



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

SARA ROGÉRIA SANTOS BARBOSA

**CANTANDO E CONTANDO HISTÓRIAS E MEMÓRIAS: LETRA DE MÚSICA
COMO ESPAÇO DE REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS NEGRAS**

Salvador
2022

SARA ROGÉRIA SANTOS BARBOSA

**CANTANDO E CONTANDO HISTÓRIAS E MEMÓRIAS: LETRA DE MÚSICA
COMO ESPAÇO DE REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS NEGRAS**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutora em Literatura e Cultura.

Linha: Documentos da Memória Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Florentina da Silva Souza

Salvador
2022

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Barbosa, Sara Rogéria Santos.

Cantando e contando histórias e memórias: letra de música como espaço de representações identitárias negras / Sara Rogéria Santos Barbosa. - 2022
201 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Florentina da Silva Souza.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2022

1. Literatura e sociedade. 2. Análise do discurso narrativo. 3. Música - Aspectos sociais. 4. Negros - Canções e música. 5. Negros - Identidade étnica. 6. Negros - Identidade racial. 7. Bandas (Música) - Salvador (BA). 8. Banda Reflexu's (Conjunto musical). I. Souza, Florentina da Silva. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 809.93358
CDU - 82.09

SARA ROGÉRIA SANTOS BARBOSA

**CANTANDO E CONTANDO HISTÓRIAS E MEMÓRIAS: LETRA DE MÚSICA
COMO ESPAÇO DE REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS NEGRAS**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Literatura e Cultura.

Salvador-Ba, 11 de novembro de 2022.

Banca examinadora

Florentina da Silva Souza – Orientadora _____
Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais
Universidade Federal da Bahia

Marcelo Bernardo Cunha _____
Doutorado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Joseania Miranda Freitas _____
Doutorado em Educação pela Universidade Federal da Bahia

Nancy Rita Ferreira Vieira _____
Doutorado em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia

Alvanita Almeida Santos _____
Doutorado em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia

AGRADECIMENTOS

O percurso que fiz neste doutorado me faz ser grata a uma série de pessoas e tentarei não esquecer meus motivos de gratidão.

Agradeço a Manuela Rodrigues, minha companheira de discussões quando o doutorado era apenas um desejo enorme envolto numa possibilidade remota de sair de Aracaju para Salvador. Manu é minha principal leitora, questionadora, revisora e tem um jeito muito doce de dizer que meu texto precisa melhorar;

Agradeço a Mayana e Thais pela confiança em me aceitar como hóspede apenas uma semana depois de me conhecerem. Vocês me deram um abrigo para descansar meu corpo e um lar para aquecer minha alma;

Agradeço a Gisane e novamente a Mayana por serem minhas amigas e companheiras de morada, de jornada, de seminários, de noites regadas a risadas e mais risadas. Hoje penso que poderíamos ter colocadoinhos na história, mas eu e Gisane, as hóspedes, decidimos, inconscientemente, que Salvador era apenas para estudar. Perdemos oportunidades preciosas de saber o que seriam alguns porres depois de leituras e produções difíceis;

Agradeço a André, Juliana, Sebastião, Wagner e novamente Gisane, meus companheiros de música de fossa. Vocês tornavam os finais das quartas-feiras muito melhores e eu pegava a BR com saudades da leveza com que conversávamos questões tão caras às nossas subjetividades. Sinto uma falta enorme de cantar a pleno pulmões Tortura de amor, de Waldick Soriano, sem ligar para as pessoas que nos olhavam incrédulas;

Agradeço a Faculdade São Luís pelo incentivo dado a fim de que eu conseguisse estudar sem ter a preocupação comum a quem está na docência na iniciativa privada e decide continuar estudando. Isso foi muito imprescindível para a minha manutenção financeira e permanência no doutorado;

Agradeço a Jostenis e a Marinez pelas conversas tão ricas de informações que me ajudaram a navegar nesse mar escasso que foi conhecer a Banda Reflexu's fora do trio elétrico do Grupo Paes Mendonça, sem os acessórios africanos, tambores e letras engajadas etnicamente;

Agradeço ao pastor e professor doutor Josadac Bezerra dos Santos (em memória) por me fazer companhia virtual quase todas as quintas de madrugada até que o ônibus chegasse no Conde ou eu adormecesse. O cuidado me aquecia o coração e eu serei eternamente grata por isso.

Agradeço à minha orientadora Flora Souza e aos membros e membras de nosso grupo de pesquisa EtniCidades. Cada leitura feita, cada texto indicado, cada partilha teórica e afetiva, tudo foi muito importante para trilhar esse caminho;

Agradeço a minha família por tudo e por tanto. Meus pais – Laurice dos Santos e José Américo Santos – sonharam com este doutorado tanto quanto eu, minhas irmãs Karla Regina, Kátia Silvina e Sáskia Maria se alegraram com minha alegria, meus irmãos mal sabem o que fiz nos últimos cinco anos. Fui a primeira mestra da família. Agora primeira doutora. Para sempre Sarinha, a cabeçudinha que adora ler.

Agradeço a Deus, o autor e consumidor da minha fé. Cada pessoa que caminhou comigo nesses anos me ensinou a ser alguém melhor e a exercitar o amor como realmente deve ser: como a mim mesma. Passei por perdas profundas como o assassinato do meu sobrinho Xandinho, o adoecimento de meu pai pela segunda vez, a eleição presidencial, o rompimento com a igreja, a pandemia que levou amigos e alunos, a mudança para a nova igreja que me sustenta em oração e afetos, o adoecimento de meu irmão Alexandre, o divórcio que marcou o fim do relacionamento de 20 anos. Tudo isso, a seu tempo, foi minando meu apego ao doutorado e o desejo de seguir. Então parei.

Foram dois anos de um luto de dores e desamores. Eu desisti de tudo porque já havia desistido de mim, mas Deus, que tem os minutos de minha vida em suas mãos, fez valer as pessoas que colocou em minha caminhada desde o dia da minha prova do doutorado. Entregar essa tese tem muito da mão firme e acolhedora de minha orientadora Flora Souza que, em momentos de muita dor durante esses últimos dois anos, me ajudou a ver que as dores não podem ser menosprezadas, mas não devem determinar o curso de minha vida.

A todos esses que agradei acima, Deus os faça prosperar.

Deus é bom o tempo todo.

Vozes-Mulheres

*A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.*

(EVARISTO, Conceição. Poemas de recordação e outros movimentos. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017, 5ª.ed., p. 24-25).

BARBOSA, Sara Rogéria Santos. **Cantando e contando histórias e memórias**: letra de música como espaço de representações identitárias negras. 2022. Orientadora: Florentina da Silva Souza. 202 f. il. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

RESUMO

Esta tese analisa expressões de identidades étnicas negras nas letras das músicas interpretadas pela Banda Reflexu's entre os anos de 1987 a 1993 a fim de compreender como se deram naquelas músicas interpretadas pela referida banda as representações identitárias negras. Para tanto, as letras foram separadas por temáticas recorrentes como valorização das identidades étnicas negras, ancestralidade e religiosidade, e, por fim, as representações da mulher negra. Trata-se de um estudo desenvolvido interdisciplinarmente com pressupostos teóricos dos Estudos Culturais, Feminismo negro e historiografia literária contemporânea. Para tanto, discutem-se os conceitos de representação (WOODWARD, 2014), identidade (HALL, 2003; MUNANGA, 2009a), diferença (HALL, 2003) e negritude (MUNANGA, 2009b; FERREIRA, 2021), a fim de compreender como tais representações contribuem para as construções discursivas das identidades étnicas, confronta-se o *corpus* selecionado a partir da identificação das temáticas mais recorrentes e como elas apresentam discursivamente negros e negras. O recorte aqui apresentado vai desde os registros de memória da Banda Reflexu's encontrados em páginas digitais, análise das capas dos discos de vinil e depoimentos publicados em postagens de músicas em mídias digitais; a apresentação pelos principais conceitos utilizados neste estudo e, por fim, a análise das letras elencadas para este estudo. Aventa-se a hipótese, portanto, que os discursos presentes no *corpus* deste trabalho possibilitam pensar expressões identitárias negras naquele momento a partir da análise das letras, da importância da banda e o que representou na década de 90, como, mais de trinta anos após seu estopim, novos ouvintes recebem as letras e performance da banda e como tudo isso dialoga com as impressões da autora deste estudo que se apresenta em primeira pessoa do começo até o fim.

Palavras-chave: Representação e expressão étnicas. Identidades e Diferenças étnicas. Negritude e Branquitude. Banda Reflexu's. Letra de música.

BARBOSA. Sara Rogéria Santos. **Singing and telling stories and memories**: song lyrics as a space for black identity representations. 2022. Advisor: Florentina da Silva Souza. 202 s. II. Thesis (Doctorate in Literature and Culture) – Institute of Letters, Federal University of Bahia, Salvador, 2022.

ABSTRACT

This thesis analyzes expressions of black ethnic identities in the lyrics of songs performed by Banda Reflexu's between the years 1987 to 1993 in order to understand how the representations of black identity occurred in those songs performed by that band. Therefore, the lyrics were separated by recurring themes such as the appreciation of black ethnic identities, ancestry and religiosity, and, finally, the representations of black women. It is a study developed interdisciplinary with theoretical assumptions of Cultural Studies, Black Feminism and contemporary literary historiography. To this end, the concepts of representation (WOODWARD, 2014), identity (HALL, 2003; MUNANGA, 2009a), difference (HALL, 2003) and blackness (MUNANGA, 2009b; FERREIRA, 2021) are discussed in order to understand how such representations contribute to the discursive constructions of ethnic identities, the selected *corpus* is confronted from the identification of the most recurrent themes and how they discursively present black men and women. The clipping presented here ranges from the memory records of Banda Reflexu's found on digital pages, analysis of vinyl record covers and testimonies published in posts of songs in digital media; the presentation of the main concepts used in this study and, finally, the analysis of the letters listed for this study. It is hypothesized, therefore, that the discourses present in the *corpus* of this work make it possible to think about black identity expressions at that moment from the analysis of the lyrics, the importance of the band and what it represented in the 90's, as, more than thirty years after its trigger, new listeners receive the lyrics and performance of the band and how all this dialogues with the impressions of the author of this study that presents itself in first person from beginning to end.

Keywords: Ethnic representation and expression. Ethnic Identities and Differences. Blackness and Whiteness. Band Reflexu's. Song lyrics.

BARBOSA. Sara Rogéria Santos. **Cantar y contar historias y memorias**: las letras de las canciones como espacio para las representaciones de la identidad negra. 2022. Asesora: Florentina da Silva Souza. 202 ss. II.Tesis (Doctorado en Literatura y Cultura) – Instituto de Letras, Universidad Federal de Bahía, Salvador, 2022.

RESUMEN

Esta tesis analiza las expresiones de las identidades étnicas negras en las letras de las canciones interpretadas por la Banda Reflexu's entre los años 1987 a 1993 con el fin de comprender cómo ocurrieron las representaciones de la identidad negra en las canciones interpretadas por esa banda. Por lo tanto, las letras fueron separadas por temas recurrentes como la apreciación de las identidades étnicas negras, la ascendencia y la religiosidad y, finalmente, las representaciones de las mujeres negras. Es un estudio desarrollado interdisciplinario con presupuestos teóricos de los Estudios Culturales, el Feminismo Negro y la historiografía literaria contemporánea. Para ello, se discuten los conceptos de representación (WOODWARD, 2014), identidad (HALL, 2003; MUNANGA, 2009a), diferencia (HALL, 2003) y negritud (MUNANGA, 2009b; FERREIRA, 2021) para comprender cómo tales representaciones contribuyen a las construcciones discursivas de las identidades étnicas, se confronta el *corpus* seleccionado a partir de la identificación de los temas más recurrentes y cómo presentan discursivamente a los hombres y mujeres negros. El clipping que aquí se presenta abarca desde registros de memoria de Banda Reflexu's encontrados en páginas digitales, análisis de carátulas de vinilos y testimonios publicados en posts de canciones en medios digitales; la presentación de los principales conceptos utilizados en este estudio y, finalmente, el análisis de las letras enumeradas para este estudio. Se hipotetiza, por tanto, que los discursos presentes en el *corpus* de este trabajo permiten pensar las expresiones identitarias negras en ese momento a partir del análisis de las letras, la importancia de la banda y lo que representó en la década de los 90, como, más de treinta años después de su desencadenamiento, nuevos oyentes reciben la letra y la interpretación de la banda y cómo todo esto dialoga con las impresiones del autor de este estudio que se presenta en primera persona de principio a fin.

Palabras clave: Representación y expresión étnica. Identidades y diferencias étnicas. Negrura y Blancura. Banda Reflexu's. Letra de música.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	UM CAMINHO DE PEDAÇOS DE PÃO: poucas informações do muito que representou a Banda Reflexu's	37
3	PARA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS CAPAS: uma breve análise da mensagem visual presente nas capas dos LPs	59
3.1	REFLEXU'S DA MÃE ÁFRICA (1987)	60
3.2	SERPENTE NEGRA (1988).....	64
3.3	KABIÊSSELE (1989).....	69
3.4	BAHIA DE TODOS OS SONS (1990).....	75
3.5	ATLÂNTIDA (1993)	78
4	PERFORMANCE E ANCESTRALIDADE: história e memória grafadas nos corpos negros em movimento.....	84
4.1	DISCURSOS IDENTITÁRIOS GRAFADOS EM CORPOS NEGROS: performance, ancestralidade e interseccionalidades.....	85
4.2	HISTÓRIAS QUE REGISTRAM CULTURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA: os registros orais preservados nas letras das músicas.....	121
5	QUE MULHER NEGRA É ESSA NA AVENIDA? o que canta e o que cala a música que arrasta multidão	146
5.1	DOCE MORENA: a representação da mulher negra e os discursos que invisibilizam sua negritude.....	147
5.2	AMANDHA: performances, agências e ancestralidades da mulher negra	171
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	187
7	REFERÊNCIAS	194
8	DISCOGRAFIA	201

1 INTRODUÇÃO

Representação importa muito. Soa trivial falar sobre isso e sua relevância na construção identitária, mas é sempre bom marcar a presença de um discurso construído e proferido por pessoas negras que permite vermos a nós mesmas/os em cada linha, trecho ou parágrafo, seja ele falado, escrito, cantado ou performado. Não é apenas a pessoa negra se ver em espaços de poder e midiáticos, é ocupar esses espaços, possibilitar mudanças estruturais de sorte que outras pessoas negras também os ocupem. É nessa perspectiva que abordo¹ neste estudo. Para Kathryn Woodward (2014, p. 8), “a representação atua simbolicamente para classificar o mundo e nossas relações no seu interior”, então, é a partir disso que analiso a importância que a representação tem nas relações com o estar no mundo e entendo que ela é condição para compreender por que as identidades negras são representadas em condições de invisibilidade, seja na literatura, na música ou em qualquer outra arte.

É nessa perceptiva que construo esta análise acerca das *Cantando e contando histórias e memórias: letra de música como espaço de representações identitárias negras*². Elas, as letras, apresentam um discurso que permite ativar sentimentos de identificação e pertencimento com uma narrativa que transita entre história, cultura, religião e tradição negras. Como se trata de letras de músicas que se projetaram também na esfera visual e, portanto, temos corpos pretos em performance, é justo afirmar, nesse sentido, que “a cor de um indivíduo nunca é simplesmente uma cor, mas um enunciado repleto de conotações e interpretações articuladas socialmente, com valor de verdade que estabelece marcas de poder, definindo lugares, funções e falas”. (MARTINS, 1995, p. 35).

¹ Optei por escrever o texto todo em primeira pessoa porque compreendo que o distanciamento e a impessoalidade não são aspectos indispensáveis a um texto acadêmico. Pelo contrário, desde a definição do que queria pesquisar até a entrega do texto final, tudo está entrecortado pelas escolhas que fiz e o que elas significam para mim. Dito isso, a análise se faz também a partir das minhas escrituras, ou seja, das memórias individuais e coletivas que carrego, do meu cotidiano, das narrativas que compõem as nossas histórias afrodescendentes.

² As informações sobre a Banda Reflexu's foram obtidas majoritariamente em conversas com Jostenis. Sempre que não houver a indicação de uma fonte como livro, artigo, tese ou blog significa que a informação é oriunda dessas conversas.

Assim, o *corpus* elencado para este estudo é passível de ser acessado a partir da compreensão acerca da representação identitária negra. Sendo assim, para fundamentar teoricamente essa linha de análise, convém entendermos que “possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado, o futuro e o presente numa linha ininterrupta” (HALL, 2003, p. 29). Dessa forma, apresento o *corpus* deste estudo cujo objetivo é analisar expressões de identidades étnicas negras nas letras das músicas interpretadas pela Banda Reflexu's entre os anos de 1987 a 1993, especificamente os álbuns Reflexu's da Mãe África (1987), Serpente Negra (1988), Kabiêssele (1989), Bahia de todos os sons (1990) e Atlântida (1993), a fim de compreender como se deram naquelas músicas interpretadas pela referida banda tais representações identitárias negras. Tal objeto está alinhado à questão de pesquisa que dá conta do questionamento quanto à relevância da banda e das letras das músicas por ela interpretadas para a valorização das identidades étnicas e fortalecimento do sentimento de pertença. Ao mesmo tempo, pressupõe-se a hipótese de que os discursos presentes no *corpus* deste trabalho possibilitam pensar expressões identitárias negras a partir da análise das letras.

Após a leitura e identificação dos temas mais recorrentes nas letras, foram seguidos os seguintes passos: entender o percurso da banda quanto aos objetivos para a sua criação, formação anterior e a definitiva, refletir sobre o final da banda e, por fim, se há convergência entre seu papel enquanto produto da indústria cultural e a recepção do público; identificar nos projetos artísticos das capas elementos que dialoguem com as expressões identitárias que norteiam as letras das músicas; por fim, analisar as representações identitárias que apontam para o protagonismo negro, seja na construção das histórias e memórias pré-escavidão ou na diáspora, ao tempo em que enfatiza a negritude e denuncia o principal produto da branquitude: o racismo. Ao mesmo tempo, a análise também se estende para as representações da mulher negra primeiro em conformidade com os enquadramentos que a hipersexualizam e negam sua negritude em favor do mínimo de afetividade, segundo enquanto discursos de autoafirmação, protagonismo nas ações que a atravessam e partícipe na construção das histórias e memórias que valorizam e preservam as identidades étnico-raciais.

