. **Literafro**. Belo Horizonte, 15 jul. 2023. Disponível em:

<http://www.letras.ufmg.br/literafro/ensaistas/1204-lesia-gonzalez>. Acesso em: 23 abr. 2024.

LINGUAGEM. In.: Michaelis Online, Dicionário On-line, 2024. Disponível em:

<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/linguagem/>.

Acesso em: 19 jun. 2024

LIRA, Neto. **Uma história do Samba I: as origens**. São Paulo: Cia das Letras, 2017.

LOANGO, Anny Ocoró. **Ciência e ancestralidade na Colômbia: Racismo epistêmico sob o disfarce de cientificismo**. Em Pauta, Rio de Janeiro, n. 46, v. 18. 2020, p. 162 – 179.

Disponível em: [https://www.e-](https://www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/revistaempauta/article/view/52012)

[publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/revistaempauta/article/view/52012](https://www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/revistaempauta/article/view/52012). Acesso em: 20 jun. 2024

LODY, Raul e SÁ, Leonardo. **O atabaque no candomblé baiano**. Rio de Janeiro: Funarte, 1989.

LOPES, Adriana Carvalho. **Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca**. Tese de doutorado, Campinas: Unicamp, 2010.

LOPES, Nei. **O Racismo: explicado aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

MACHADO, Vanda. **Exu: o senhor dos caminhos e das alegrias**. VI Enecult: Encontro de estudos multidisciplinares em cultura. Salvador, 2010. Disponível em:

<http://www.vienecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload/24929.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2024.

MAGNANI, Maria do Rosário Mortatti. **Leitura e formação do gosto** (Por uma pedagogia do desafio do desejo). Ideias, São Paulo, v. 13, p. 101-108, 1992. Disponível em:

<https://books.scielo.org/id/wxn94/pdf/mortatti-9788595462854-04.pdf> . Acesso em: 22 mai. 2024

MALDONADO, Rafael Duailibi. **Parâmetros para uma estética do gosto**. Intermeio: MS, V. 25, n. 49, jan./jun., 2019. Disponível em:

<https://periodicos.ufms.br/index.php/intm/article/view/8953/6039>. Acesso em: 9 mai. 2024.

MAIA, Felipe. **‘Loco por ti, América’**: reggaeton e funk e redefinem latinidade. TABUOL. Repórteres na rua busca da realidade. Disponível em:

<https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/08/13/locos-por-ti-america-reggaeton-e-funk-avancam-e-redefinem-latinidade.htm>. Acesso em: 19 dez. 2023.

MANSAMERA, Adriano Rodrigues. SILVA, Lúcia Cecília da. **A influência das ideias higienistas no desenvolvimento da psicologia no Brasil**. Psicologia em Estudo. V. 5, n. 1, 2000. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/pe/a/VSY9ddmBqr4ZmNXgDJr6j9g/?format=pdf&lang=pt> . Acesso em: 26 mar. 2024.

MARSHALL, Wayne. RIVERA, Raquel Z. HERNANDEZ, Débora Pacini. **Los circuitos socio-sonicos del reggaeton**. Trans - Revista Transcultural de música, n. 14. Barcelona, 2010. Disponível em: < <https://www.redalyc.org/pdf/822/82220947017.pdf> >. Acesso em: 02 nov. 2023.

MARTINS, Denis Moreira Monassa. **Direito e cultura popular: O batidão do Funk carioca no ordenamento jurídico**. 2004. (Monografia de conclusão de curso). Faculdade de Direito. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

MARTINS, Adilson. **Lendas de Exu**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

MBEMBE, Achille. **Políticas da Inimizade**. Lisboa: Antígona, 2017.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Tradução: Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Traduzido por Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MCFARLANE, Anthony. **Cimarrones y palenques em Colombia: siglo XVIII**. Historia y Espacio, n. 10, Cali, jun. 1991, p. 53-78. Disponível em: https://historiayespacio.univalle.edu.co/index.php/historia_y_espacio/article/view/6846 . Acesso em: 22 fev. 2024.

MEDEIROS, Janaína. **Funk Carioca: crime ou cultura? O som dá medo. E prazer**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006.

MENDES, Jeronimo. **Princípios, valores e virtudes**. Disponível em: https://arquivos.trf5.jus.br/TRF5/Gestao_Estrategica_Artigos/4994-principiosvaloresvirtudes.pdf. Acesso em: 31 jul. 2024

MENDES, Nathalia Catarine Fábio. **Reggaeton: a música contemporânea da cultura popular da América Latina**. Trabalho de conclusão de curso. Universidade de São Paulo, 2023. Disponível em: <https://celacc.eca.usp.br/es/celacc-tcc/2219/detalhe>. Acesso em: 9 jan. 2024.

MENEZES, Maria Paula. **As Modernas Sociedades Africanas: socialmente plurais, legalmente plurais?** Revista Cronos, V. 16, n. 2, 2017. P. 64-86. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/11482>. Acesso em: 08 abr. 2021.

MILLECCO, Ronaldo Pomponét. **Ruídos da massificação na construção da identidade sonoro-cultural**. Revista Brasileira de Musicoterapia, ano II, n. 3, 1997. Disponível em: <https://musicoterapia.revistademusicoterapia.mus.br/index.php/rbmt/article/view/139>. Acesso em: 10 mar. 2024.

MIRANDA, Shirley Aparecida de. LOZANO, Susy Rocío Contento. **Quilombos e palenques: aproximações entre educação e tradução intercultural**. 38ª Reunião Nacional ANPED, UFMA, 01 a 05 out., 2017. Disponível em: http://anais.anped.org.br/sites/default/files/arquivos/trabalho_38anped_2017_GT21_1004.pdf. Acesso em: 13 jan. 2024.

MIZRAHI, Mylene. **A Estética Funk Carioca: criação e conectividade em Mr Catra**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Tradução: Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

- MOURA, Clóvis. **Sociologia do Negro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2019.
- MUNANGA, Kabengele. **As ambiguidades do racismo à brasileira**. In.: KON, Noemi Moritz. SILVA, Maria Lúcia da. ABUD, Cristiane Curi. **O racismo e o negro no Brasil: questões para a psicanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 33 – 44.
- NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo: Documentos de uma militância pan-africanista**. São Paulo: Editora Perspectiva, Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.
- NASCIMENTO, Gabriel. **Racismo linguístico: os subterrâneos da linguagem e do racismo**. Belo Horizonte: Letramento, 2019.
- NASCIMENTO, Valéria Luciene do. OLIVEIRA, Maria Rita Neto Sales. **O Movimento Negro na América Latina: Brasil e Colômbia**. Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina, 2020, p. 1 – 14. Disponível em: https://sites.usp.br/prolam/wp-content/uploads/sites/35/2016/12/NASCIMENTO_SP01-Anais-do-II-Simp%C3%B3sio-Internacional-Pensar-e-Repensar-a-Am%C3%A9rica-Latina.pdf Acesso em: 14 abr. 2024.
- NEGRÃO, Lísias. **Magia e religião na umbanda**. Revista USP, n. 31. São Paulo, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25977>. Acesso em: 09 ago. 2023.
- NEGRÓN-MUNTANER, Frances. RIVERA, Raquel Z. **Nació Reggaetón**. Revista Nueva Sociedad, n°223, septiembre-octubre, 2009. Disponível em: <https://biblat.unam.mx/hevila/Nuevasociedad/2009/no223/3.pdf>. Acesso em: 19 dez. 2023.
- NOVAES, Dennis. **Nas redes do batidão: técnica, produção e circulação musical no funk carioca**. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://buscaintegrada.ufrj.br/Record/aleph-UFR01-000907497>. Acesso em: 27 mar. 2023.
- NOVAES, Dennis. **O movimento 150 BPM: técnica, território e a aceleração do andamento no funk carioca**. Ponto Urbe, 30. V. 1, 2022. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/11837#:~:text=Dois%20fatores%20contribu%C3%ADram%20para%20que,territ%C3%B3rios%20que%20lhe%20d%C3%A3o%20sentido>. Acesso em: 27 mar. 2023.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa. **Funk Ostentação em São Paulo: imaginação, consumo e novas tecnologias da informação e da comunicação**. Revista de Estudos Culturais, 2014. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/revistaec/article/view/98367/97104>. Acesso em: 30 dez. 2022.
- PINAR, William F. **O corpo do pai e a raça do filho: Noé, Schreber e a maldição do pacto**. Tradução: Danielle Matheus, Josefina Carmem Diaz de Mello, Sonia Griffó Mattioda. Revista Brasileira de Educação. V.13 n. 37. Jan./Abr. 2008, p. 35-44 Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbedu/v13n37/04.pdf> Acesso em: 10 jun. 2024.
- PIZA, Edith. **Porta de Vidro: entrada para a branquitude**. In.: CARONE, Iray. BENTO, Maria Aparecida Silva (orgs). **Psicologia Social do Racismo: Estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2014.