A seguir um quadro com as informações sobre os discos e suas faixas

Quadro 1 - Discografia da Banda Reflexu's

TÍTULO (ANO)	FAIXA (COMPOSITORES)
Reflexu's da Mãe África (1987)	01. Madagascar Olodum (Rey Zulu);
	02. Oração para a libertação a África do Sul (Gilberto Gil);
	03. Libertem Mandela (Rey Zulu e Ythamar Tropicália);
	04. Guaratimiriba (Marquinhos);
	05. Banho de beijos (Julinho Cavalcanti);
	06. Canto para Senegal (Waldir Brito e Ythamar Tropicália);
	07. Suingue de verão (Marquinhos);
	08. Doce Morena (Guga Cavalcanti e Marquinhos);
	09. Alfabeto do negão (Ythamar Tropicália e Rey Zulu);
	10. Reggae da morena (Robson Duarte Cajazeira).
TÍTULO (ANO)	FAIXA (COMPOSITORES)
Serpente Negra (1988)	01. Serpente negra (Ythamar Tropicália, Valmir Brito, Gibi e Roque Carvalho);
	02. Quilombo dos Palmares (Ythamar Tropicália, Valmir Brito e Gibi);
	03. Chicote não (Robson Duarte e Zanone Ferrari);
	04. Canto a minha cor (Música: Rabutta, Nêgo Dó; Letra: Fernandes);
	05. Sou nordestino (Marquinhos e Bira Marques);
	06. Pra não dizer que não falei das flores (Geraldo Vandré);
	07. Deuses afro-baianos (Ythamar Tropicália e Valmir Brito);
	08. Super raça Ilê-Aiyê (Ythamar Tropicália);
	09. Mariê (Julinho Cavalcanti e Guga Cavalcanti);
	10. Jardim de Ébano (Djalma Luz);
	11. Jogo duro (Roque Carvalho);
	12. Café com leite (Edil Pacheco e Beu Machado).
TÍTULO (ANO)	FAIXA (COMPOSITORES)
Kabiêssele (1989):	01. O amor é infinito (Lourenço e Franco);
	02. Canto da cor (Moises e Simão);
	03. As forças de Olorum (Ythamar Tropicália, Valmir Brito, Gira e Bira);
	04. Mulher negra (Gerônimo);
	05. Nego laranja (Carlinhos Brown);
	06. Sartando dessa (Claudio Zou e Ronaldo Santos);
	07. Dialeto Negro (Valmir Brito e Gibi);
	08. Dandá (Gerônimo e Ricardo Luedy);
	09. Pedras de luz (Ythamar Tropicália, Arandas Junior, Pawlé);
	10. Oxaguiã (André Luiz Oliveira);
	11. Mangueira, orgulho e glória (Antônio Fernandes e Bié);

	12. A natureza pelo avesso (Marquinhos e Bira Marques).
TÍTULO (ANO)	FAIXA (COMPOSITORES)
Bahia de todos os sons (1990):	01. Olodum ologbom (Tita Lopes e Lazinho);
	02. Iya Dudu do Ilê – Mãe Preta do Ilê (Carlinhos Maracanã);
	03. Kizomba festa da raça (Rodolpho, Jonas, Luís Carlos da Vila);
	04. Kangala (Ythamar Tropicália);
	05. Kassuniero (Ronaldo de Castro e Katia de Troia);
	06. Canto para o Senegal (Ythamar Tropicália, Valmir Brito);
	07. Amandla (Ythamar Tropicália e Walmir Brito);
	08. Nosso cantar (Marquinhos e Bira Marques);
	09. Cidade magia (Dito e Pita);
	10. Zambi Yê (Dito e Pita);
	11. Agô (Rick Maggia);
	12. Até o sol raiar (Marquinhos e Bira Marques).
TÍTULO (ANO)	FAIXA (COMPOSITORES)
Atlântida (1993)	01. Atlântida, o mar é o caminho (Ythamar Tropicália, Antônio José, Pwalé);
	02. Eu sei - Na mira (Marisa Monte);
	03. Canto à Nigéria (Júlio);
	04. Lual (Guga Cavalcanti, Julinho Cavalcanti);
	05. Dia de benção (Ythamar Tropicália, Antônio José, Pawlé);
	06. Patapata (Mirian, Jarry);
	07. A fé da razão (Newton Pinheiro);
	08. Divina baiana (Val Macambira, Marcos);
	09. Transformação (Walmir Brito);
	10. Negro (Val Macadâmia);
	11. Madagascar Olodum (Rey Zulu);
	12. Baculejo (Reflexu's – os nomes dos compositores não aparecem no LP).

Fonte: Autor, 2023.

Os cinco LP têm 58 faixas, mas elenquei, dentre elas, 26 letras para comporem o *corpus* de pesquisa tendo como critério a recorrência de temas sobre identidades étnicas negras, religiosidade e ancestralidade e representações da mulher negra. Optei, dessa forma, pela discussão acerca dos principais conceitos que permearam a construção deste texto quando da análise das expressões de identidades étnicas negras aqui presentes, a exemplo de cultura, identidade, diferença, branquitude, negritude, ancestralidade, memória e representação, uma vez que as letras *corpus* deste trabalho sugerem o uso desses conceitos. Esses conceitos são acessados a partir dos temas identificados e que transitam entre a importância da

representação étnica, negritude e o sentimento de pertença até as representações da mulher negra a partir de um olhar ora masculino, ora feminino.

Após esse preâmbulo, é justo dizer como se deu em mim a importância das músicas produzidas e performadas por pessoas negras no Nordeste. Sou uma mulher negra, professora universitária e da educação básica. Trabalho com produção de textos e literatura nos dois níveis de educação em que atuo. Neles, fiz a opção por colocar em diálogo os textos acadêmicos sugeridos pelos livros e aqueles que são acessados fora dos espaços de formação oficial porque acredito que os textos nos livros didáticos e nos acadêmicos não dão conta da diversidade de discursos étnicos que atravessam a mim e a meus alunos. À vista disso, a música acabou sendo um dos gêneros que escolhi para estabelecer esse diálogo. Como a música produzida na Bahia sempre foi muito consumida em Sergipe, não foi difícil e não poderia ser diferente em minha prática docente escolher algo que fizesse sentido para mim e meus alunos/as.

Havia, na década de 80 – certamente começou antes, mas vou me ater àquilo que alcanço - em Aracaju, mais precisamente na Praça Fausto Cardoso, um grito de carnaval³ e nele a música baiana passa ser uma constante, principalmente Luiz

³ Nas décadas de 70 e 80 o Carnaval de Aracaju acontecia na "Praça do Povo", localizada na Praça Fausto Cardoso, na frente do Palácio Olímpio Campos e após a Travessa José de Faro. As festas carnavalescas ali eram frequentadas majoritariamente por populares vindos dos bairros mais periféricos. Além da praça, também havia festas nos clubes, como late, Cotinguiba, Atleta, nas ruas e centros sociais urbanos até o amanhecer da Quarta-feira de Cinzas na orla da Praia de Atalaia, "onde os calhambeques (carros velhos pintados com cores carnavalescas, geralmente Opala, Dodge Dart e Galaxie) iam dar os chamados "cavalos de pau". A carreta era preparada com cordas laterais para os foliões não caírem e uma banda improvisada tocava marchas de carnaval. A carreta ia circulando pelas ruas de Aracaju e até para a Praia de Atalaia. Aos poucos o Carnaval de Aracaju veio sofrendo influências do ritmo baiano do Trio Elétrico e do Axé Music. Os clubes fecharam as suas portas e o autêntico Carnaval ficou somente na lembrança". Disponível em <http://aracajuantigga.blogspot.com/2010/02/o-carnaval-em-aracaju.html>

Caldas⁴ e Sarajane⁵. Foi um pouco depois deles que a Banda Reflexu's começou a tocar nas FM aracajuanas. Nos bairros periféricos, e aqui incluo onde morei, havia matinês e discotecas nos Centros Sociais Urbanos e foi nesses espaços que Madagascar Olodum se tornou não apenas ouvida, mas dançada por uma legião de adolescentes e jovens, entre eles os meus irmãos e irmãs.

Não demorou muito para que o primeiro LP da banda figurasse em nossa casa entre os sambistas da velha guarda. Do rádio para a TV foi uma fração de tempo. Chacrinha⁶ chamava a Banda Reflexu's e a gente dançava na sala. Eu não fazia ideia,

⁴ As informações apresentadas a seguir sobre o cantor Luiz Caldas fazem parte da dissertação de mestrado defendido na Universidade Federal da Bahia intitulada “A trajetória de vida de Luiz Caldas: ascensão, inflexão e retomada”, de autoria de Antonio César Silva Silva, defendida em 04 de junho de 2009. Seguindo as informações do autor sobre seu biografado, Luiz Caldas é compositor e multi-instrumentista. Sua trajetória de vida é marcada por uma singularidade que o distingue dos demais atores do campo musical. Uma vertente desta singularidade é o advento da Axé Music, uma forma de expressão musical agregada à dança que foi cunhada em boa medida por suas mãos, em meados dos anos 1980. [...]. Luiz Caldas ficou conhecido nacionalmente por meio da canção "Fricote", também conhecida por Nega do cabelo duro, considerada obra referência do nascimento da Axé Music. Ainda nos anos 1980, ampliou sua visibilidade participando dos programas de auditório em TVs baianas e em rede nacional, como o Cassino do Chacrinha, na Rede Globo. Nesta mesma emissora, interpretou a canção Tieta, tema de abertura da novela homônima exibida entre 14 de agosto de 1989 e 31 de março de 1990. Ficou quase totalmente fora da mídia no final da década de 1990, perdendo espaço no campo musical. Enfrentou problemas relacionados ao alcoolismo e se distanciou das grandes produções relacionadas à Axé Music e ao Carnaval de Salvador”. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/31189/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20Silva,%20Antonio%20C%C3%A9sar%20Silva.pdf>

⁵ As informações apresentadas a seguir sobre a cantora Sarajane fazem parte do trabalho de conclusão de curso no curso de Comunicação Social da Faculdade de Comunicação, da Universidade Federal da Bahia, intitulado “Documentário Axé Gospel: uma música de adoração, de autoria de Daiane Consuelo da Silva, defendido em 18 de dezembro de 2018. Seguindo as informações da autora, “a cantora Sarajane surge na consolidação dos ritmos como o reggae, o samba com merengue e o mambo. Ela conquistou notoriedade quando se tornou vocalista da Banda Novos Bárbaros nos anos de 1980 e lançou a música “A Roda” (em 1987, o programa Fantástico da Rede Globo fez o lançamento do videoclipe da música) seu primeiro grande sucesso. Após esta ocorrência, Sarajane começou a fazer participações em programas de televisão e rádios brasileiras, o que permitiu uma conexão entre Salvador e o Sudeste do país. Esta canção concedeu a artista um prêmio de disco de Platina duplo”. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/28388/2/MEMORIAL%20VERS%C3%83O%20DEFINITIVA%20Corrigido.pdf>

⁶ As informações apresentadas a seguir sobre Chacrinha, apresentador do semanário global Cassino do Chacrinha, famoso na década de 80, mesmo já tendo cerca de 40 anos de exibição em outras emissoras de TV e rádio, fazem parte da dissertação de mestrado do curso de Comunicação Social, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, intitulada “Sorria meu bem, sorria: no ar, o Cassino do Chacrinha!”, defendida em 2014. “Abelardo Barbosa, o Chacrinha, começou a “balançar a pança” já no final da década de 1930, em Recife, Pernambuco. Ele era estudante de Medicina e tocava bateria em um conjunto musical nas festas do Centro Acadêmico do qual era integrante. Portanto, a sua ligação pessoal com a música já se mostrava presente, fato que o ajudaria a traçar uma das marcas sonoras dos seus programas: a presença de canções, sendo executadas por cantores profissionais ou por calouros que sofriam com a sua implacável buzina. O programa de TV Cassino do Chacrinha era exibido aos sábados, às 16 horas, entre 1982 e 1988 na Rede Globo de

naquela época uma pré-adolescente ainda, como aquelas músicas entrariam, vários anos depois, em minhas aulas de redação e História da Literatura Brasileira, menos ainda que seriam meu *corpus* de análise durante o doutorado. Quando fui definir o que iria pesquisar no doutorado eu não queria algo que fosse distante de minha prática docente, posto que uso textos desconsiderados pelos livros didáticos e acadêmicos, sendo, por vezes, os textos não canônicos que movimentavam minhas aulas de análise textual e leitura literária.

No mestrado, pesquisei como o discurso nacionalista e de pertencimento identitário português foi fulcral para a institucionalização da língua do príncipe no Brasil e marginalização daquelas próprias dos indígenas e africanos, sendo este último representante do maior grupo de falantes em território nacional. Naquele momento, a lei instituía quem devia ser alvo do esforço do estado em prol de uma educação pública, quais livros seriam lidos e quais seriam proibidos, quem poderia estudar e até quando. Nada do que tinha ali incluía as pessoas negras trazidas, sob correntes, para este país pelos portugueses.

Paralelamente às pesquisas no mestrado, eu usava as letras das músicas em minhas aulas e discutia as ideias de pertencimento, identidade e invenção de uma tradição. Quando encerrei o curso, decidi que, para o doutorado, eu trabalharia com letras de músicas. Ouvei as várias postagens no YouTube, li muitos dos inúmeros comentários sobre a importância de uma ou outra música na vida da pessoa e como muitas eram ainda importantes. Acerca disso, transcrevo neste estudo depoimentos de fãs antigos e novos da Banda Reflexu's que ratificavam a importância daquelas músicas salientando os discursos e histórias negras que não aprenderam na escola, apesar de ser ali o lugar, *a priori*, para acessar tais conhecimentos.

Televisão. O programa era muito criticado pela sua extravagância, pela sua obscenidade ao mostrar mulheres de maiô rebolando e pelo caos da produção mostrado no ar. Devido a este seu jeito anárquico, que também se refletia na própria estética circense e tropicalista dos programas, suas frases insólitas e debochadas, oriundas da sua inventividade e do improviso no rádio, Chacrinha teve problemas com a Censura Federal e com setores conservadores da sociedade brasileira durante a ditadura militar. Os censores também se incomodavam com as imagens que mostravam o corpo das rebolantes chacetes de maiô e procuravam inibir as brincadeiras do apresentador, muitas vezes nos próprios bastidores do programa, aumentando a censura e a pressão sobre Chacrinha, que se afastou amargurado da TV Globo". O Cassino de Chacrinha deu espaço para muitos artistas brasileiros que mais tarde se tornaram ídolos da grande massa. Disponível em https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUOS-9KWL9D/1/sorria_meu_bem_sorria___disserta__o_elias.pdf

Decidido qual seria meu *corpus*, era necessário definir qual seria o procedimento metodológico e, por fim, quanto a ele, lancei mão dos pressupostos alicerçados na literatura comparada, já que ela se apresenta também como um método de pesquisa, conforme nos asseguram Tânia Franco Carvalho (2006), Pierre Brunel, Claude Pichois e André Michel Rousseau (1983) e Manfred Schmeling (1984), uma vez que estabelece parâmetros sobre os quais o pesquisador analisará suas fontes, consolidará seu *corpus* e construirá seu texto. Tematologia, campo de estudos da literatura comparada, e o método temático, procedimento metodológico de análise, constituem a metodologia empregada aqui pois, em todas as peças elencadas para análise, identifiquei a recorrência de temas já citados anteriormente e que serão aqui abordados.

Para Brunel (1983), o método temático apoia-se na identificação dos temas recorrentes nos textos pesquisados a fim de estabelecer, a partir da comparação, parâmetros para a análise. Depreendi, do que falam esses teóricos, que à tematologia unem-se os estudos culturais, a estética da recepção, análise de discurso e outras áreas do conhecimento a fim de “explicitar teoricamente suas tarefas e, ao fazê-lo, mostra-se aberta para a variedade de formas e de suas maneiras de compreensão” (SCHMELING, 1984, p. 30).

A comparação é um procedimento de trabalho do comparatista, e é até mesmo um procedimento privilegiado, mas apenas um procedimento entre outros. Ela é um meio para um fim e não uma característica definidora. O comparatista compara não pela comparação em si, mas porque ela possibilita-lhe um exame adequado de seu extenso trabalho de campo (SCHMELING, 1984, p. 199).

Diante do exposto quanto aos teóricos que fundamentaram esta pesquisa, como bell hooks (1995, 2010, 2017, 2019), Stuart Hall (2003, 2006, 2014, 2016, 2017), Leda Maria Martins (1995, 2007, 2002, 2003), Beatriz Nascimento (1976, 1977, 1990, 2018) e Lélia Gonzales (1984, 2018), desenvolvi os seguintes procedimentos: leitura dos principais conceitos que permearão a feitura do trabalho. Para tanto, foi feita a análise de tais conceitos à luz do que propõe essas intelectuais que certamente deram suporte para melhor entendimento dos termos e sua aplicabilidade. Tal discussão compreende parte significativa do trabalho, uma vez que se constitui enquanto caminho para o entendimento do que se pretende com o *corpus* e aponta para o

próximo procedimento: analisar a representação identitária negra nas letras das músicas. Optei, no entanto, em não fazer disso uma seção introdutória, mas a introdução já põe em diálogo meu *corpus* e os conceitos norteadores. Como há a necessidade de dar a conhecer a minha leitora, ou leitor, o que estou dizendo, apresento na introdução alguns dos principais conceitos cuja necessidade de apresentação nasce a partir da leitura e análise das letras trabalhadas neste texto.

Desse modo, fica evidente a escolha do método de análise, e também do arcabouço teórico, da literatura comparada e do método temático uma vez que será necessário ainda estabelecer comparações entre as letras das músicas a fim de identificar a recorrência temática e, por fim, organizar em categoria e proceder com a análise das representações negras ali presentes. Assim, depois de lidas, as letras foram agrupadas levando em consideração as categorias recorrentes na composição das letras. Nesse aspecto, cabe à literatura comparada, enquanto método de pesquisa e suporte teórico, fornecer lastro para o estabelecimento da tematologia, método temático e mecanismos de análise.

Para entender esse procedimento metodológico foram utilizados, como dito, Carvalhal (2007), Brunel, Pichois e Rousseau (1983) e Schmeling (1984). Para eles, a literatura comparada é também um método de pesquisa e como tal apresenta certos parâmetros que devem ser levados em consideração no momento de estudar o *corpus* pretendido: é possível trabalhar com literatura a partir de várias áreas e a comparação serve como recurso de análise e interpretação. Aqui cabe novamente retomar o que nos diz Ernesto Von Rückert (2016) quanto ao pensar música associado à literatura uma vez que, para o citado autor, o conteúdo da música é uma poesia declamada de forma melodiosa.

Há de se levar em conta a necessidade de localizar historicamente a banda cujas letras por ela cantadas são *corpus* deste estudo. Para isso será necessário apresentar seu percurso musical, sua formação, seus álbuns e o término daquela composição inicial já que a banda ainda existe, só que com outros componentes e sem muita visibilidade. Cabe ressaltar que a banda não possuía em seu repertório significativo número de composições autorais, pelo contrário, grande parte de suas músicas pertencem a outros grupos ou compositores. É justamente no entrelaçar desses aspectos que pretendo compreender as letras escolhidas da banda para esta

pesquisa, já que as concebo como, para citar o mesmo autor (BRUNEL, 1983, p. 82), “a expressão individual e artística da alma coletiva”.

Dito isso, apresento alguns dos principais conceitos que serão acessados durante as análises das letras das músicas. Assim, ao começar a analisar as letras da Banda Reflexu's, uma dupla de conceitos vem à tona: identidades e diferenças. Kabengele Munanga (2009a) diz que pensar uma identidade cultural ideal seria considerar a presença simultânea de aspectos históricos, linguísticos e psicológicos, mas isso está muito longe do real uma vez que, mesmo pertencendo à mesma comunidade linguística, por exemplo, não necessariamente os aspectos históricos seriam compartilhados. Alargar esses aspectos de modo a contemplar também os culturais, político-ideológicos e étnico-raciais é importantíssimo quando se pretende compreender as identidades étnicas negras, posto que não são uniformes e tampouco estanques.

Ainda sobre identidades, Hall considera que elas não são fixas, estanques, elas se movimentam, mudam, desaparecem, são construídas. Para ele, elas são, de acordo com a concepção do sujeito sociológico, formadas a partir da “interação entre o eu e a sociedade” (HALL, 2006, 11). Isso quer dizer que o sujeito tem suas particularidades, suas idiossincrasias, mas pode transitar e ser modificado a partir das relações sociais que o atravessam, pelo contato com o outro, e indivíduos que pertencem às mesmas construções sociais, culturais, linguísticas e/ou religiosas não necessariamente apresentam as mesmas identidades.

De acordo com o mesmo autor, os sujeitos são recortados por várias identidades, elas podem ser complementares, diferentes ou mesmo dicotômicas, ou seja, não se tem apenas uma que sofre mudanças por conta dos contatos sociais, mas que o sujeito carrega em si várias não estanques, em constante processo de formação. Portanto, trata-se de um sujeito fragmentado que se torna preenchido a partir dos contatos com outras pessoas e situações e isso não tem um momento, uma época. As mudanças no conjunto de identidades que cada sujeito carrega ocorrem porque ele não é um indivíduo fechado em si, mas um ser social, passível de mudanças conscientes ou não, permanentes ou não, positivas ou não. Assim sendo, identidade, a partir das concepções de Hall, pode ser definida como “algo formado, ao

longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento” (HALL, 2006, p. 38).

Outro conceito para a análise que proponho aqui é o de diferença. As diferenças devem ser vistas como parte do sujeito, assim como as identidades que ele carrega. Elas não são opostas e não existem como marcas de diferenciação entre os sujeitos, mas como constituição do que eles são. Como aponta Tomaz Tadeu da Silva (2014), enquanto as identidades se relacionam com o ‘eu’, as diferenças são entidades relacionadas ao ‘outro’. Assim, ela é “nesta perspectiva, concebida como auto-referenciada, como algo que remete a si própria. A diferença, tal como a identidade, simplesmente existe” (SILVA, 2014, p. 74). São as diferenças em relação ao outro que estabelecem as identidades que atravessam o sujeito. Minha identidade como mulher negra é também a marca de diferença em relação à existência do outro, a mulher branca, não negra. Por fim,

A identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais (SILVA, 2014, p. 76).

Lidar com essas duas categorias ajuda compreender que a diferença, naquilo que é identificado como ausência no sujeito, mas marca presente no outro, por vezes alimenta as práticas discriminatórias de forma geral, e racistas de modo particularizado, ao invés de privilegiar a diversidade. Assim, diferença é “aquilo que separa uma identidade da outra, estabelecendo distinções, frequentemente na forma de oposições” (WOODWARD, 2014, p. 42) e, por isso, ela pode ser construída negativamente “por meio da exclusão ou da marginalização daquelas pessoas que são definidas como ‘outros’ ou forasteiros”. Por outro lado, podem ser pensadas positivamente enquanto “fonte de diversidade, heterogeneidade e hibridismo, sendo vista como enriquecedora” (WOODWARD, 2014, p. 50-51).

Levando em consideração a importância das identidades étnicas e como são importantes para a análise das expressões étnico-raciais, um novo conceito se faz presente neste estudo: representação. A princípio, esse conceito se relaciona com o ‘ver’ sujeitos que comungam de identidades culturais semelhantes ocupando espaços de poder que não lhe eram reservados. Woodward afirma que é “por meio dos

significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos” e que:

A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: quem sou eu? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar (WOODWARD, 2014, p. 17-18).

Dito isso, não há como negar que as letras das músicas são um ‘lugar’, por assim dizer, profícuo para que esses sujeitos construídos de identidades e diferenças não excludentes entre si possam se autorrepresentar. Pensar representação a partir de apenas uma identidade étnica é ignorar o fato de que várias etnias negras vieram para o Brasil durante o período da escravização negra, que esses sujeitos não são imunes aos contatos exteriores, que suas identidades são móveis e que as diferenças não os separa, pelo contrário, diversifica-os. Cabe aqui salientar que as diferenças não são vistas apenas como possibilidade de diversidade. O Outro e suas diferenças é visto como inferior, subalterno, desigual. É o racismo sendo alimentado pela negação da possibilidade de ver as identidades comuns em lugar de potencializar as diferenças.

Os versos “Palco da vida e negras verdades/ Protestos, manifestações/ Faz o Olodum contra o Apartheid/ Juntamente com Madagascar/ Evocando liberdade e igualdade a reinar⁷” tratam justamente das lutas e resistências enquanto consequência de uma sociedade racista que segrega, aprisiona e mata o outro diferente de si, e da necessidade de resistir e existir apesar disso. Quando Adilson Moreira (2018, p. 28) fala, inicialmente, das teorias sobre o racismo que “ênfatizam seu caráter interpessoal, algumas o seu aspecto cultural e outras ainda sua dimensão institucional”, percebo que elas, as teorias, não dão conta do que é o racismo. O que, então, é racismo?

Moreira (2019, p. 12) diz que “racismo é, portanto, um sistema de opressão que nega direitos, e não um simples ato da vontade de um indivíduo”. Sendo assim, a

⁷ Madagascar Olodum, faixa 01 do LPs Reflexu's da Mãe África (1987). Compositores: Rey Zulu. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=pOW-DZ08oNA&ab_channel=BandaReflexus

peessoa não acorda um belo dia e diz ‘hoje vou ser racista’. Racismo tem a ver com uma estrutura social que determina quem tem poder e quem não tem. Diante disso, urge saber que “racismo é uma ideologia e uma prática que está em constante transformação, razão pela qual ele pode assumir diferentes formas em diferentes momentos históricos” (MOREIRA, 2019, p. 28). Moreira ainda acrescenta que

Observamos em todas as suas manifestações como diferenças de status cultural e status material se reforçam mutuamente na reprodução da marginalização de minorias raciais [...]. Sendo o racismo um sistema de dominação que procura manter o poder nas mãos do grupo racial dominante, suas formas de legitimação precisam também se modificar, pois suas práticas excludentes são sempre questionadas. Seu aspecto dinâmico permite que seus meios de operação sejam encobertos, de modo que relações hierárquicas possam ser explicadas a partir das características dos membros de minorias raciais e não a partir de estratégias de dominação (MOREIRA, 2019, p. 28-29).

Numa sociedade que invisibiliza e cerceia a escuta, não é de se admirar que tenha um projeto de embranquecimento pautado no apagamento das identidades étnicas não brancas. O Brasil teve grandes episódios históricos de miscigenação legitimados pelo estado cujo objetivo era embranquecer o máximo possível a população brasileira, como aconteceu no séc. XVIII quando era interessante para o governo português o domínio sobre as aldeias indígenas e transferência de terras para portugueses que aceitassem contrair matrimônio com indígenas estabelecendo como retorno pelas terras a cessão do sobrenome português (BARBOSA, 2018). Esse processo, “um simples fenômeno biológico, recebeu uma missão política da maior importância, pois dela dependeria o processo de homogeneização biológica da qual dependeria a construção da identidade nacional brasileira” (MUNANGA, 2009a, p. 10). Por outro lado, é mister não perder de vista que a miscigenação também se apresentou como um problema para aqueles que pensavam um país embranquecido e alinhado à eugenia. Essa vertente se revelou novamente nos últimos anos quando políticos se alinharam escancaradamente aos ideais eugenistas eurocêntricos.

Os efeitos discursivos desse processo podem ser vistos inclusive nas letras das músicas que compreendo como representação de fortalecimento étnico, a exemplo dos versos “Quantas garotas bonitas podemos ver/ Preste atenção no que eu vou lhe

dizer/ Pega essa morena bem na ponta da orelha/ Dá um beijo de arrepiar”⁸ em que a expressão ‘morena’ transita sem maiores intercorrências, com a naturalidade que o branqueamento produziu. Tal expressão faz parte das inúmeras possibilidades de negar a existência da cor preta, sobretudo em mulheres alvo de afetividade. A letra apresenta uma sequência de ações que se passam, hipoteticamente, em uma festa de rua em que são cantados vários ritmos de origem africana, uma moça dança e se torna alvo da atenção de um homem. Ele marca, ao tempo em que nega, em sua investida, a identidade étnica da moça a partir do embranquecimento oriundo da miscigenação: a moça não era branca e ele não a reconhecia como negra. Era morena. Era desejável. Era beijável. Fazia parte das garotas bonitas.

Para Sueli Carneiro (2011, p. 66), a miscigenação no Brasil é lida como argumento de autoridade para uma suposta democracia racial na “medida em que o intercurso sexual entre brancos, indígenas e negros seria o principal indicativo de nossa tolerância racial”. Quanto a isso, o termo morena reforça essa possibilidade de tolerância racial e acaba sendo recorrente quando se quer enaltecer a beleza ou atributos sexuais femininos separados das identidades étnicas que atravessam aquele corpo. Em *Doce Morena*⁹ esse caráter sexual se repete e a moça destituída de sua negritude é a morena “mel do luar prateado jorrando no olhar pela avenida com a face do mistério/segredo no ar”.

Fazendo par com a categoria discursiva miscigenação há o já citado termo branqueamento/branquitude como “resultado da intensa miscigenação ocorrida entre negros e brancos desde o período colonial”, fruto de um “cruzamento racial não natural, e sim determinado pela violência e exploração do português de ultramar contra o africano sob o cativo” (BENTO, 2002, p. 14) e que nos dá como resultado uma variedade de tons de peles que, ao largo da consciência étnica, faz com que alguns pretos e pretas não retintos não se vejam como pessoas negras, enquanto pessoas brancas não reconhecem seus privilégios como não enquadrados racialmente. Convém salientar que no continente africano há diversidade de tons de

⁸ Reggae da Morena é a faixa 10 do LPs Reflexu’s da Mãe África e tem compositores Robson Duarte e Cajazeira. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4LvzDyzYWj0>

⁹ Doce Morena é a faixa 08 do LPS Reflexu’s da Mãe África e tem compositores Guga Cavalcante e Marquinhos. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gFPh7zm0wco>

pele, mas aqui eu me refiro à miscigenação enquanto política de estado com vistas ao branqueamento da população brasileira.

Ainda nessa direção, de compreender melhor o conceito de negritude, Lígia Fonseca Ferreira (2021) apresenta um percurso de formação epistemológica deste termo que vai desde as considerações francesa, forjadas por teóricos franco-africanos, passando por estudiosos africanos até chegar a pensadores brasileiros e verbete posto em dicionários, demonstrando como seu significado muda conforme o local e o momento em que é utilizado. Seguindo esse percurso, na França no final dos anos 30, Aimé Césaire apresenta o termo entendido como “povo negro, o sentimento ou a vivência íntima do negro [...] A revolta e a consternação” (FERREIRA, 2021, p. 5).

Césaire (2010), a quem é atribuída a origem do conceito, propõe pensar a negritude enquanto ação e pensamento social atrelado às experiências históricas. Tomo a liberdade de acrescentar às experiências históricas as religiosas, psicológicas e linguísticas, porque negritude não existe sem os sujeitos e suas identidades. Assim, Césaire define negritude como:

Não essencialmente de natureza biológica. Evidentemente, para além do biológico imediato, ela faz referência a qualquer coisa de mais profundo, mas exatamente a uma soma de experiências vividas que terminaram por definir e caracterizar uma das formas de humanismo criado pela história, é uma das formas históricas da condição humana (CÉSAIRE, 2010, p.108).

Já com o senegalês Senghor, depreende-se que o termo negritude se associa à uma tomada de consciência do ser negro, dentro ou fora de seus países de origem, acompanhada de um crescente interesse pela África e as “marcas indeléveis deixadas pelo continente ancestral na mente e na alma dos filhos da diáspora” (FERREIRA, 2021, p. 6). É ao conceito de Senghor que me valho nesta análise, mas não deixarei de, por isso, apresentar os demais. Por fim, nos anos 70, no Brasil, o termo aparece no Aurélio e no Houaiss como, respectivamente:

Estado ou condição das pessoas da raça negra; ideologia característica da fase de conscientização pelos povos negros africanos, da opressão colonialista, a qual busca reencontrar a subjetividade negra, observada objetivamente (sic) na fase pré-colonialista perdida pela dominação da cultura ocidental. [...] qualidade ou condição de negro; sentimento de orgulho racial e conscientização do valor e riqueza cultural dos negros. (FERREIRA, 2021, p. 7).

Para além dos verbetes, Ferreira nos apresenta uma definição proposta por Oliveira (1962) para quem negritude é “defender e valorizar tudo quanto pertença ou se identifique com o mundo negro, parta de onde ou de quem partir dentro ou fora das Afriques noires” (OLIVEIRA, 1962, p. 13 *apud* FERREIRA, 2021, p. 8). Penso haver um perigo aqui na concepção defendida pelo autor dadas as muitas apropriações culturais feitas por bandas de axé como Babado Novo ou Banda Eva, lideradas a seu tempo por Claudia Leitte e Ivete Sangalo, respectivamente, que cantam as identidades e culturas negras, mas são lideradas por pessoas brancas e que, acredito, inviabilizam o “parta de onde ou de quem partir” proposto por ele. Apesar disso, há certa aproximação com a proposta de Senghor que adoto aqui como chave de análise. Na contramão de todos eles há Neves, para quem negritude se restringe ao movimento de franco-africanos e que nem mesmo afrodiaspóricos em outros cantos abraçaram o conceito.

Diante do exposto, saliento que, como apresentado, existem alguns conceitos para a negritude e os compreendo como uma tomada de consciência do ser negro, dos silenciamentos e violências impostas pela cultura branca, e da valorização das características fenotípicas e subjetivas que atravessam o povo preto. Para tanto, parto do pressuposto apresentado por Munanga (2009b, p. 15) para quem o conceito negritude é “sem dúvida, uma reação racial negra a uma agressão racial branca, não poderíamos entendê-la e cercá-la sem aproximá-la do racismo do qual é consequência e resultado”, ou seja, negritude existe enquanto resposta a um sistema de hierarquização das raças cujo padrão é a branca e tudo o que não encontrar nela respaldo é considerado inferior.

Em decorrência dessa suposta superioridade branca, ainda nos relembra Munanga (2009a), inúmeras vidas foram dizimadas, ou, como cantado em Jardim do ébano¹⁰, quem não tem os privilégios da branquitude se encaixa na situação de “apartado está o povo lá na favela que vive sempre a sonhar com samba e passarela. Mas tudo que há é dor, fome e miséria/ mas tudo que há é dor, fome e miséria”. Munanga (2009b) põe em diálogo categorias como identidade, diferença, negritude,

¹⁰ Jardim do Ébano – faixa 10 do LPs Serpente Negra – compositor Djalma Luz. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=KVT0hmlpDtk&ab_channel=baianodogueto

branquitude, miscigenação e que certamente serve como mote quando analiso as representações étnicas negras nas letras das músicas elencadas para este estudo:

O negro tem problemas específicos que só ele sozinho pode resolver, embora possa contar com a solidariedade dos membros conscientes da sociedade. Entre seus problemas específicos estão, entre outros, a alienação do seu corpo, de sua cor, de sua cultura e de sua história e conseqüentemente sua inferiorização e baixa estima; a falta de conscientização histórica e política, etc. [...] A recuperação dessa identidade começa pela aceitação dos atributos físicos de sua negritude antes de atingir os atributos culturais, mentais, intelectuais, morais e psicológicos, pois o corpo constitui a sede material de todos os aspectos da identidade. (MUNANGA, 2009b, p. 19).

As considerações de Munanga (2009b) são basilares para compreender os aspectos que norteiam o ser negro/a e compreender não apenas aquilo que está no corpo enquanto espaço objeto físico, palpável, mas todas as agências promovidas a partir dele. Se há negritude associada a constructos positivos a partir valorização das identidades étnicas negras pelo próprio indivíduo e também coletivamente, a branquitude se apresenta como condição em que pessoas brancas assumem seu lugar de privilégio, sejam eles objetivos ou não, e, a partir deste lugar julga todos os demais, individual ou coletivamente, como inferiores, racializados – apesar de branquitude ser também uma identidade racial – e são, portanto, produtoras de racismo, preconceitos e injúrias (MUNANGA, 2009b).

É da branquitude e dos processos de miscigenação que derivam as inúmeras designações quanto à cor das pessoas, dentre elas o termo morena que aparece na letra de uma das músicas acima apresentadas. No que diz respeito a isso, Iray Carone (2014) afirma haver cerca de 136 expressões diferentes para identificar as pessoas não brancas no Brasil. A violência psicológica causada por esse esmaecimento das identidades étnicas está também ligada à como a elite branca vê esse processo:

Se nos períodos pré e pós-abolicionistas ela parecia corresponder às necessidades, anseios, preocupações e medos nas elites brancas, hoje ganhou outras conotações – é um tipo de discurso que atribui aos negros o desejo de branquear ou de alcançar os privilégios da branquitude por inveja, imitação e falta de identidade étnica positiva (CARONE, 2014, p. 17).

Outro conceito que se relaciona com negritude é o de ancestralidade, que aparece algumas vezes neste estudo, e que deve ser compreendido a fim de que, quando acessado para análise das letras, faça sentido. Ancestralidade e negritude

são indissociáveis uma vez que a primeira guarde em sim o acesso aos fios que nos ligam aos que vieram antes de nós, estão conosco ou ainda chegarão, às culturas que permanecem, foram dispersadas ou foram adaptadas à nova realidade da diáspora, às religiosidades que existem e resistem, e, sobretudo, às relações simbolicamente estabelecidas entre todos nós. Assim, convém a leitura do que diz Eduardo Oliveira¹¹:

A ancestralidade, inicialmente, é o princípio que organiza o candomblé e arregimenta todos os princípios e valores caros ao povo-de-santo na dinâmica civilizatória africana. Ela não é, como no início do século XX, uma relação de parentesco consanguíneo, mas o principal elemento da cosmovisão africana no Brasil. Ela já não se refere às linhagens de africanos e seus descendentes; a ancestralidade é um princípio regulador das práticas e representações do povo-de-santo. [...] Posteriormente, a ancestralidade torna-se o signo da resistência afrodescendente. Protagoniza a construção histórico-cultural do negro no Brasil e gesta, ademais, um novo projeto sócio-político fundamentado nos princípios da inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do Homem com o Meio-Ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos, na vida comunitária entre outros. Tributária da experiência tradicional africana, a ancestralidade converte-se em categoria analítica para interpretar as várias esferas da vida do negro brasileiro. Retro-alimentada pela tradição, ela é um signo que perpassa as manifestações culturais dos negros no Brasil, esparramando sua dinâmica para qualquer grupo racial que queira assumir os valores africanos. Passa, assim, a configurar-se como uma epistemologia que permite engendrar estruturas sociais capazes de confrontar o modo único de organizar a vida e a produção no mundo contemporâneo (OLIVEIRA, S/D, 3-4).

É, pois, necessário pensar nos discursos presentes nas letras e se/ e como eles acionam essa ancestralidade na medida em que se presentifica em narrativas que dão conta de práticas e representações dos povos de santo, as manifestações culturais, as práticas do cotidiano e agências acionadas para sobreviver às ações excludentes e que invisibilizam o povo negro. O atravessamento do sujeito por questões que podem ser entendidas a partir dos conceitos até o momento apresentado aqui pode ser compreendido a partir de um outro conceito: interseccionalidade. A complexidade

¹¹ Epistemologia da Ancestralidade Eduardo Oliveira1. O artigo está hospedado em site sem data e paginação. Como o arquivo está disponibilizado na internet sem data e paginação, considere o número de páginas do documento em pdf.

para compreendê-lo se dá por conta das inter-relações que são acessadas para a compreensão dos sujeitos. Assim sendo, para Patrícia Hill Collins:

A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, e, capacidade, etnia e faixa-etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente (COLLINS, 2021, p. 15-16).

Assim, quando se trata de compreender as questões identitárias que permeiam os discursos identitários presentes nas letras das músicas, é necessário partir da prerrogativa de que esses corpos pretos carregam categorias diversas de classe, raça, gênero, religião, orientação política e outras questões que neles se interseccionam e se “moldam mutuamente”. Pelas questões culturais, econômicas e sociais estabelecidas no Brasil desde muito tempo, compreender como a letra de uma música pode contribuir nessa releitura de acontecimentos é significativo para os estudos de expressões identitárias porque é a música uma das principais manifestações da cultura popular, sendo também um gênero textual oral significativamente consumido por todas as classes e etnias.

Dada a sua abrangência e importância, não é absurdo afirmar que a música tem papel relevante na representação das identidades étnicas negras e que aquelas produzidas e difundidas pelos blocos afros e bandas de axé no final dos anos 80 e início dos 90 têm seu lugar reservado nessa construção, uma vez que serviram também para “exaltar publicamente a beleza da cor, celebrar os heróis afro-brasileiros e africanos, para contar a história dos países da África e das lutas negras no Brasil, para denunciar a discriminação, a pobreza, a violência no dia-a-dia do negro”, como afirma João José Reis (1993, p. 189).