POP ANDRADE. **Aquecimento da Macumbinha**, 2018. (3:22 min.).

PORTUGAL, Danielson Santiago. **Ritmologia Nagô**: delineamentos de memórias culturais nos candomblés. Salvador. Dissertação de mestrado. Universidade Federal da Bahia, 2019.

PULIDO, Carlos. **Chocquibtown**: formas de construcción de sentido de pertenencia a través de la identidad e identificación. In: HINCAPIÉ, Jorge Iván Jaramello. **Entre lo individual y lo colectivo**: cuestiones afrocolombianas. Bogotá; Ediciones USTA, 2017, p. 65-74.

Disponível em:

<https://repository.usta.edu.co/bitstream/handle/11634/23867/capitulo6chocquibtown2017carlospulido.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 12 jan. 2024.

RAÇA. In.: **Michaelis Online**, Dicionário On-line, 2024. Disponível em:

<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ra%C3%A7a/>.

Acesso em: 7 jun. 2024.

REBECCA. MC TH. **Cai de boca**. Rio de Janeiro: Onerpm Showcase, 2019. (2:14 min.)

RIOS, Flávia. LIMA, Márcia. Introdução. In.: GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

RIBAS, Yuri Alexander Romaña. **El racismo en la cotidianidad: una manifestación del racismo estructural en Colombia**. Una Rev. Derecho, n. 5, ago, 2020, p. 12 -62. Disponível em: <https://una.uniandes.edu.co/images/Volumen5/20202---1.RomaaRivas.pdf>. Acesso em: 19 jun, 2024.

RODRIGUES, Cristiano dos Santos. **Movimentos Negros, Estado e participação institucional no Brasil e Colômbia em perspectiva comparada**. Tese de doutorado: Rio de Janeiro: UERJ, 2014.

RODRIGUES JÚNIOR, Luiz Rufino. **Exu e a pedagogia das encruzilhadas**. Tese de doutorado. Faculdade de Educação. Universidade do Estado do Rio, Rio de Janeiro, 2017.

RODRIGUEZ, M. **Guía metodológica em multimedia de instrumentos andinos, utilización de pínfanos y payas en la educación regular musical y en el quehacer artístico de niños, jóvenes de Quito Sur y barrios aledaños**. Quito. Ministério de Cultura del Ecuador, 2008

ROSA, Daniela M. F. **Funk 150 bpm**: baile, mídia e ritmo. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/disserta_drosa_2020.pdf. Acesso em: 03 abr. 2023.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

RUFINO, Luiz. **Epistemologia na encruzilhada**: política do conhecimento por Exu. Abatira Revista de Ciências Humanas e Linguagens, v. 2, n. 4, jul. – dez., 2021. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/abatira/article/view/13339>. Acesso em: 2 jul. 2024.

SALLES, Ecio. **Sonoridade da Existência**: música, comunicação e produção do comum. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

SANTANA, Gean Paulo Gonçalves. **Tradição e resistência ao ritmo do tambor: tessituras quilombola e afro-colombiana, um diálogo possível**. Revista Espaço Acadêmica, n. 26, jan/fev, 2021. Disponível em:

<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/53935>. Acesso em: 9 mar. 2024.