Isso posto, as músicas dos blocos afro e bandas de axé acabam por ultrapassar a barreira do texto impresso, as palavras encontram eco nas vozes dos ouvintes, fazem-se materializar nas ruas, casas, ajuntamentos culturais e colaboram na construção/invenção de uma memória coletiva que provoca saudade de um tempo que não foi vivido, mas positivamente representado, ainda que, como mostrarei mais adiante, o aspecto comercial da banda fosse a prioridade em detrimento das questões étnico-raciais, ainda que, na prática, as questões étnico-raciais tenham se mostrado

muito mais significativas e isso se revela na recepção que banda teve e que a acompanha até hoje, mesmo não havendo mais aquela formação e a mesma visibilidade. Assim sendo, faz-se necessário compreender a relação entre leitor/a e textos e de como os sentidos atribuídos por ele/a são o que fazem desses textos algo significativo, ou seja, como são recepcionados, são dotados de significados para além das intenções atribuídas pelo patrocinador ao colocar a banda e suas músicas na rua. Essa recepção ocorre com o texto e nem sempre guarda relação de sentido com quem o produziu e isso se dá porque é no imaginário de quem lê ou ouve que:

Torna-se, deste modo, claro que a ficção do *'como se'* utiliza o mundo representado para suscitar reações afetivas nos receptores dos textos ficcionais. Imaginar o mundo do texto como se fosse um mundo é, por conseguinte, a condição para que se produzam atividades de orientação. [...] o imaginário se transforma na configuração concreta de atividades de representação. Estabelece-se, neste sentido, uma relação entre o mundo representado no texto, que não é um mundo, e a impressão afetiva nos receptores de representarem o mundo como se fosse um mundo. [...] neste próprio ato de representação ocorre uma transgressão de limites; a representação do sujeito preenche de vida o mundo do texto e assim realiza o contato com um mundo irreal (ISER, 2002, p. 957).

Pensar nesse descolamento das músicas em relação à banda só começou a fazer sentido após conversas com a sua então vocalista, a leitura de alguns textos sobre o cenário do carnaval baiano nas décadas de 80 e 90 e trocas de mensagens com fãs que conheci em páginas online. As conversas e leituras apontaram para algo que não considerei quando iniciei a pesquisa: a possibilidade de a banda não ter como objetivo principal a preservação e fortalecimento das culturas e identidades étnicas negras, mas isso vem muito mais da recepção dos ouvintes que da intenção da banda. Diante volto a este assunto a fim de dar prosseguimento às discussões e análises. Por ora, a associação da banda com a preservação da cultura se dá muito mais dentro do campo da recepção que nos objetivos atribuídos quando da formação do grupo musical. Quanto à recepção das músicas, seus sentidos são atribuídos a partir de nossas próprias construções identitárias e não ao que a banda de fato objetivava. Era uma banda comercial, formada para fins comerciais, tinha de atender a um público pré-determinado por seu idealizador e não havia vinculação com os grupos étnicos organizados àquela altura com vistas à preservação das culturas negras em suas várias manifestações. Os atravessamentos culturais vistos na banda se dão pelos

sujeitos que a compõem e as identidades que carregam o que, ao fim e ao cabo, acaba por atribuir à banda comercial um caráter étnico-racial forte e significativo.

Repito, no entanto, que isso de forma alguma não invalida a importância que aquelas músicas tiveram e têm, a presença daquelas pessoas negras no palco dos principais programas dominicais de auditório, os discos alusivos aos recordes de vendas. Tudo isso foi potente para as representações étnicas negras de jovens nas décadas de 80 e 90. Fato é que tantos outros comentários postados nas páginas visitadas corroboram com a afirmação da importância dessas letras enquanto representativas de um discurso étnico de valorização negra na medida em que servem também como megafone de um passado histórico pouco conhecido até mesmo por aqueles que passaram pelos bancos das escolas.

Diante disso, é lícito dizer que as músicas, sobretudo as letras, servem como um instrumento capaz de ativar a memória do ouvinte e levá-lo à reflexão de seu passado e do seu estar no mundo. Para Pierre Nora (1993, p. 18), a memória “obriga cada um a relembrar e a reencontrar o pertencimento, princípio e segredo da identidade. Esse pertencimento, em troca, o engaja inteiramente”. Sendo assim, há poder nas mãos de quem consegue construir a memória daquilo que deve ser lembrado e do que precisa ser esquecido. Nesse exercício de lembrar e esquecer há a presença das vozes dominantes e são elas as responsáveis por forjar uma memória coletiva capaz de privilegiar uns sujeitos em detrimento de outros. São os textos postos à margem dessa construção oficial que possibilitam construir, reconstruir e acessar memórias coletivas e individuais daqueles que não tiveram suas histórias contadas senão pela boca de quem colonizou, escravizou e assassinou.

Rückert (2016, S/N), por seu turno, dentre a variada gama de textos em que se ouve as vozes dissonantes das dos colonizadores, afirma que música, assim como a literatura com quem se une na categoria de comunicação audível, desempenha papel relevante na comunicação dos sentimentos presentes nas letras que dão vida ao som que as acompanha. Para além disso, os sons produzidos pelos instrumentos, primeiro contato que o ouvinte tem, já aciona sentimentos de reconhecimento, seja por uma memória pessoal, seja por associação com os símbolos e signos presentes em filmes, novelas, histórias da tradição oral contadas por familiares ou mesmo lidas. O fato é que letra e música são capazes de despertar sentimentos de pertença que fortalecem

os discursivos pessoais em favor da valorização das identidades étnicas-raciais que cada pessoa carrega.

Ao levar em consideração o que diz autor citado acima acerca do papel da música na comunicação, convém acrescentar algo dito por Lowe no texto de Oyewúmi (2021) quando diz da importância do som para as culturas negras e como, de certa forma, esse sentido, o auditivo, sobrepõem-se ao visual na medida em que segue ecoando ainda que não seja mais visto e como as culturas ocidentais privilegiam o que se vê em detrimento daquilo que se registra a partir de outros sentidos:

Por outro lado, o som nos chega, nos envolve momentaneamente em um espaço acústico, cheio de timbre e nuances. É mais próximo e sugestivo que a visão. A visão é sempre a percepção da superfície desde um ângulo particular. Mas o som é aquela percepção capaz de penetrar abaixo da superfície. A fala é a comunicação que liga uma pessoa com outra. Portanto, a qualidade do som é fundamentalmente mais vital e mais móvel do que a visão (OYEWÚMÍ, 2021, p. 20).

As músicas cantadas pelos blocos e bandas nas décadas de 80 e 90 apresentam discussões que provocam reflexões sobre a atuação de pessoas negras nos acontecimentos históricos no Brasil e em África. Ao mesmo tempo desperta nos receptores dessas produções artísticas o sentimento de pertencimento, de identificação com os discursos, de reencontro com um passado negado durante a formação escolar ou nas representações ficcionais literárias e novelísticas. Chamo atenção para o uso do verbo no presente porque elas ainda são consumidas por um número considerável de ouvintes. Muitas das músicas já acendem o sentimento de pertença nos primeiros acordes da percussão, a letra completa esse sentimento.

Finda essa breve exposição – optei por apresentar agora os conceitos que serão trabalhados no texto a fim de que, no momento da análise, eles não sejam o elemento principal, mas estejam ali por causa dos textos que constituem o *corpus* desta pesquisa – apresento a divisão do trabalho e o que norteia cada uma das partes.

Seção 1. Um caminho de pedaços de pão: poucas informações do muito que representou a Banda Reflexu's.

Nessa seção apresento informações sobre o surgimento e formação da banda, seu destaque no cenário musical, a recepção que ainda é percebida nos ouvintes antigos e novos. Essa análise foi feita a partir dos depoimentos encontrados em várias

páginas hospedadas no YouTube dedicadas à banda. Nesse momento se fez necessário falar brevemente sobre o cenário musical baiano na época, como eram produzidas as músicas dos blocos e trios e a relação comercial, não engajada, da banda em contraposição ao movimento de fortalecimento das identidades étnicas visto nos blocos afro.

Em alguns momentos atravesso as minhas considerações com informações obtidas em conversas informais com Marinez de Jesus¹², ex-vocalista da banda. As conversas serviram para elucidar algumas dúvidas que surgiram durante a pesquisa, sobretudo quando eu dizia que iria analisar as letras das músicas da banda e ouvia, de forma recorrente, que ela era apenas uma banda num trio elétrico cujo surgimento era exclusivamente comercial.

Seção 2. Para não dizer que não falei das capas: uma breve análise da mensagem visual presente nas capas dos LPs

Nesta segunda seção apresento as capas e contracapas dos LPs a fim de identificar as relações entre elas e as representações étnicas negras que espero existir na identidade visual da banda. A falta, novamente, de informação relevante impossibilita saber quais intenções foram estabelecidas quanto à produção das capas, contracapas e encartes dos discos. Como a banda não tem um acervo, ou, se tem, não é público, restou fazer a análise a partir das informações estritamente visuais e associadas ao que as músicas apresentam em suas letras.

Algumas capas apresentam espaços e imagens que merecem ser apresentados a fim de que a análise faça sentido, como a Casa do Benin que aparece em uma das capas exatamente no ano de sua inauguração, ou mesmo as cores predominantes nas bandeiras de países de origem africana aparecem na capa de um dos LPs e algumas das músicas discorrem sobre a história de países africanos. Se houvesse um acervo em que fosse possível saber o projeto dessas capas as análises poderiam ser mais ricas e assertivas. Trabalhei, então, com o pouco que tive.

¹² Todas as vezes em que eu fizer menção às conversas com Marinez, elas ocorreram esporádica e informalmente via whats durante os anos de 2019 e 2020.

Seção 3. Performance e ancestralidade: história e memória grafados nos corpos negros em movimento

Nesta terceira seção trato das representações étnicas negras a partir da ideia de corpos negros senhores de suas próprias agências. Assim, parto da representação desses corpos em movimento performático nos shows da banda e em anuência com as letras das músicas que também apresentam tais corpos em ação, seja na resistência à escravidão, seja na preservação da cultura e da história, ou mesmo apresentação das raízes religiosas que sobrevieram ao horror da escravidão e se acabaram sendo mescladas, como sobrevivência, à religiosidade europeia difundida no Brasil.

É nesta seção em que a análise das letras aciona com mais intensidade parte dos conceitos apresentados na introdução. Neste momento são acionados identidades e diferenças, negritude, performance, ancestralidade e interseccionalidades para que sejam identificados quem são os corpos que acionam de fato o mercado cultural baiano nas décadas de 1980 e 1990, recorte cronológico dos LPs cujas músicas foram analisadas, e como nas letras encontro discursos que fortalecem as expressões de identidades étnicas negras.

Seção 4. Que mulher negra é essa na avenida? o que canta e o que cala a música que arrasta multidão

Nesta última seção opto por verticalizar a discussão para as representações das identidades da mulher negra presentes nos discursos que as letras encerram. Diante disso, parto do pressuposto de que há forte recorrência de embranquecimento da mulher negra quando se trata de afetividades. A miscigenação é apresentada como algo positivo na medida em que a representação da mulher morena, café com leite ou mulata é alvo das afetividades e elogios. Cabe salientar que a desassociação dessas identidades étnicas da negra reforça uma prática racista que tem nas políticas de miscigenação do estado seu nascedouro.

Por outro lado, há também letras em que a mulher é apresentada para além de suas características que despertam prazer no outro. Ela é forte, senhora de si, aciona afetos quando quer e corta laços também. Importante foi notar que a mulher

representada dessa forma não é parda, morena ou mulata. Ela é negra. Ela é apresentada a partir da afirmação de sua negritude, sua identidade étnica negra é reforçada como pilar de sua performance e já não há espaços para mordanças e servidão.

Diante do exposto, inicialmente pensei em nominar as seções levando em consideração as categorias que seriam neles trabalhadas, no entanto destoava da ideia de a teoria não ser mote deste estudo, mas caminho para analisar meu *corpus*. As letras das músicas e os discursos que elas encerram são a base dessa pesquisa. Graciela Ravetti e Márcia Arbex (2002), apesar de não distinguirem letra e música, nos fazem compreender a potência que a música tem quando se pretende analisar as relações entre representação e identidades e como elas atravessam o tempo. Logo, as manifestações negras que seguiram vivas apesar de censuradas durante o período de escravidão, posto que foram resistentes apesar dele, configuram-se como meios de sobrevivência, existência e reexistência durante anos de repressão às manifestações culturais, sociais e religiosas diaspóricas.

2 UM CAMINHO DE PEDAÇOS DE PÃO: poucas informações do muito que representou a Banda Reflexu's

Reservar uma parte do texto para apresentar a Banda Reflexu's foi como seguir um caminho na esperança de encontrar pedaços de pão que apontassem o destino. Desde que comecei a fazer o projeto, as informações pouco evoluíram. Entrava em contato com algumas pessoas que poderiam ser uma fonte, mas esbarrava sempre na falta de informação, na ausência de um acervo que pudesse ser acessado, no silêncio como resposta. O pouco que consegui, àquela altura, eram comentários nas páginas do YouTube, informações em blogs ou em páginas do Instagram. Livros, artigos ou teses que falam sobre axé ou o cenário musical baiano pouco ou quase nada têm acerca da banda. Diante disso, considerar a análise de um discurso sem levar em conta quem o produziu pode ser tão vazio quanto pensar identidades sem sujeitos.

A Banda Reflexu's se mostrou, nesse sentido, um campo árido, quase deserto de informações. Sem um acervo disponível para consulta, as informações foram sendo construídas a partir das contribuições de Luís Paulo de Sousa Pinto Costa, pesquisador com trabalho *lato sensu* ainda em construção sobre memória e história da Reflexu's. Ele é sobrinho da então vocalista da banda, Marinez. O trabalho de Luís Paulo está sendo feito e por isso ele não cedeu para leitura. Ele compartilhou comigo alguns materiais, mas foram os mesmo que eu já possuía.

Jostenis Costa Azevedo¹³, assistente social, policial militar, fã, colecionador e pesquisador, manteve um blog sobre ela entre os anos 2009 e 2012 chamado Banda Reflexu's: 25 anos de axé¹⁴. O blog tem informações sobre a composição, fundação e patrocínio. Azevedo é a pessoa com maior volume de informações sobre a banda. Todas as capas, encartes, informações sobre a situação atual dos integrantes, início e fim da Reflexu's, contato com alguns dos antigos integrantes foram intermediadas por ele.

¹³ Todas as vezes em que eu fiz menção às conversas com Jostenis Costa Azevedo, elas ocorreram esporádica e informalmente via whats durante os anos de 2019 e 2020.

¹⁴ O blog está hospedado no endereço < <http://bandareflexu's-bahia.blogspot.com/?m=1>>

Entrei em contato com a então vocalista, Marinez, através de Jostenis. Ela me passou algumas informações sobre a relação entre os componentes do grupo, o carnaval e as questões étnicas negras, sobretudo aquelas que apontam para a religiosidade e atravessam boa parte das músicas da banda. Falou também sobre a relação com o então empresário, o desconhecimento das questões que ultrapassavam o palco e como isso, entendo, acabou por influenciar no enfraquecimento da banda e término daquela composição inicial.

O contato com Jostenis e Marinez serviu para suprir a necessidade de descolar da ideia iniciada que comentei na introdução, de que a banda tinha engajamento e, por isso, a valorização das identidades negras nas letras e na performance, e lançar mão de uma outra perspectiva: não mais a do que a banda era, mas os sentidos que atribuímos não só a ela como às músicas que interpretavam. Uso o verbo interpretar porque, na leitura nos encartes e informações nos discos, o registro é que a maioria das composições não pertencia aos seus componentes, que eram, em sua maioria, intérpretes dos ritmos que figuravam sobretudo em Salvador na época. Essa nova informação, a de que a banda não tinha relação com os movimentos de fortalecimento negro, mas surge como um produto comercial, fortalece-se pela ausência de notícias sobre a banda em obras de referências como as de Goli Guerreiro, apesar de tratar exatamente do período em que a banda surge e se consolida. No máximo, há um ou outro comentário nos textos sobre a voz de Marinez ou a nomeação junto com bandas de menor expressividade na época.

Quanto aos textos propriamente ditos, Goli Guerreiro, em *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador* (2000), apresenta uma rica trajetória do surgimento do axé na Bahia levando em consideração a importância dos blocos afro desde seu surgimento. Ela não poupa espaço, apresenta cada um deles e sua história com a preservação da cultura negra e com o carnaval. O texto da referida autora se mostrou como uma luz para saber mais sobre a banda. Qual não foi minha surpresa quando, ao final da leitura do livro, percebi que as informações todas cabiam em três parágrafos. Algo, no entanto, chamou bastante a minha atenção e casava com algumas informações que tive em conversas com Jostenis e Marinez: a desvinculação da banda ao engajamento étnico-racial dos grupos afro. Como, então, haveria mais informações sobre a banda se ela não participava do cenário de luta e preservação

da cultura tão caros aos blocos como Ilê Aiyê, Ara Ketu, Malê Debalê, Olodum e Muzenza tão bem pontuado por Guerreiro?

Essa desvinculação acabou por não me permitir responder a uma pergunta cuja resposta precisa vir dos membros da banda: como as letras nasceram de concursos promovidos por blocos, qual foi o critério de escolha estabelecido por vocês? Se não havia evidente engajamento político racial dos membros da banda, por que a escolha por músicas que tratam exatamente dessas questões? Tais perguntas não terão respostas vindas do grupo, mas parte delas pude encontrar a partir das leituras de texto como os de Guerreiro, sobretudo quanto à composição das letras afrocentradas daqueles tempos.

Há ainda a tese de doutorado de Paulo Cesar Miguez de Oliveira, *A Organização da cultura na “cidade da Bahia”* (2002). O texto de Oliveira apenas cita a banda como participante do carnaval de 1986. Como apresenta um panorama da época, serviu também para compreender o cenário em que Reflexu's estava inserida. Nesse texto é possível compreender como o carnaval baiano se tornou um dos principais produtos turísticos baianos e, por extensão, brasileiro.

Outro trabalho que encontrei, desta vez uma monografia, foi o de Glécia Carneiro Oliveira, *Discurso e Preconceito: sentidos da valorização étnico-racial e da resistência nas músicas da Banda Reflexu's* (2011). O trabalho apresenta a letra de 17 músicas levando em consideração a análise do discurso a partir das orientações francesas de Foucault e Pêcheux. Para a autora, os discursos pautados na valorização étnico-racial e o protesto contra o preconceito presentes nas letras dessas músicas servem como denúncia contra a opressão e consequente desvantagem da pessoa negra quando comparada à branca. As informações sobre a banda também são poucas.

Da mesma autora há um artigo publicado na Revista Angolana de Sociologia, *Música e Resistência: uma breve análise histórica e discursiva do preconceito racial e social nas músicas da Banda Reflexu's* (2014), em que há uma reiteração da importância dos discursos difundidos pela banda em suas músicas e como isso refletia desejos de liberdade e apontavam para um passado ancestral que privilegia a cultura negra e a preservação da memória.

O artigo *A importância das nações de candomblé para a população afro-brasileira em Cachoeira-BA* (2019), de Sandro Correia, publicado na ODEERE, Revista do Programa de Pós-graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), reflete sobre as perseguições e violências sofridas pelas nações de candomblé enquanto consequência da escravidão do povo negro e do racismo institucional que o acompanha. A presença da banda se dá porque o autor utilizou as músicas dos blocos afros gravadas por Reflexu's e que trazem em seu bojo "adjetivações positivas das nações oriundas do continente africano" (CORREIA, 2019, p. 303) em contraposição ao discurso racista centrado da demonização das religiões de matriz africana.

Por fim, o trabalho de conclusão de curso de Antônio Neves de Araújo Filho, *Protestos e manifestações afro-brasileiras na música negra baiana nos anos de 1980* (2016) faz uma análise do cenário musical negro baiano enquanto contraponto a uma cultura musical branca hegemônica e conservadora na década de 1980 que estigmatizava a música produzida por negros/as para negros/as, desde seu ritmo e instrumentos até a performance. Para o autor, a música negra produzida em 80 congregava ingredientes que se contrapunham ao conservadorismo e à falsa democracia racial.

Há outros textos que fazem apenas menção à existência da banda quando do surgimento do axé, ou ainda alguma referência à voz de Marinez, mas não ultrapassam isso¹⁵. As informações que estão em páginas da internet não acrescentam muita coisa, senão a confirmação do que tanto Luís Paulo quanto Jostenis Costa e Marinez me informaram. Saliento que o trabalho de Luís sobre a banda ainda não foi publicado. Como se trata de trabalho de pesquisa também, e o material é inédito, não convém ser compartilhado senão depois de publicado.

Antes de falar sobre a formação da Reflexu's, é mister compreender como se dava a cena nos anos 80. Os livros de Guerreiro (2000) e Oliveira (2002) nos

¹⁵ Há um blog chamado Os Antônio de Pedro Avelino hospedado no endereço eletrônico <http://osantoniosdepedroavelino.blogspot.com/2016/09/banda-Reflexu's-um-icone-do-samba-reggae.html>. Há muita informação sobre a banda, formação inicial, premiação por vendagem, as posteriores formações e notícias atuais sobre os antigos vocalistas. Como consegui as informações com Jostenis, Marinez e Luís Paulo, optei por não colocar o blog em destaque na composição do texto.

apresentam o panorama musical na cidade de Salvador, sobretudo quanto à composição de blocos afro, blocos e trios elétricos e sua relação direta com a maior festa daquela cidade: o carnaval. Para Oliveira (2002, p. 282), “não se pode duvidar de que a produção cultural desencadeada por ela (a festa carnavalesca), particularmente no plano da música, é o que constrói e dá suporte a uma economia da cultura na Salvador contemporânea”.

Mas adiante identifico que há, com isso, um mote que serve para diferenciar o surgimento dos blocos afro dos blocos e trios: enquanto o primeiro tem forte ligação com a preservação e fortalecimento das identidades étnicas e o mercado veio como consequência, os dois últimos estão diretamente vinculados ao mercado. As músicas produzidas pelos blocos nas décadas de 1980 e 1990 cantavam o mundo negro, nasciam nas áreas mais periféricas de Salvador e explodiam na cena musical dentro e fora da Bahia.

Quanto à relação entre os blocos afro e a comunidade, os ensaios públicos organizados por blocos como Olodum e Ilê eram espaços de resistência e lazer, criação de performances que enalteciam aqueles corpos negros em movimentos que contavam uma narrativa histórica, mítica. Esse contato com a comunidade era muito relevante porque era ali que as músicas eram apresentadas, aprendidas, coreografadas. Apesar de não haver registros acerca dessa relação engajada na banda Reflexu's com a comunidade do bairro onde surgiu, ou mesmo sua participação em ações de fortalecimento afro, isso não invalida sua importância no fortalecimento desse sentimento de pertença ou mesmo de valorização da cultura negra. Os blocos afro são reconhecidos como grupos culturais, aspecto não estendido à banda quando os textos classificam dessa forma os blocos, contudo, ainda que seu nome não apareça, é inegável que tal identificação também se aplica à banda posto que sua atuação igualmente transita a partir de símbolos e tradições, costumes e práticas da cultura negra tão presentes naquele momento. Acerca disso, convém notar que:

Naqueles anos 80, quando o movimento de negritude em Salvador se desenhava através dos blocos afro, o ensaio era um ambiente efervescente onde ritmos eram criados, letras construídas, coreografias elaboradas. Uma estética afro estava sendo atualizada. [...] No decorrer dos anos 80, o bloco afro Olodum transformou-se, tal como já havia ocorrido com o Ilê Aiyê e o Ara Ketu, em um grupo cultural. Quanto mais se impregnava de um discurso anti-racista

acadêmico, mais se constituía enquanto uma intelectualidade orgânica, de grande peso no movimento negro baiano, dedicada a uma pesquisa histórico-antropológica que visava o resgate da ancestralidade negra culta, apontando dessa maneira para uma África científica (GUERREIRO, 2000, p. 43)

A autora citada acima apresenta ainda um rico passeio temporal nos anos 80 que vai desde o momento que antecede as possíveis origens do axé *music* até a explosão dos grupos de pagode baiano como o É o Tchan. Nesse ínterim, os percussionistas dos blocos afros criavam as coreografias e tocavam seus tambores coloridos. Além disso, ela afirma que tanto a produção musical quanto as performances criadas para os ensaios/apresentações desses blocos tornaram-se “uma forma de militância que buscava um padrão de negritude que fosse uma referência para o grande contingente negro de Salvador” (GUERREIRO, 2000, p. 26). Acrescento que essa agência também reverberou fora de Salvador, a exemplo de Aracaju, capital do estado vizinho e que sempre teve em suas festas populares influências e contribuições das músicas produzidas na Bahia.

As imagens abaixo confirmam essa performance. Na figura 1, que faz menção aos 40 anos do Olodum comemorados em abril de 2019, há o registro de percussionistas de posse de seus coloridos tambores e em movimentos coreografados. A figura 2 é um registro do Ilê Aiyê e alude aos 44 anos do bloco comemorados em 2018. Além dos tambores, faz-se necessário apontar o uso das cores enquanto marcação de identidade étnica africana. As cores que predominam nas estampas do Ilê são “o vermelho do sangue derramado na escravidão, o amarelo do apogeu e do poder, o preto da cor e o branco da paz” (GUERREIRO, 2000, p. 30).

Figura 1 - Percussão do bloco afro Olodum



Fonte: Esquerda online (revista digital)¹⁶

Figura 2 - Percussão do bloco Ilê Aiyê



Fonte: Brasil de Fato¹⁷

¹⁶Revista online hospedada no endereço <https://esquerdaonline.com.br/2019/03/03/vida-longa-ao-olodum-um-salve-aos-seus-40-anos-de-historia/>

¹⁷Jornal online hospedado no endereço <https://www.brasildefato.com.br/2018/02/02/bloco-ile-aiye-44-anos-de-reafricanizacao-do-carnaval-brasileiro>

Àquela altura, bloco afro e trios elétricos ocupavam o cenário musical baiano e o estado já não vendia apenas a arquitetura como produto turístico, o carnaval também fazia parte do pacote, quiçá com mais atratividade que os locais de cultura da capital. Guerreiro (2000, p. 16) diz que “a musicalidade afro-baiana, aparentemente regionalizada, se espalha pelo mapa do Brasil” e isso reverbera na vendagem de discos, participação em programas de auditórios e reprodução das músicas baianas nas rádios para além das fronteiras do estado. Para Oliveira (2002, p. 288), os efeitos do carnaval foram tão significativos que a festa então passou a ser formatada pelas empresas oficiais de turismo, a exemplo da estadual BAHIATURSA, e a municipal EMTURSA.

Figura 3 - Registro na contracapa do LP Kabiêssele, 1989.



Fonte: Google Imagens.

No bojo dessa difusão das bandas e blocos durante o carnaval, surge a Banda Reflexu's, antes chamada de Raízes do Sol, patrocinada pelo empresário sergipano do ramo varejista e do segmento radiofônico, Paes Mendonça. Isso pode explicar o interesse empresarial em patrocinar uma banda musical totalmente alinhada ao carnaval, principal produto turístico baiano e em crescente ascensão. Senti a curiosidade de ver se havia algo que ligasse o empresário de alguma forma à preservação da cultura negra no Brasil, ou mesmo que fosse simpático à causa, mas não há registros nas matérias sobre o Grupo Bompreço¹⁸ ou seu dono. Nota-se, no

¹⁸ A Rede Bompreço Supermercados do Nordeste Ltda. foi fundada em 1935 e conta com 59 supermercados e 38 hipermercados. Tem suas raízes fincadas na região Nordeste. Sua sede

entanto, que a marca do grupo empresarial na contracapa do LPs de 1989 afirma o compromisso com a cultura do povo.

Ainda sobre Reflexu's, sua formação inicial se deu em 26 de abril de 1986, segundo dados do Instagram oficial da banda. Em novo contato com Jostenis sobre isso, recebi informações mais detalhadas e que dão conta do contato de um funcionário do Departamento de Pessoal da rede de supermercados Paes Mendonça, cuja missão era formar uma banda que seria patrocinada pela rede que, além de supermercados, também era dona do Sistema Jornal do Comercio de Comunicação de Pernambuco, JC Online, TV Jornal (afiliada do SBT), Rádio Jornal e Rádio CBN/Recife. O nome do funcionário era Antônio Fernandes, o caça talentos que depois se tornou o empresário da banda. O fato de Paes Mendonça ser dono de emissora de rádio pode ser ponto interessante para pensar a difusão das músicas da Banda Reflexu's naquele momento, uma vez que foi pelas rádios AM e FM que as músicas foram acessadas pelos ouvintes. Depois que chegou às redes de transmissão televisionadas.

Naquele ano já havia a Banda Fases da Lua, liderada por Julinho Cavalcanti, e a Banda Raízes do Sol, fundada por Marquinhos Almeida que era tio de Julinho. A proposta apresentada a eles dois foi estabelecer uma sociedade, desfazer as duas bandas e formar uma nova com patrocínio do Paes Mendonça. Dois dos vocalistas que se tornaram ícones da banda já estavam ali – Julinho e Marquinhos –, faltava a terceira voz. Apesar de haver ainda os vocalistas Ray Amorim e Noy, uma jovem estudante de Geografia, apreciadora de música clássica, católica praticante fervorosa, como ela mesma se define, e cantora de barzinho foi convidada para fazer um teste e compor a banda. Assim se deu a entrada de Marinez na Reflexu's em dezembro de 1986. Após o carnaval de 87, Ray e Noy deixam a banda e a composição de vocal passa a ser a que ficou conhecida até os dias atuais.

Cabe novamente salientar, a fim de compreender a ausência da banda em textos sobre a importância dos blocos afro nas décadas de 80 e 90, por que não há

administrativa fica em Recife, mas nasce em Ribeirópolis, cidade do interior sergipano. Paes Mendonça dá continuidade aos trabalhos iniciados por seu pai, Mamede Paes Mendonça, fundador da Rede Bompreço, morto em 1995.

grandes registros sobre ela em estudos dessa área. Parto da hipótese de que, diante de uma diferença fulcral entre ela e os blocos afro, a inexistência ou poucas informações sobre sua atuação se dá pela falta de registros de atividades pautadas no fortalecimento e preservação das identidades e cultura afro, senão as apresentações artísticas. Diante disso, evidencia-se que a sua formação foi estritamente comercial e como a cultura se transforma em produto.

Quanto ao aspecto comercial, Antônio Albino Canelas Rubim (2008), um dos estudiosos da área de indústria cultural, apresenta um panorama interessante quando se trata da promoção da cultura no Brasil. Para ele, a promoção de política cultural pode ser entendida a partir de três palavras bem pontuais: 'ausência' é a primeira e pode ser compreendida a partir da observação do que ocorre no período do colonialismo até a república. Naquele momento, as culturas indígenas e africanas eram suprimidas, menosprezadas e perseguidas frente ao obscurantismo português, de forma particular, e europeu, de modo geral, e o estado controlava todos os veículos e impedia a difusão do conhecimento e da informação. Ele afirma que, quanto à preservação das culturas negras e indígenas, há, por parte do Estado, menosprezo, perseguição, proibição, controle e genocídio epistêmico como parte desse obscurantismo. Para o autor, "[...] a independência brasileira não alterou substancialmente este panorama. O Estado continuou sendo pouco atento à cultura. Ela era tratada como privilégio, em uma sociedade de alta exclusão social ou um ornamento (RUBIM, 2008, p. 128).

A segunda é o 'autoritarismo' e tem seu recorte cronológico de análise os regimes ditatoriais pós-implantação da república quando o estado assume papel ativo na promoção da cultura e não impede a difusão do conhecimento e da informação, como na fase da ausência, ele agora controla, censura, reprime, prende e mata. Há um total controle do Estado no que tange à difusão e valorização das culturas. O que não tivesse a anuência do Estado era silenciado. Quanto a isso, ele assevera que essa "atuação visava instrumentalizar a cultura, domesticar seu caráter crítico; submetê-la aos interesses autoritários; buscar sua utilização como fator de legitimação das ditaduras [...] e significou enormes riscos para a cultura (RUBIM, 2008, p. 129).

Antes de apresentar a última expressão elencada por Rubim convém acrescentar que, durante a fase do autoritarismo, dois equipamentos culturais se fizeram meios fortíssimos de difusão das manifestações culturais: rádio e televisão. Volto a isso porque anteriormente eu disse que as músicas da Banda Reflexu's se tornaram conhecidas por causa das transmissões nos rádios e dali acabou indo para a TV. Esses equipamentos não mereciam a atenção do estado, cuja sanha elitista não via nesses espaços de difusão de cultura de massa um alvo de investimento público, assim, tais equipamentos tinham e têm “um indiscutível papel cultural para a maioria da população brasileira, em especial, depois que passaram a se constituir como circuito cultural hegemônico no país. A cultura midiática nunca foi considerada como algo digno de ação ministerial” (RUBIM, 2008, p. 130).

A terceira e última palavra é ‘instabilidade’. Ela é o resultado de um estado que promove o apagamento das culturas não hegemônicas ao passo em que controla e silencia toda e qualquer tentativa de manifestação não autorizada. A instabilidade, quando pensada de forma datada, encontra-se a partir da segunda metade do século XX e vem até o século XXI. Ela marca a fragilidade das organizações estatais responsáveis pela promoção da cultura, a falta de continuidade dos projetos, a mudança constante dos gestores e como tudo muda de acordo com quem governa. Assim ele define:

A instabilidade decorre igualmente da incapacidade dos governantes de formularem e implementarem políticas que transcendam os limites dos seus governos e tornem-se políticas de Estado no campo da cultura, como acontece em outras áreas da administração federal e em outros países no campo cultural. Políticas, portanto, que exijam continuidade independente dos governos no poder, porque alicerçadas em interesses estratégicos pactuados socialmente em políticas de prazos, médios e longos (RUBIM, 2008, p. 132).

Compreendo que cada uma dessas palavras escolhidas por Rubim pode ser pensada levando em consideração períodos históricos, como ele realmente faz, mas também podem ser usadas ao mesmo tempo para analisar um momento especial, como é o caso do final dos anos 80 e início dos 90, período em que a banca desponta, chega ao auge e esmaece. A gradativa troca do carnaval público de rua, sem cordas e com blocos afro que instigam o sentimento de pertença, pelos bloco e trios separados das massas por cordas e abadá, com a participação vinculada ao pagamento de valores incompatíveis com a realidade da maior parte da população, e

com músicas comerciais, mnemônicas e vazias depõe contra a existência políticas que democratizem o acesso do povo a esse produto da indústria cultural. Isso quer dizer que a cultura acaba por se transformar em um produto que serve a um determinado propósito, que uma festa popular adquire ares de particular, ainda que ocorra nas ruas da cidade, e que os produtos podem ser trocados quando não produzem mais lucros.

A Banda Reflexu's, enquanto produto dessa indústria, cumpriu o seu papel comercial a serviço do Grupo Paes Mendonça até que o cenário musical baiano começou a mudar e os espaços foram gradativamente ocupados também pelas bandas de *axé music*, novo produto da indústria cultural que movimentou economicamente a Bahia, vários outros estados do Nordeste e, sobretudo, a região Sudeste. Gradativamente músicas cujas letras apontavam para a valorização das identidades étnicas negras, e que foram apropriados pela indústria, já não figuravam mais entre aquelas que eram tocadas com regularidade nas rádios. Assim, ter ou não esses discursos não fazia a menor diferença e não afetava os lucros que as indústrias alcançavam. Os ritmos, as danças, os ornamentos, os sujeitos, tudo se transforma em produto para essa indústria e promover a tomada de consciência era incompatível com o apelo sexual visto nas letras das músicas, nas vestimentas das dançarinas e nas coreografias incansavelmente repetidas nas festas populares ou privadas.

Sobre isso, Guerreiro (2000, p. 127) diz que “ao contrário dos blocos afro, os blocos de trio são entidades de entretenimento sem nenhuma natureza política ou conotação étnica”. Para além da ausência de conotação política, os blocos e trios também não mantinham relação de pertencimento com suas gentes, seus bairros ou cidades. Paes Mendonça queria investir no carnaval de 1987, ainda que não tivesse histórico de envolvimento com as questões culturais negras. Patrocinar um grupo que tivesse algum apelo que dialogasse com aquele momento de fomento cultural, que estabelecesse conexão com as questões alinhadas à valorização étnico-racial correspondia ao que o mercado ofertava de acordo com a procura. Nesse sentido, ainda que de forma indireta, ou proposital, Paes Mendonça colaborou com um dos momentos significativos de valorização étnica negra no circuito cultural brasileiro. A finalidade da formação da banda era puxar o seu trio, e a junção aos músicos e cantores experientes da jovem cantora de voz melódica foi um achado comercial

rentável naquele momento como é comum à indústria que torna massifica um produto cultural a fim de que seja consumido irrestritamente.

O compromisso, como se percebe, não era com a cultura afro, com a representação étnica negra ou o que o valha. Era com o principal produto que a Bahia começava a exportar: grupo musical para o carnaval de rua que tivesse potencial para durar depois da Quarta-Feira de Cinzas. Apesar da confirmação de Marinez quanto a essa questão, ela diz que as letras das músicas, sobretudo as que falavam das condições da pessoa negra, eram muito caras para ela. Isso diz muito quanto à receptividade notada quando vejo os clipes, posto que, não sendo este o fim, a banda acabou por nos apresentar um produto a que atribuímos sentidos naquele momento e, porque não dizer, ainda hoje.

Sobre as letras das músicas, muitas delas pertencem a blocos afro, como Olodum e Ilê, e são resultado de estudos promovidos por esses blocos objetivando conhecer melhor a história da África, seus povos, culturas, religiosidades, nações, cosmogonias, entre outros elementos. As diretorias dos blocos promoviam o levantamento das informações sobre os assuntos e elaboravam apostilas que eram utilizadas pelos compositores-letristas no momento de criação das músicas. Esse material também servia para o acesso da comunidade a um conhecimento que, geralmente, deveria ser ofertado nas escolas. Convém também dizer que a mídia, por seu turno, em contraposição ao que estava nas letras das músicas, apresentava uma África eivada de racismo, preconceitos e lacunas, centrando suas reportagens e notícias apenas na miséria, na fome, na seca e nas guerrilhas.

Uma questão que se mostrou bem significativa foi a presença de discursos que apontavam para a cosmogonia africana. Isso se deu porque Marinez, a vocalista, era católica praticamente naquele momento – hoje ela é protestante – e muitas vezes cantava letras incompatíveis com sua fé, mas totalmente alinhada à configuração étnica adotada pela banda. Sua resposta, dada em 05 de outubro de 2020, foi que era possível:

Fazer uma música baseada na cultura africana sem precisar estar envolvido com a religião africana. Esquece a questão da religião. É uma questão pessoal e aí a pessoa é que faz essa opção, mas a cultura tá aí, a musicalidade tá aí, e a pessoa tem que pegar essa cultura, essa musicalidade usar de acordo com o seu pensamento pessoal. Por exemplo, eu uso hoje a cultura africana, musicalidade

africana, para levar o evangelho de Jesus Cristo. Entendeu? Mas também, assim, onde eu estou utilizando, tudo o que é apresentado, tudo que existe aí como cultura eu pego isso e uso¹⁹.

É interessante notar que a ex-vocalista reafirma certa desvinculação da banda das questões religiosas étnicas quando afirma que é possível “fazer uma música baseada na cultura africana sem precisar estar envolvido com a religião africana” ao mesmo tempo em que considera relevante para si, ou seja, apesar do que já foi dito aqui sobre o caráter comercial da banda, em que a cultura se transforma em um produto que será ofertado ao consumidor e, para isso, não precisa que os sujeitos envolvidos na produção guardem qualquer relação com a mercadoria que é oferta, isso não invalida a importância da cultura negra para a banda, de forma geral, e para Marinez, de forma particular.

O objetivo de formar uma banda para o carnaval no final dos anos 80, transformando em produto ritmos, letras, performance e sujeitos, com tempo definido pelo interesse e intenções comerciais e do proprietário da banda, acaba na contramão da recepção por parte de um público que assimila e compreende aquele produto como algo identitário e de movimentação cultural. Canclini afirma que, quanto à relação entre consumidor, produto, característica inicial e a atribuída pelo consumidor, “uma canção produzida por motivações puramente estéticas logo alcança uma repercussão massiva e lucros como disco, e, finalmente, apropriada e modificada por um movimento político, se torna um recurso de identificação e mobilização coletivas” (CANCLINI, 1995, p. 67).