SANTOS, Márcio André de Oliveira dos. **Formação Racial, Nação e Mestiçagem na Colômbia**. Universidade Federal do Piauí. Revista de História Comparada – Programa de Pós-Graduação em História Comparada – UFRJ, v. 8, n. 1, p. 36 – 58. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/RevistaHistoriaComparada/article/view/1263>. Acesso em: 8 abr. 2024.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo**: Branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo. São Paulo: Veneta, 2020.

SEPULVEDA, Yuly Marcela. **Tendencias de investigación sobre los discursos y efectos del reggaetón en los y las jóvenes**. Trabajo de grado, Politécnico Gran Colombiano, Medellín, 2021. Disponível em: <https://encurtador.com.br/aoqru>. Acesso em: 9 jan. 2024.

SEVERO, Cristiane Gorski. **Línguas e heranças africanas no Brasil**: articulando política linguística e sócio-histórica. Revista ABRALIN, v. 17, n. 2, p. 16-45, 2019. Disponível em: <https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/483>. Acesso em 22 abr. 2024.

SILVA, Pamela Lacorte da. **Diáspora africana no Brasil** – a música negra como fruto de identidade. R. Iandé – Cidade e Humanidades, São Bernardo dos Campos, v. 2, n. 1, p. 136 – 147, jul, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufabc.edu.br/index.php/iande/article/view/48#:~:text=Lida%20com%20a%20busca%20por,povo%20e%20de%20sua%20ancestralidade>. Acesso em: 27 jun. 2024.

SLENES, Robert W. **“Malungu, ngoma vem!”**: África coberto e descoberta no Brasil. Revista USP, 18, 1992, p. 48 – 67. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25575>. Acesso em: 03 ago. 2023

SOARES, Mariza de Carvalho. **Descobrimo a Guiné no Brasil Colonial**. RIHGB. Rio de Janeiro, 161(407), abr./ jun., 2000. Disponível em: http://www.labhoi.uff.br/sites/default/files/May07oZX0EDrb_guine.pdf. Acesso em: 27. abr. 2023.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: A forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

TADEU, Regis. **A formação do gosto musical**. Site Regis Tadeu. Disponível em: <https://registadeu.com.br/a-formacao-do-gosto-musical/>. Acesso em: 2 mai. 2024.

TESE. In: DICIO, **Dicionário Online de Português**. Porto: 7 Graus, 2022. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/tese/#:~:text=Significado%20de%20Tese,ser%20defendida%20caso%20haja%20contesta%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 30 dez. 2022.

VALLENCIA, Henry Arenas. **Da Guiné-Bissau à Colômbia**. Benkos Biohó, resistência e (é) palenque. Um caso da diáspora africana. CS, n. 16. mai- ago, 2015. p. 233 – 242. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476347228010>. Acesso em: 07 abr. 2024.

VANNUCHI, Maria Beatriz Costa Carvalho. **A violência nossa de cada dia: o racismo à brasileira**. KON, Noemi Moritz. SILVA, Maria Lúcia da. BUD, Cristiane Curi. **O racismo e o negro no Brasil**: questões para a psicanálise. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 59 – 70.

VALOR. In.: Oxford Languages, Dicionário On-line, 2024. Disponível em: Acesso em: 07 mai. 2024.

XAVIER, João Paulo. **Racismo estético**: descolonizando os corpos negros, 2020.

WADE, Peter. **El Chocó**: una región negra. Banco de la República. Boletín Museo del Oro, N° 29, 1991. Disponível em: <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/7042/7288>. Acesso em: 13 jan. 2024.

WADE, Peter. **Estudios afrodescendientes en Latinoamérica: racismo y mestizaje**. Bogotá, Tábula Rasa, n. 27, 2017. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n27/1794-2489-tara-27-00023.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2024.

ZAMBRANO, Catalina. **Música, identidad y muerte entre los grupos negros del Pacífico sur colombiano**. Revista Universidad de Guadalajara. Ediciones Pandora, número 27 de La Colección de Babel, abr, 2003

ZAMBRANO, Catalina González. **De negros a afrocolombianos**: oportunidades políticas e dinâmicas de ação coletiva dos grupos negros na Colômbia. Tese de doutorado: USP, 2012. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-29082012-095322/pt-br.php> Acesso em: 9 abr. 2024.