Ainda sobre a afirmação da então vocalista, há evidente deslocamento das questões religiosas dos demais aspectos da cultura africana e isso pode ser pelo fato de a Marinez ser cristã, anteriormente católica, agora protestante. Cantar algo que não fazia sentido identitário para a vocalista condiz com a transformação da cultura em produto, não precisa fazer sentido para uma pessoa, mas alcançar o resultado esperado no público consumidor. Quanto ao exposto, os versos da música Oxaguiã²⁰,

¹⁹ Como dito nas notas 08 e 09, todas as citações diretas cujos sujeitos são aqueles com quem conversei são oriundas de conversas mantidas pelo aplicativo WhatsApp.

²⁰ Oxaguiã é a faixa 10 do LPS Kabiêssele e foi composta por André Luiz Oliveira. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=N6cEgwgC8m0&ab_channel=baianodoguetto

“Um santo menino/ A força que manda no meu destino/ Oxaguiã Êpa Babá ê babá axé babá/ De branco um guerreiro/ O dono do meu terreiro/ Oxaguiã Êpa Babá ê babá axé babá Êpa/ Babá ê babá Axé Babá”, não foram recepcionados pela cantora com o significado que possuem, mas podem ter servido como saudação àqueles que entendem a cultura e a religião como elementos que se retroalimentam, sendo, portanto, indissociáveis na medida em que a religião ajuda a compreender os valores que cercam uma sociedade.

Voltando à trajetória do grupo, Reflexu's alça voo para além das fronteiras da Bahia quando Chacrinha, e, 1987, vê a apresentação da banda, encanta-se pela performance dos artistas e se torna fã de Marinez. Ele faz o convite e a banda se apresenta várias vezes no Cassino do Chacrinha, programa de auditório da Rede Globo exibido aos sábados, e em casas de show no Rio e em São Paulo durante os anos de 1987, 1988 e 1989. Depois desse período as apresentações passam esporádicas. Na verdade, foi a primeira banda de samba-reggae a se apresentar no Canecão, uma das mais importantes casas de espetáculo do Brasil, situada no Rio de Janeiro, onde se apresentavam os artistas de maior destaque nas mídias nacionais e estrangeiras. Cantar no Canecão em 1988 representava o auge da fama e era nesta posição que a Banda Reflexu's se encontrava naquele momento. Os dados em relação aos discos e sua vendagem confirmam o sucesso da banda: vendagem de um milhão de discos, 05 discos de ouro, 06 discos de platina, 01 disco de platina duplo, 01 disco de diamante, Marinez recebe o prêmio de melhor Intérprete da Canção Popular Brasileira (1991), prêmio de Melhor Banda Brasileira (1991) no Programa Domingão do Faustão - Rede Globo de Televisão²¹.

Ao todo, a primeira fase da banda contou com 06 discos entre os anos de 1987 e 1994: Reflexu's da Mãe África (1987 – EMI), Serpente Negra (1988 – EMI), Kabiêssele (1989 – EMI), Bahia de todos os sons (1990 – Som Livre), Atlântida (1993 – Som Livre) e Meus Momentos (1994 – Coletânea EMI). Este último já não contava com a participação de Marinez, que saiu da banda e seguiu carreira solo, tendo gravado um disco com a Warner em 1994 e, depois, partido para a carreira gospel.

²¹ Informações disponíveis em vários sites hospedados na internet, tais como <http://bandareflexus-bahia.blogspot.com/>, <https://blogdodanielskiter3.blogspot.com/2017/12/banda-reflexus-meus-momentos-1996.html>, <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/ascensao-gloria-e-queda-da-banda-reflexus-que-fez-historia-no-inicio-da-axe-music/>

Os cinco primeiros têm suas músicas como *corpus* desta tese. O sexto LP foi uma coletânea com os maiores sucessos da banda.

A banda também teve carreira internacional lançada em 1991 com a assinatura de contrato com a Island Records, a mesma gravadora de Bob Marley. Foram gravados 04 discos, apresentando-se em dez países e sendo premiada com disco de ouro na Venezuela e no Canadá, e de platina na França. Os problemas com o empresário foram cruciais para o fim da primeira formação da banda. Quanto aos problemas, Marinez prefere não citar quais foram, Marquinhos, em uma postagem no blog aqui mencionado, também opta por não dizer quais foram, mas reserva-se a dizer que a banda acabou por não suportar mais as espertezas de pessoas que queriam se aproveitar de todos eles. Com a saída de Marinez em 1994, a banda, segundo Jostenis, sofreu um baque muito forte. Não há mais lançamento de LPs, senão regravações. A leitura de Goli Guerreiro nos dá a possibilidade de lançar mais um olhar sobre o cenário, agora voltado para a nova configuração das festas carnavalescas e o *axé music*, estilo de música que junta o samba-reggae a elementos estéticos brancos e negros.

Figura 4 - Recebimento de disco de ouro



Fonte: Site Facom.UFBA²²

²² Disponível em:

https://facom.ufba.br/pex/2007_2/Toca%20Ax%C3%A9/fotos/Banda%20Reflexus%2001.jpg

É justamente por essa época que se consolidam os grupos cujas músicas eram mais dançantes, preocupadas com a diversão, com coreografias produzidas nos trios e replicadas em academias, com cantores negros e dançarinas brancas e negras que, em pouco tempo, foram substituídos por dançarinas brancas loiras e alguns cantores na mesma linha. Não é difícil comprovar o que afirmo aqui, basta que, sem muito esforço, penso nos cantores, cantoras e dançarinas de *axé*: Ivete Sangalo, Claudia Leitte, Daniela Mercury, Alinne Rosa, Netinho, Saulo, Durval Lelys, Bell Marques, Carla Perez, Sheila Mello, Sheila Carvalho, dentre outros. Foi um momento em que a cultura negra enriqueceu muitas dessas pessoas, enquanto os agentes dessa cultura permaneciam no anonimato e sujeitos de quem falavam as músicas interpretadas por elas seguravam as cordas que separavam as pessoas negras das brancas que podiam pagar para consumir um produto étnico negro, vendiam bebidas e churrasquinhos para garantir que a festa continuasse a rolar até a Quarta-Feira de Cinzas. O sentido dos blocos estava, agora, ajustado à ideia de uma banda em cima do trio e com foliões de classe média/alta, majoritariamente brancos protegidos dos demais carnavalescos por uma corda seguradas por pessoas majoritariamente pretas.

A tecnologia que envolve a construção e a manutenção do trio elétrico é bastante sofisticada, bem como a infraestrutura oferecida pelos blocos de grande porte, que compreende desde uma banda de renome, munida de tecnologia eletrônica, até serviço de bar, banheiros e atendimento médico no local, além de uma equipe de segurança que varia de 700 a 1400 homens. Tudo isso implica em grandes custos, repassados para os componentes dos blocos. Consequentemente, a participação nesses espaços claramente demarcados só abriga pessoas de alto/médio poder aquisitivo. Esses jovens são, de modo geral, estudantes de escolas particulares e de cursinhos pré-vestibular, onde a maioria dessas organizações se originou (GUERREIRO, 2000, p. 127).

Os blocos e trios, tendo como exemplo a própria Banda Reflexu's em sua primeira formação, cujas letras ainda mantinham representação étnica tão cara aos blocos afro, vão gradativamente perdendo espaço para as bandas cujo apelo comercial resvalava também no discurso das músicas e era, sem sombra de dúvida, muito mais interessante para o mercado local e isso não se restringe ao período carnavalesco. As bandas de *axé music* foram, durante quase toda a década de noventa e início dos anos 2000, figuras fáceis em micaretas não apenas na Bahia, mas nos estados vizinhos, como Sergipe, cuja maior festa da época, o Pré-caju, era toda centrada nos blocos e trios baianos. As músicas como as do É o Tchan!, Gera

Samba, Terra Samba, Chiclete com Banana e outros que nada guardam de relação com aquelas do final dos anos 80 e início de 90 são agora as que arrastam as multidões no carnaval, antes e depois dele. Foram criados blocos que movimentam enorme capital e têm nessas bandas suas principais atrações e, não raro, seus donos também. Sem muitos rodeios, a festa popular foi totalmente privatizada e vale investir no que dá dinheiro. Consciência étnica não está na lista dos rentáveis para os investidores da indústria cultural.

Como minha intenção é focar na representação étnica identificada nas músicas da Reflexu's, cabe ver como isso também se presentifica nas capas dos LPs e no modo como a banda era apresentada nos programas de auditório. As mídias digitais, sobretudo aquelas que acomodam vídeos, podem comprovar a celebração dessa construção discursiva do passado. Páginas como Banda Reflexu's²³, disponível no aplicativo YouTube, tem cerca de 37,6 mil membros e ostenta 13.205,410 visualizações no videoclipe da música Madagascar Olodum, faixa 1 do álbum Reflexu's da Mãe África (1987), e exibido em 1988 pelo Globo de Ouro, antigo programa de música da Rede Globo. O vídeo foi disponibilizado em 10 de julho de 2014 e conta com mais de 4,5 mil comentários entre aqueles postados por quem vivenciou o período de atuação da banda, e um público bem mais jovem cujo acesso somente se deu pelos registros conservados em mídias digitais.

Ainda na mesma página, os comentários feitos pelos usuários vão desde a admiração com a performance dos/a componentes, o sentimento de orfandade quando a banda deixou de ter visibilidade nas mídias, histórias pessoais associadas à época das festas de rua, até depoimentos sobre o uso da letra das músicas nas aulas²⁴, como pode ser confirmado na postagem do usuário Tiago Silva em um mês não informado no ano de 2018: "Sou professor de história e levo essa música para dentro das salas de aula. Mostrando as riquezas que a mídia os meios de comunicação negam a todo momento, ocultando a linda história dos nossos

²³ A página Banda Reflexu's está hospedada na plataforma de compartilhamento de vídeos Youtube e tem cerca de 37,600 inscritos em 23 de agosto de 2020. Atualizei os dados em 27 de junho de 2022: a página conta agora com 56,300 inscritos, e a música Madagascar Olodum conta com 18.218,619 visualizações.

²⁴ Todos os depoimentos estão disponíveis em < <https://www.youtube.com/watch?v=pOW-DZ08oNA> >, acessado em 02 de maio de 2019.

ancestrais. Negras verdades...”. Outro comentário que não passou despercebido foi o de Sheldon Cardoso. Segundo afirma, em 2019 algumas músicas da banda foram tocadas durante o carnaval daquele ano por muitas bandas em sua cidade: “Tocou em quase todas as bandas que eu fui no carnaval 2019”. Por fim, ainda na mesma música publicada pela página, Alves de Freitas, cujo comentário foi feito em julho de 2020, afirma que “quem curtia a banda Reflexu’s e Banda Mel tirava 10 em história, certeza!”

Entre os meses de maio de 2019, quando o referido clipe tinha cerca de nove milhões de acessos, e agosto de 2020, houve mais de quatro milhões de visualizações. Os comentários seguem a mesma linha de antes, como se percebe no que diz o usuário nominado com Guia Comercial de Parnamirim, em fevereiro de 2020, sem dia específico, “32 anos depois, 2020 ouvindo um dos maiores hinos das nossas raízes. Uma aula de cultura, antropologia, e religião afrodescendente. Quem curte e concorda, dá um like e comenta”; ou Vlad Rio, cujo comentário data de 18 de agosto de 2020, “A Bahia já não é a mesma. O Brasil não é mais o mesmo. Tudo se dissipou, se dissolveu, se consumiu. Aquela década de 80-90 nunca se repetirá, porque foi uma inspiração divina e única, da música brasileira”.

Figura 5 - Registro de uma apresentação reproduzida no Canal Viva



Fonte: Youtube.com.

Como mencionado antes, a página possibilita que pessoas nascidas muito depois de a banda fazer sucesso conheçam as músicas, como é o caso de Victor Amaral que, em janeiro de 2020, sem dia específico, comentou “2020 e eu descobri essa pérola de música perfeição de vozzzzzzzzzz”. Há os que querem testar quantas pessoas estão fazendo exatamente a mesma coisa, a exemplo de Sandra Cardoso, cuja postagem em abril de 2020 pergunta quem “está ouvindo Banda Reflexu’s nessa quarentena curte aqui. Vamos sair dessa, gente.” e obtém como resposta mais de 1200 curtidas fora os inúmeros comentários. A atemporalidade dos efeitos causados por um texto pode ser medida também pelos registros tecnológicos, como é o caso dos comentários feitos 30 anos após a banda ser conhecida pelo grande público e a sua descoberta recente por jovens e adolescentes.

Outra conta no YouTube, administrada por Alan Nunes²⁵, publicou no dia 14 de março de 2016 a música *Canto para Senegal*, faixa 6 do álbum Reflexu’s da Mãe África (1987). A postagem tinha, em maio de 2019, mais de 3 milhões de visualizações e novamente os comentários dão conta do reconhecimento da importância daquelas músicas para se fazer conhecido um passado que não se resume à escravidão, mas, sobretudo, a uma cultura rica de um povo forte e aguerrido. Muitos comentários foram feitos no dia do jogo da copa do mundo de 2018 entre Senegal 2 x 1 Polônia. Eles apontam para o fato de só saberem um pouco sobre aquele país por causa da música e que, enquanto assistiam ao jogo, a música não lhes saía da cabeça, como afirma Júlio Cesar: “lembrei dessa música vendo o Senegal jogar agora na copa Senegal 2 x 1 Polônia resultado final”.

Em agosto de 2019, sem data identificada, Jeferson Rodrigues escreveu: “Só eu que tenho 18 anos e gosto muito mais dessas músicas que das atuais? Kk (passo o dia no trabalho escutando no computador com os meus chefes)”. Em 23 de agosto de 2020, a publicação do vídeo ultrapassava a marca de 4.733,020 visualizações. Para uma banda que não circula mais no cenário da música, apesar de ainda existir,

²⁵ Alan Nunes é um usuário do Youtube. Sua conta tem postagens diversificadas e, dentre elas, o vídeo da Banda Reflexu’s *Canto para Senegal*. Até a data da inserção dessa informação neste trabalho, o referido vídeo era o detentor da maior quantidade de visualizações entre as postadas por Alan Nunes. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=NekqbSi_AVk >, acessado em 02 de maio de 2019.

são acessos consideráveis²⁶. Comentários com alusão à “verdadeira aula de história”, uma “aula de geografia” e “uma aula de cultura” são recorrentes nos quase dois mil que a postagem de Alan recebeu desde a sua publicação. São seguidos os registros de novos ouvintes da música popular brasileira produzida na Bahia na década de 1980 e que traz em sua letra uma agência identitária negra capaz de despertar sentimentos de reconhecimento e identificação.

Passadas três décadas desde que a Banda Reflexu’s transitava frequentemente entre AM, FM, em programas de auditório, em casas de show e ganhava prêmios por vendagem de LPs e fitas K7, a recepção à banda é algo que chama atenção. Isso pode se dar por conta das várias possibilidades de acesso que surgem a partir dos anos 2000, como as mídias digitais que permitem acessar vídeo e música a apenas um toque. A tecnologia facilita esse acesso, mas não é a única responsável por isso, senão outras bandas de sucesso na época também teriam considerável receptividade agora. Assim sendo, para além do avanço nas tecnologias de reprodução de mídias, outro fator também pode justificar essa recepção: resultado das ações de grupos e coletivos afro que trabalham com a valorização das culturas negras.

Nesse sentido, as ações feitas pelos blocos afro e coletivos, ações afirmativas, demais em favor do fortalecimento das culturas, religiosidades e identidades étnicas negras, o resgate de narrativas africanas antes da chegada dos colonizadores, a apresentação das pessoas negras como agentes efetivos das ações que as atravessam, tudo isso colabora para que haja maior procura de produtos e serviços que estejam alinhados a essa conjuntura. Discursos como esses são pontuados nas postagens e, acredito, são fundamentais para que a banda, apesar de ter passado tanto tempo, ainda tenha suas músicas ouvidas e comentadas positivamente.

A maioria das informações estão em páginas digitais ou acervos de fãs, o que se mostrou como uma dificuldade para a conclusão da primeira seção, momento em que dedico especial atenção à banda e como ela é ainda hoje reconhecida por fãs

²⁶ Existem 09 canais no YouTube dedicados à Banda Reflexu’s. Há outros canais dedicados à música baiana, axé, axé music, músicas do passado, década de 80 dentre outros que também colocam em seu repertório músicas da referida banda. A fim de tornar o filtro mais seguro, optou-se por considerar, na composição dos nove canais, apenas aqueles que foram registrados com o nome da banda.

antigos e novos como uma fonte de conhecimento sobre as culturas e histórias do povo negro aqui e em África.

Nesta seção, pontuei a ausência de informações sobre a banda em textos de referência sobre o carnaval baiano, os blocos afro ou mesmo a chegada do *axé music*. Tal ausência fica evidente porque, diferentemente dos blocos como Ilê, Olodum ou Filhos de Gandhi, cuja trajetória se faz na preservação da cultura afro com registrados investimentos em formação, a banda é ser um produto pensado pelo grupo empresarial Paes Mendonça para entrada no circuito carnavalesco da época quando a Bahia, para além das belezas naturais que alimentavam o mercado turístico, incluía no portfólio de atrações seu principal e mais recompensador produto cultural: o carnaval. Findos os breves comentários sobre como as músicas da banda ainda reverberam nos ouvintes em pleno 2022, passo agora a apresentar as capas dos cinco discos cujas letras foram analisadas para este estudo.

3 PARA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS CAPAS: uma breve análise da mensagem visual presente nas capas dos LPs

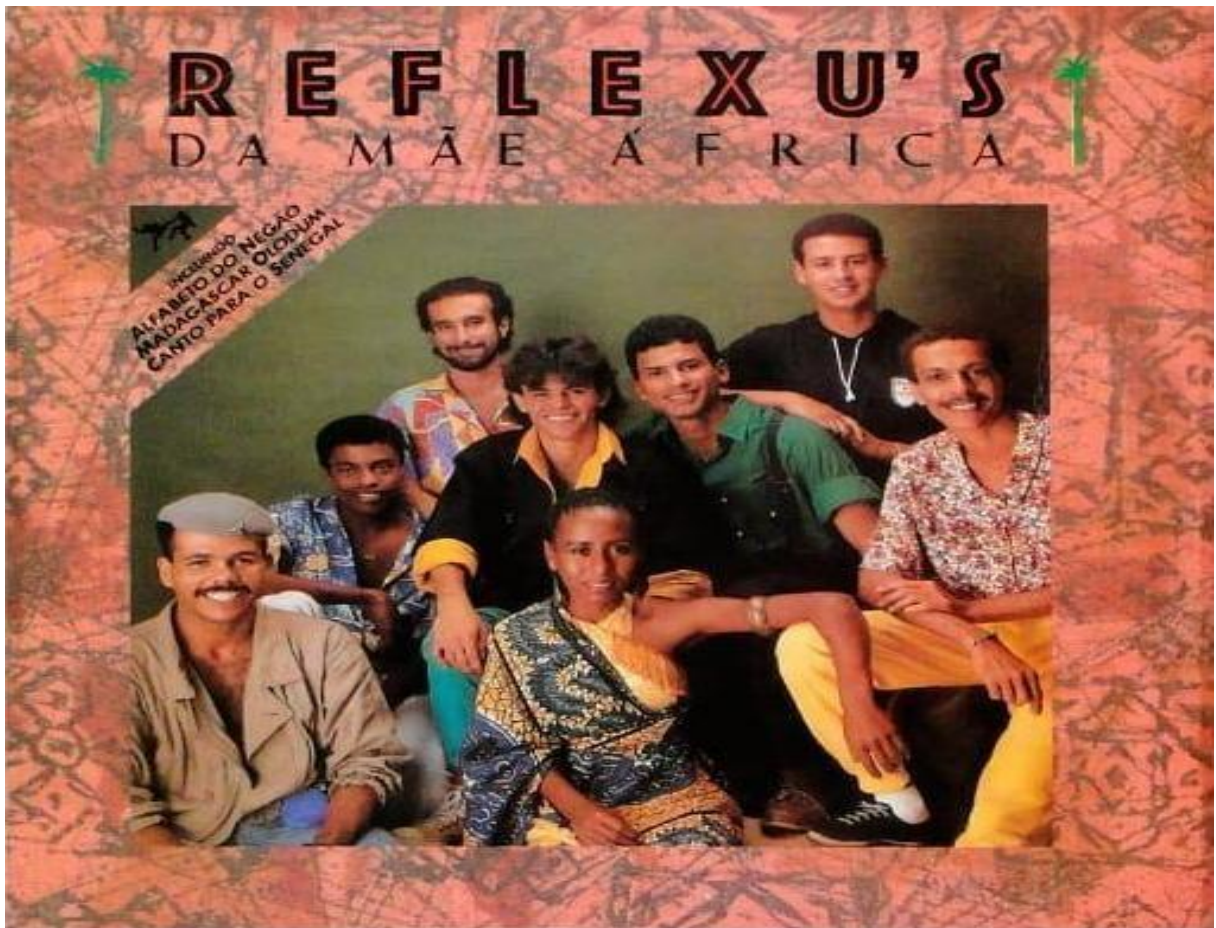
Nesta seção apresento minhas impressões quanto à mensagem visual presente nas capas dos cinco LPs que servem como proteção para evitar danos ao produto principal – disco – e primeiro contato visual enquanto produto de consumo. Elas vão de uma composição visual mais iniciante, com a presença de todos os componentes, até uma com elementos que remetem ao continente africano ou às heranças africanas no Brasil. Essa falta de sequência de signos ou símbolos dá a impressão de não ter havido um projeto de identidade, uma vez não é possível identificar uma sequência de imagens, cores ou formas nos cinco LPs. No entanto há identidade visual e ela atravessa as capas na medida em que, por exemplo, há a presença dos músicos em todas as capas, seja a formação completa, como se vê nas três primeiras, ou apenas os vocalistas, como nas duas últimas, com exceção do último LP, todos os demais têm encarte com as letras completas. Outro elemento é o plano de fundo sempre bem marcado, seja com elementos que remetem à cultura africana, como uma capulana, uma máscara africana ou a Casa do Benin, em três dos LP, ou um fundo terroso em dois deles. Assim, uma composição visual que tenha continuidade fez falta na hora de analisar as capas e associá-las aos discursos identitários presentes nas letras das músicas predominantes nos cinco LPs já que “quando lemos as imagens atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias, conferimos à imagem imutável uma vida infinita”. (MANGUEL, 2001, p. 27).

Como as capas e encartes são bastante significativas, já mencionei anteriormente que as cores predominantes nos blocos afro guardam relações com as identidades étnicas negras, a identidade visual resulta de um processo de criação que, entendo, pode ser representativa de um discurso e, portanto, dotada de significação. Portanto, analisar as capas se torna interessante neste trabalho. Cabe dizer aqui que tanto à linguagem visual quanto verbal são e foram instrumentos usados contra o povo preto pois apresentavam uma representação distorcida de quem somos. Acessar esse conhecimento e ressignificá-lo é fulcral posto que, na “transformação do silêncio em linguagem e em ação, é essencial que cada uma de nós estabeleça ou analise seu

papel nessa transformação e reconheça que seu papel é vital nesse processo” (LORDE, 2019, p. 54).

3.1 REFLEXU'S DA MÃE ÁFRICA (1987)

Figura 6 - Capa do LP Reflexu's da Mãe África



Fonte: Google Imagens

A capa do primeiro LP, gravado pela EMI, traz todos os componentes do grupo juntos, músicos e vocalistas, em um destaque central com fundo retangular verde. Há ainda dois coqueiros margeando o nome do disco e uma imagem bem pequena de uma dupla de capoeiristas. Os componentes²⁷ estão com roupas comuns do cotidiano de qualquer lugar, exceto a vocalista, cuja roupa ostenta uma capulana, estilo que vai

²⁷ Da esquerda para a direita, primeira fileira de baixo: Luiz Piruete (percussionista), Marinez (vocalista); segunda fileira: Abílio Lopes (percussionista), Julinho (vocalista), Reinaldo (baterista); terceira fileira: Washington Lemos – Hostinho (baixista), Marquinhos (vocalista), Ednilson – Nil Neres (guitarrista).

se repetir não apenas em outras capas, mas em suas apresentações nos shows e programas de televisão. O plano ao redor do retângulo verde é uma pintura étnica africana rica em cores e detalhes, mas a falta de nitidez inviabiliza dizer de fato do que se trata. Há nela alguns retângulos que lembram a bandeira do Brasil.

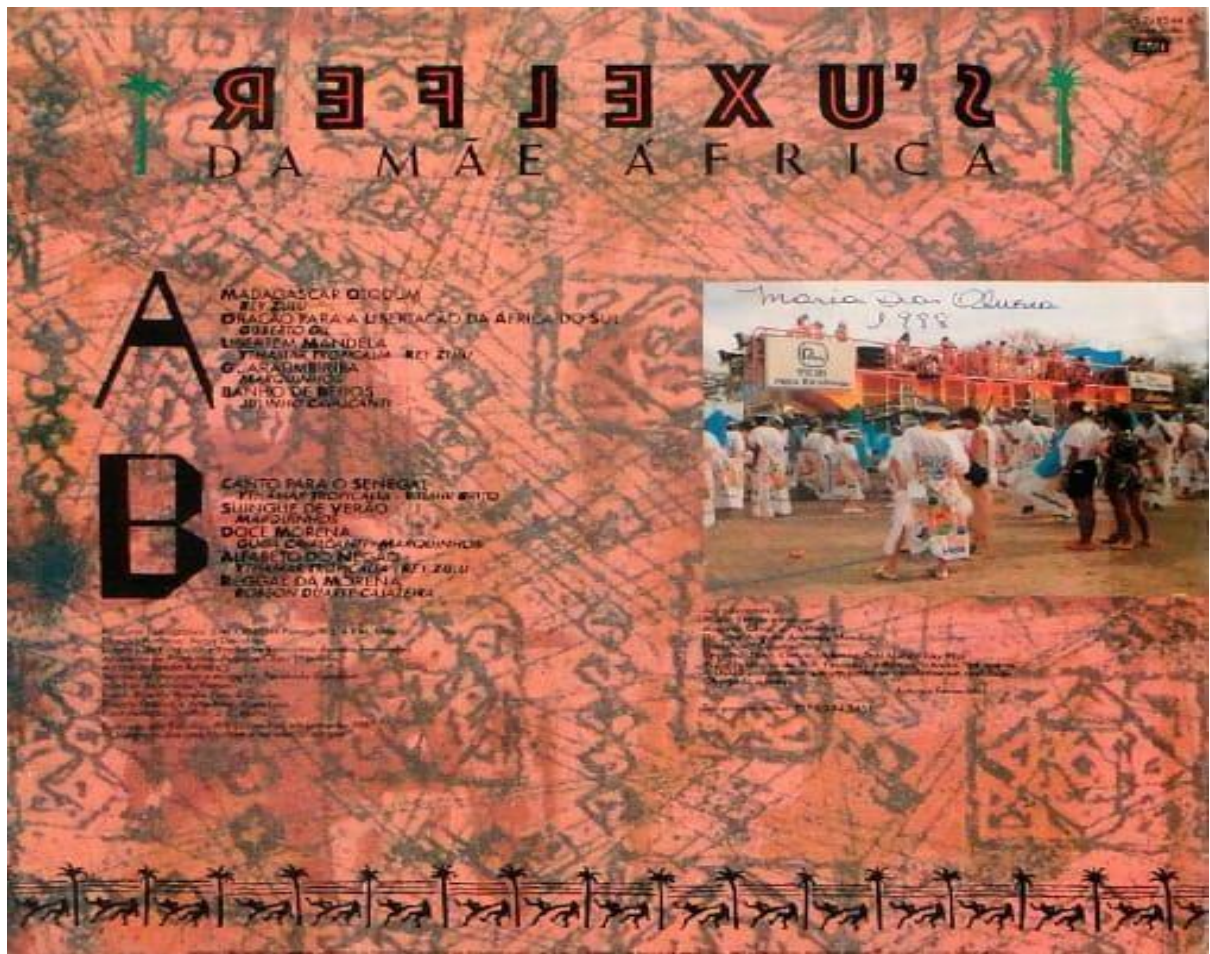
A apresentação fotográfica dos integrantes do grupo se dá a partir da projeção do corpo seja sentado mostrando corpo completo ou metade dele. Para Gomes (2015), em sua análise de projetos gráficos para capas de disco, tal apresentação se dá quanto tenciona tornar os artistas conhecidos, dar um sujeito ao nome. Ele ainda acrescenta que capas em que o enquadramento visual é de parte do corpo em pé, ou em movimento, a intenção é mais voltada para os sentidos que ressaltam os atributos físicos, sobretudo aqueles que acionam a sensualidade, como visão e tato. Já as capas que focam apenas no rosto têm por objetivo focar na personalidade do artista, provocando a ideia de aproximação. Por fim, os enquadramentos fotográficos ora apresentam os componentes, ora apostam numa apresentação espetacularizando corpos sem camisa apontando para certa descontinuidade visual. Essa descontinuidade também está presente na ausência de encarte em um dos LPs e na falta de diálogo entre a capa e o encarte.

Assim sendo, a linguagem intenta estabelecer com o outro algum tipo de comunicação capaz de convencê-lo a adquirir um produto, construir a ideia de que algo ali compartilhado comunga de interesses comuns entre quem emite e quem recebe, ou mesmo apresentar ideias, concepções e categorias. Quanto a isso, Hall afirma que “na linguagem, fazemos uso de signos e símbolos –sejam eles sonoros, escritos, imagens eletrônicas, notas musicais e até objetos – para significar ou representar para outros indivíduos nossos conceitos, ideias e sentimentos” (HALL, 2016, p. 18). Assim, nas capas dos discos, a priori, enquanto linguagem visual, deveriam dar condições de traçar um caminho que possibilitasse agregar informações antes mesmo de acessar seu objeto principal, o disco de vinil.

Há várias informações nessa capa e nenhuma delas aponta para uma identidade visual do grupo que irá se repetir nas demais produções dos outros LPs e que me possibilite acessar informações que tenham continuidade entre elas. Afirimo que um projeto gráfico é fulcral para constância na identidade de um grupo artístico ou mesmo um artista solo. De acordo com Rodrigues (2006), após uma entrevista feita

com um designer de nome Luciano Figueiredo, a produção de uma capa de disco nasce depois de conversa com o artista, ou artistas, ouvir a melodia, ler e discutir as letras, tudo colaborando para a composição dessa identidade tanto das capas quanto do artista ou grupo. Assim, “uma capa atinge por completo seu papel de objeto de expressão. O farto espaço gráfico que oferece é ocupado por ideias que marcam, tanto ou mais, que as músicas que ele continha” (RODRIGUES, 2006, p. 06).

Figura 7 - Contracapa do LP Reflexu's da Mãe África



Fonte: Google Imagens.

A contracapa traz uma foto do trio elétrico com a logo e o nome Paes Mendonça, alguns carnavalescos vestidos com mortalhas – peça de roupa que os pagantes recebiam dos blocos e trios a fim de fazer diferenciação entre eles e outras pessoas – e algumas pessoas sem mortalha. Para além disso, repete-se o mesmo fundo da capa com o acréscimo de uma faixa na parte inferior que replica várias vezes a imagem da dupla de capoeiristas já mencionada. O nome do LP aparece como refletido em espelho, fazendo jus à palavra „reflexos”. Apresenta ainda a distribuição

das músicas pelos lados A e B do LP e um agradecimento feito por Antônio Fernandes, o responsável pela banda, a Paes Mendonça, dono da banda, a Ray Amorim, Noy e Otávio, compositores de algumas das músicas que compõem esse LP, aos músicos, aos técnicos do estúdio WR, primeiro estúdio profissional de música na Bahia, e a Deus, que permitiu transformar os sonhos em realidade.

Por fim, há um espaço também na contracapa para informar quem foram os responsáveis pelas fotos que compõem a capa e a contracapa, Romulo Portela, o projeto gráfico e a arte final, Ageu Louis, e coordenação gráfica com J.C Melo. A princípio, a capa parece aligeirada, sem a produção que se fará presente nas demais, com escolha da foto da contracapa sem qualquer menção à banda, mas única e exclusivamente ao seu dono, dada a distância do close, não há como saber se as pessoas em cima do trio são ou não os componentes da banda e, como as os carnavalescos não estão olhando para o trio, subtende-se que a foto deve ter sido tirada em um momento de pausa, ou teste de equipamento.

Figura 8 - Encarte Lado A



Fonte: Google Imagens.

Figura 9 - Encarte Lado B



Fonte: Google Imagens.

O encarte traz todas as faixas dos lados A e B do LP. Há a repetição da faixa de coqueiros que aparece no rodapé da contracapa, repete-se a fonte, o fundo é na cor sólida branca, no lado A, e marrom, no lado B.

3.2 SERPENTE NEGRA (1988)

Figura 10 - Capa do LP Repente Negra



Fonte: Google Imagens.

A capa do segundo LP, também da EMI, apresenta os componentes²⁸ dispostos em um espaço de cultura de Salvador, há o cuidado em apresentar vários enquadramentos do cenário escolhido, figurino mais visível, mas a ideia de continuidade visual em relação à capa anterior somente se dá pela presença enquadrada de todos os componentes disposto na capa. As cores azul, verde, vermelho e amarelo dão a tônica visual da capa e da contracapa. Casa de Benin²⁹ foi

²⁸ Sentados: Abílio Lopes (percussionista), Marinez (vocalista) e Marquinhos (vocalista); de pé na frente: Reinaldo (baterista) e Julinho (vocalista); de pé no fundo: Ednilson – Nil Neres (guitarrista), Washington Lemos – Hostenho (baixista), Bira Marques (tecladista) e Luiz Piruete (percussionista).

²⁹ Inaugurado em 1988, o espaço fica em um casarão na Rua Padre Agostinho Gomes, perto do Taboão, lá no Pelourinho. No coração do Centro Histórico, a Casa do Benin representa um pedaço da África, onde o intercâmbio de culturas de lá para cá e daqui para lá se cria. O Espaço Cultural possui importante acervo artístico e cultural afro-brasileiro e é mantido pela Fundação Gregório de Mattos para valorização das relações culturais afro-brasileiras. A Casa tem um acervo composto por cerca de 200 peças originárias do Golfo do Benin, colecionadas pelo fotógrafo francês Pierre Verger ao longo de suas viagens realizadas à África, para estudar os fluxos e refluxos entre África e Bahia. Também possui peças relacionadas à cultura afrodiaspórica, doadas por artistas e instituições. Outro fato interessante é que tecidos coloridos estão pendurados dando ainda mais vida ao local. Além disso, a Casa do Benin realiza, promove, divulga e apoia, através das exposições, os artistas baianos que têm como inspiração a arte de matriz africana. Desse modo, o museu contribui de maneira

o espaço escolhido para as fotos e, dessa vez, a linguagem visual guarda muito sentido com a proposta das músicas e da banda. Os componentes estão visivelmente preparados para as fotos: maquiados, as vestimentas dialogam esteticamente com o ambiente – imagens dos espaços do museu mostram tecidos africanos dispostos nas paredes – e a disposição dos componentes a partir do centro dá profundidade, unidade e todos conseguem aparecer nas quatro fotos que compõem capa e contracapa. Uma nova olhada nas fotos e percebo que as cores predominantes nas roupas são o verde, amarelo, azul e branco. Pode não ter sido intencional, mas logo adiante falo sobre as cores do LP e como o aleatório acabou por compor uma intenção.

A Casa do Benin é um espaço de valorização das culturas afro-brasileiras e propõe, em suas mais de 200 obras de arte, um intercâmbio entre as culturas africanas e brasileiras. Mantido pela Fundação Gregório de Matos, a Casa é uma referência potente para ambientar a capa de um LP cujas músicas denunciam o racismo, as torturas imputadas a negras e negros escravizados, a possibilidade de aquilombamento e a reverência aos deuses africanos, daí o nome e faixa de apresentação do disco ser Serpente Negra, ou Grande Dã, orixá rei do Daomé cuja história é narrada na faixa de abertura. Tanto o LP quanto a Casa estreavam naquele ano de 1988 e a arte do disco junta as cores do Benin – vermelho, verde e amarelo, às cores brasileiras – verde, amarelo, azul e branco.

O resultado é uma capa em que predominam o verde, amarelo e azul, e na contracapa o verde, vermelho e amarelo, cores do país que dá nome à Casa. Assim, composição gráfica e letras e músicas estabelecem um diálogo em que a representação étnica aparece como centro das discussões. Aqui cabe pontuar que a presença de um trabalho visual nas capas do segundo e terceiro LP não mudam a afirmação quanto à falta de objetivos relacionados à valorização étnica negra organizada pelos movimentos culturais negros nos anos 80 e 90 na Bahia. Assim

significativa com o reconhecimento e valorização dessa arte, além de incentivar os artistas que nela investem e se inspiram. Já foram realizadas diversas atividades socioculturais e educativas, como palestras, encontros, cursos, oficinas e visitas guiadas, no sentido de valorizar e divulgar o conhecimento da cultura afro-brasileira, além de nos aproximar de maneira efetiva das comunidades que cercam o Museu. Disponível em <https://www.salvadorbahia.com/experiencias/casa-do-benin/>

como a banda não resulta desse objetivo, a capa somente dialoga apenas com a proposta pontual do LP. De acordo com Marinez e o fotógrafo responsável pelas capas, não havia um diálogo sobre a composição visual. Era marcado o dia e as fotos eram feitas sob a orientação do empresário da banda. Essa movimentação vai de encontro ao que propõe Rodrigues sobre um projeto de design gráfico para produção de capas de discos.

Juntar um espaço de preservação e valorização das culturas africanas a um conjunto de músicas que apresentam o mesmo tipo de discurso étnico foi de considerável expertise. O cuidado com essa capa não é notado no primeiro LP, mas vai se repetir no terceiro quando, novamente, há a linguagem visual em consonância com a proposta musical. A importância das capas e as imagens ali dispostas ajudam a contar uma história em conformidade com a proposta do projeto musical. Infelizmente, repetindo-me, não é possível haver um fator de continuidade nos trabalhos de capa apresentados nos LPs da banda. A ausência inviabiliza, por exemplo, aquilo que Manguel (2001) afirma quanto às imagens e gravuras presente em livros e que acesso para falar sobre a importância das capas e das histórias que elas podem contar:

Construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do autorreflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho. Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva, e as medidas para aferir a sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa (MANGUEL, 2001, p. 28).

Por fim, nas imagens, é possível ver algumas peças decorativas nas paredes, colunas cobertas por uma treliça, e um trono real. Dessa vez, Antônio Fernandes não faz qualquer agradecimento, apenas seu nome aparece em destaque na contracapa. A fotografia segue sendo de Romulo Portela, e a coordenação gráfica continua com J.C Melo. Não há qualquer outra informação sobre a produção gráfica do LP.

Figura 11 - Contracapa do LP Serpente Negra



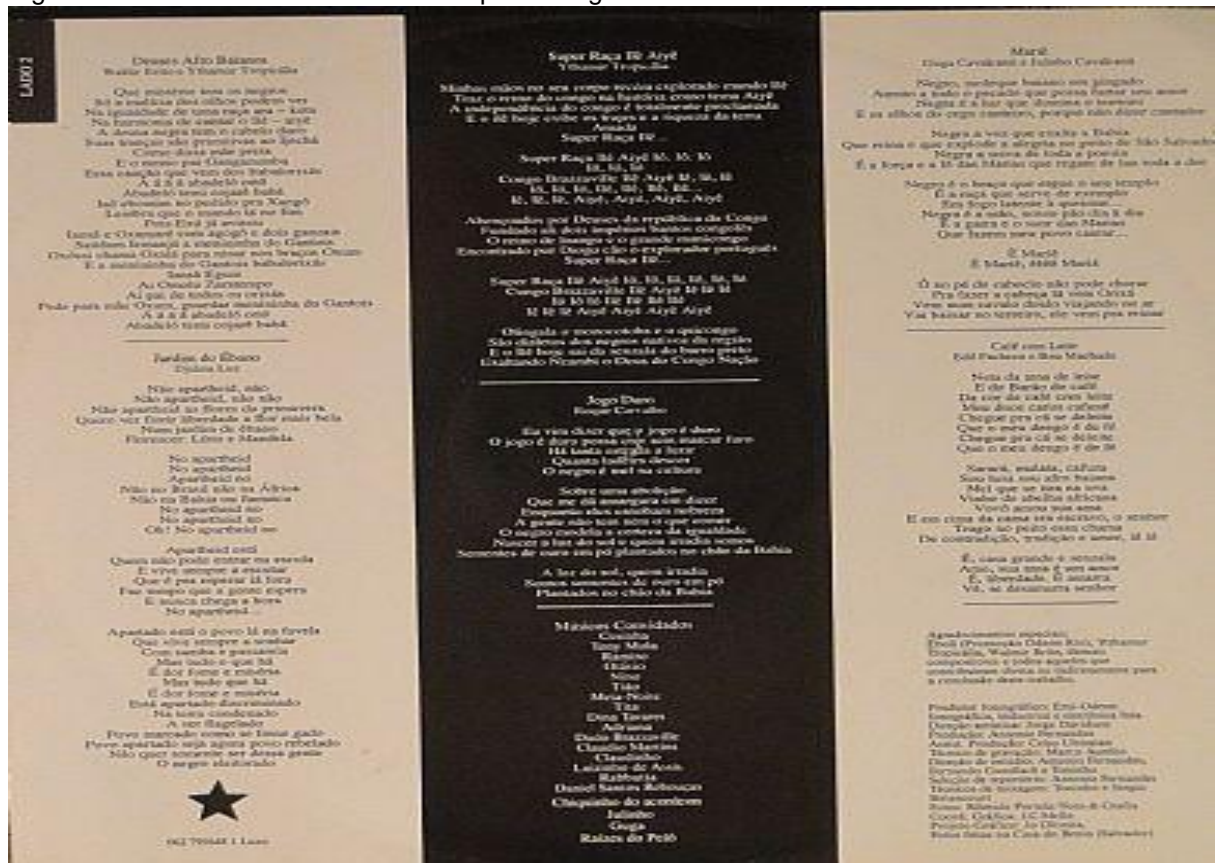
Fonte: Google Imagens.

Figura 12: Lado A do encarte do LP Serpente Negra



Fonte: Google Imagens.

Figura 13: Lado B do encarte do LP Serpente Negra

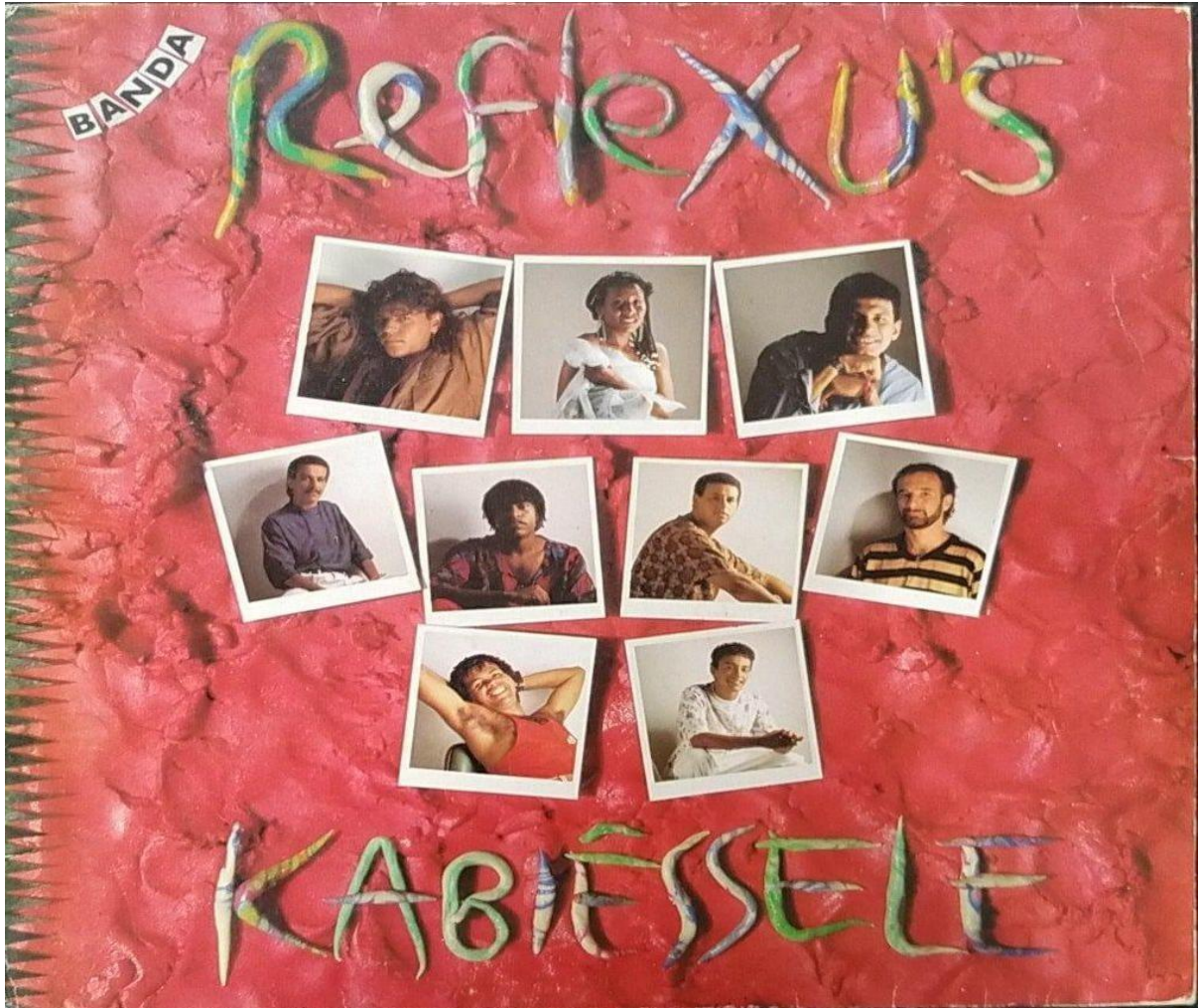


Fonte: Google Imagens.

O encarte não tem apontamentos relevantes. Destoa totalmente da capa e da contracapa, apresenta um jogo de faixas branca e pretas e repete a estrela que aparece na contracapa, só que, ao invés de verde, preta.

3.3 KABIÊSSELE (1989)

Figura 14 - Capa do LP Kabiêssele



Fonte: Google Imagens.

O terceiro LP da banda foi lançado pela EMI em 1989. Kabiêssele é o disco que tem a capa mais trabalhada. Seu nome é a saudação feita à Xangô assim que ele aparece. Assim como o LP anterior, neste a capa e contracapa também são bem trabalhadas, trazendo todos os vocalistas e músicos³⁰ em fotos apenas do busto distribuídas em toda a capa. O cuidado da fotografia se dá pelo plano de fundo composto por massa de modelar na cor vermelha com o nome da banda e do LP também no mesmo material só que colorida. Ao se levar em consideração o que diz Gomes (2015) quanto à disposição das fotografias nas capas dos discos, as imagens

³⁰ Primeira fileira de cima da esquerda para a direita: Julinho (vocalista), Marinez (vocalista) e Marquinhos (vocalista); fileira do meio: Reinaldo (baterista), Abílio Lopes (percussionista), Ednilson – Nil Neres (guitarrista) e Washington Lemos – Hostinho (baixista); fileira de baixo: Luiz Piruete (percussionista) e Bira Marques.

individuais e somente do busto assim estão porque já não há necessidade de tornar os componentes da banda conhecidos.

Apesar de ser notado um cuidado na produção da capa, nada há nela que remeta a qualquer uma das faixas do disco ou mesmo uma relação de continuidade com as duas capas anteriores. O nome do LP poderia ter fomentado a apresentação de elementos que apontassem para as questões religiosas, já que a temática aparece em algumas das músicas. Apenas o vermelho, uma das cores associadas Xangô, faz-se presente no plano de fundo em massa de modelar. Segundo Gomes (2015, p. 1188), é na capa do LP que “se encontra o maior número de elementos capazes de serem analisados graficamente com relação à originalidade ao nome dado, à propriedade do tipo gráfico; à novidade das cores impressas; à qualidade do retrato”.

Figura 15 - Contracapa do LP Kabiêssele



Fonte: Google Imagens.

A contracapa tem plano de fundo também em massinha, só que amarelo. Nota-se a recorrência das cores que são recorrentes nas bandeiras das nações africanas e já mencionadas por Guerreiro quando se refere às que predominavam nos blocos afro. Para além dessa leitura acerca das cores, também é possível fazer uma outra leitura: amarelo e vermelho são as cores ligadas a Xangô e duas de suas três mulheres: Obá e Iansã, e há o oxê, machado de Xangô. O cuidado que poderia ter sido feito na capa é nitidamente notado na contracapa com a representação em massa de modelar do martelo de Xangô. Os encartes também cumprem esse mesmo efeito.

Figura 16 - Lado A do encarte



Fonte: Google Imagens.

Figura 17 - Lado B do encarte



Fonte: Google Imagens.

Ressalto que nos quatro primeiros LPs a composição visual nem sempre mantém relação com aquilo que foi posto na capa. Em Kabiêssele, no entanto, essa relação entre a composição da contracapa e do encarte se dá de forma pontual as referências a Xangô, tanto no objeto de massa quanto na inserção de uma saudade ao orixá no lado B do encarte, que não apresenta música alguma, somente uma gravura e a saudação reproduzido a seguir:

O culto a Xangô é muito popular no Brasil. Na Bahia, seus fiéis usam colares vermelho e branco como na África. Quarta-feira é o dia da semana que lhe é consagrado. Assim que Xangô aparece, as pessoas o saúdam gritando: "Kawo-Kabiêssele. Venham ver o rei descer sobre a terra!" No decurso de suas danças, Xangô brande seu machado

duplo fazendo o gesto de quem vai lançar pedras de raio (KABIÊSSELE, encarte, 1989).

Como se vê, o projeto visual deste LP manteve o cuidado não apenas com a capa e contracapa, mas com o encarte, seja na letra das músicas, na informação ou mesmo na ilustração alusiva a Xangô. Uma imagem, no entanto, foi motivo de dúvida durante a análise: o segundo objeto de massa de modelar na contracapa. Procurei várias representações de Xangô e nada se parecia com esse segundo objeto. Voltei para as músicas e encontrei um tributo à Estação Primeira de Mangueira entre as demais e a música fala sobre a passagem da escola pela Apoteose. No carnaval de 1988, ano em que o LP Kabiêssele é lançado, várias escolas apresentaram sambas-enredos em alusão ao centenário da assinatura da Lei Áurea, dentre elas Mangueira, Beija-flor, Tradição e Vila Isabel.

Como dito anteriormente, a falta de um projeto de identidade visual, ou, caso exista, a disponibilidade dele, tornou a identificação do segundo objeto uma incógnita. Acredito que a presença de uma faixa dedicada à Mangueira e um objeto representando a Apoteose seja uma forma de homenagear todas as escolas de samba cujos enredos não deixam de ter discursos pautados nas culturas africanas. Referir-se a isso faria todo sentido já que há uma música celebrando a Mangueira, no entanto pode ser também uma representação do machado de Xangô.

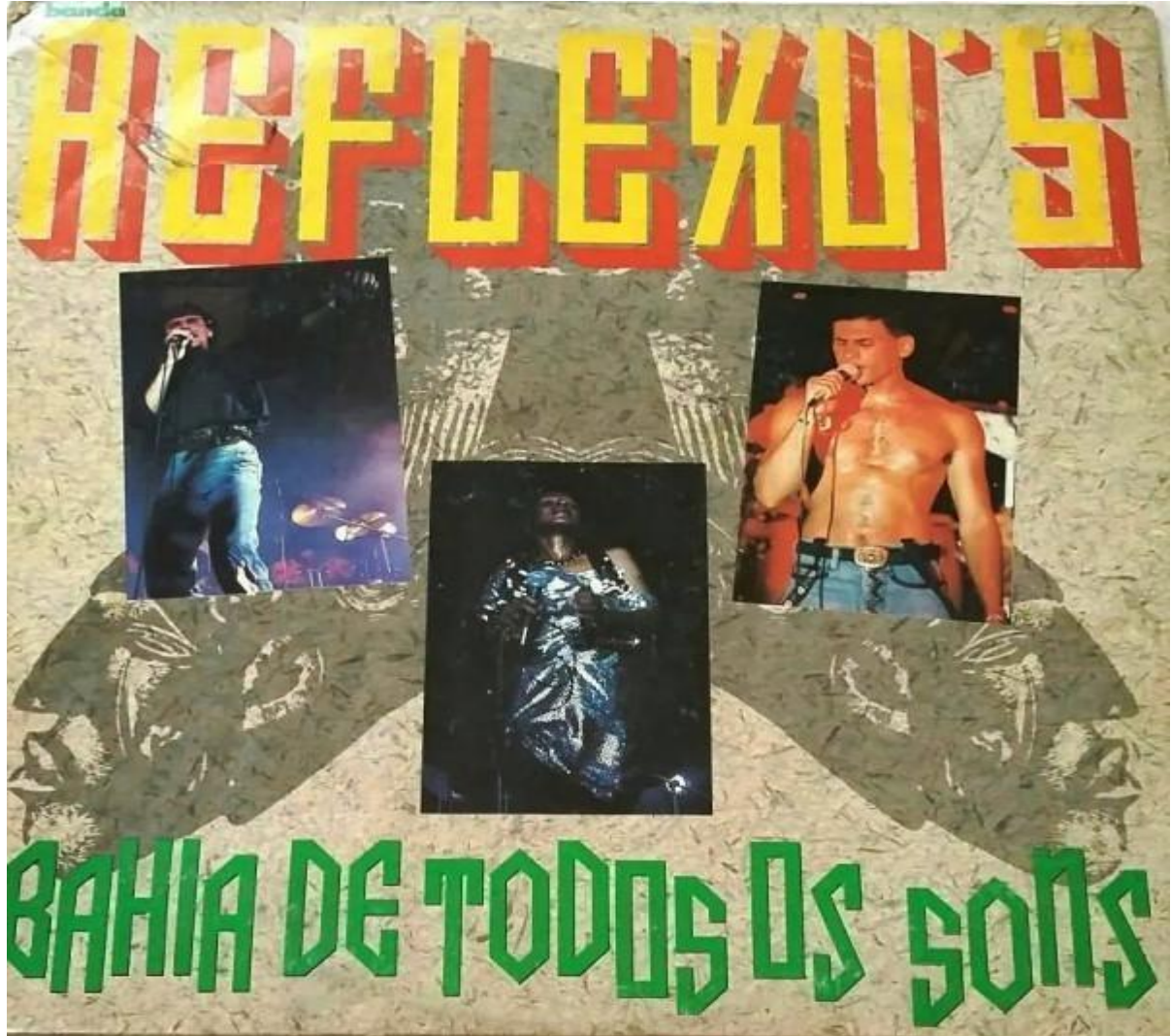
A apresentação dos componentes e de símbolos associados ao Candomblé marcam um território identitário com muito mais ênfase que os demais LPs. Não houve espaço para dúvida quanto ao que significa o machado na contracapa e a gravura no encarte. Se não foi suficiente para dizer a que veio, o texto verbal fecha o discurso. Não perco de vista que estou tratando de um produto da indústria cultural e a análise não pode passar alheia a esse fato. Quanto a isso, hooks (2019) menciona mudanças na publicidade de grandes marcas quando perceberam que consumidores negros tendiam a comprar produtos em que se viam representados.

Quanto ao projeto visual, como informado em texto no encarte, ficou a cargo de Jorge Davidson a direção artística, capa e direção de arte ficaram com Jó Oliveira, fotografia de Romulo Portela e a coordenação gráfica continua com J.C Melo. Não há qualquer outra informação sobre a produção gráfica do LP. Como aconteceu no segundo LP, neste também não há agradecimento por parte do responsável e produtor da banda Antônio Fernandes. Convém salientar que houve parceria entre

Antônio Fernandes e Gerônimo³¹, cantor e compositor baiano, na produção deste LP.

3.4 BAHIA DE TODOS OS SONS (1990)

Figura 18 - Capa do LP Bahia de todos os sons



Fonte: Google Imagens.

³¹ Gerônimo Santana é maestro, cantor e compositor, conhecedor da história baiana contemporânea, sociólogo em suas músicas e letras, como É D'Oxum, Agradecer e Abraçar, Jubiabá, Menino do Pelô e outras. Pela sua notoriedade, conhecido em toda Bahia e Brasil, por ter um trabalho distinto, Gerônimo é reconhecido por personalidades brasileiras como um artista bem baiano e conhecedor de seu povo e sua história. Há alguns anos Gerônimo vem montando um mosaico musical em trabalhos como compositor e cantor. Alguém já disse que para "ser universal, conte, cante sua aldeia". Disponível em <https://www.vagalume.com.br/geronimo/biografia/>

O quarto LP quebra a sequência de capas com todos os componentes da banda. Dessa vez, somente aparecem a vocalista Marinez, e os vocalistas Julinho e Marquinhos. Não há cenário, as fotos reproduzem um momento de apresentação da banda. O plano de fundo é uma escultura africana feita em madeira em que se vê duas máscaras lado a lado unidas pelas cabeças. Para Barros:

Muitas das esculturas africanas atendiam nas suas culturas originárias a finalidades mágicas, e com essa intenção os povos politeístas – como os iorubás e os binis – modelaram peças em marfim, ouro e bronze, que possuíam desenhos bastante expressivos. No que se refere à técnica, alguns povos africanos utilizavam um processo da cera, e que, à altura do século XX, podia ser assimilado como mais uma novidade. Essa técnica favorecia a modelagem de bustos e cabeças, como ocorre em algumas das tradições herdadas da cultura Ife, que floresceu entre os anos 1000 e 1500 da Era Cristã e que vai repercutir nas esculturas de bronze produzidas pela cultura benin, da Nigéria. Para além desse e de outros tipos de esculturas negras, a África também legou como modelos uma série de estatuetas de madeira, que foram prontamente assimiladas pelos artistas ocidentais (BARROS, 2011, p. 41)

É improvável vincular a arte a apenas uma origem porque não há pistas quanto a isso nas composições da capa e contracapa e nem mesmo nas letras que compõem o LP. Nem mesmo o fotógrafo responsável pela capa – Romulo Portela – sabe algo sobre a escolha das imagens ou local em que foram feitas. Essa capa quebra a sequência da presença de todos os componentes – músicos e vocalistas – e dá ênfase apenas ao trio vocal que está projetado em imagens tiradas de baixo para cima evidenciando, como salienta Gomes (2015) quando as fotos são feitas nesse ângulo, aspectos físicos e sensuais.

O LP Bahia de todos os sons traz uma diversidade de ritmos de origem africana como kizomba, londu, samba, reggae, merengue. Tanto o título do LP quanto as músicas que compõem a disco não guardam qualquer relação com uma capa produzida com as imagens que registram momentos em um show não identificado da banda, uma escultura sem nitidez que pode ser de qualquer lugar de África, e uma contracapa que apenas repete a escultura com dimensões diferentes e a imagem de uma apresentação da banda. Essa falta de cuidado e de informações adicionais no encarte que informe de quem é a escultura, o que ela representa, qual a relação entre ela e o mote do LP corroboram para a hipótese já apresentada quanto ao projeto de identidade visual da banda e projeto visual das capas.

O encarte, por sua vez, mantém o cuidado quanto à presença de todas as letras das faixas que compõem o lp e ainda agrega um glossário que traz a tradução das várias expressões em iorubá³² que aparecem ao logo das letras. A presença desse elemento justifica-se por terem as letras muitas expressões em linguagem africana e fora do acesso linguístico usados nas conversações no Brasil. A exceção pode ficar por conta das pessoas praticantes de religiões de matriz africana, mas não tenho como confirmar essa informação, então deixo como uma hipótese mesmo.

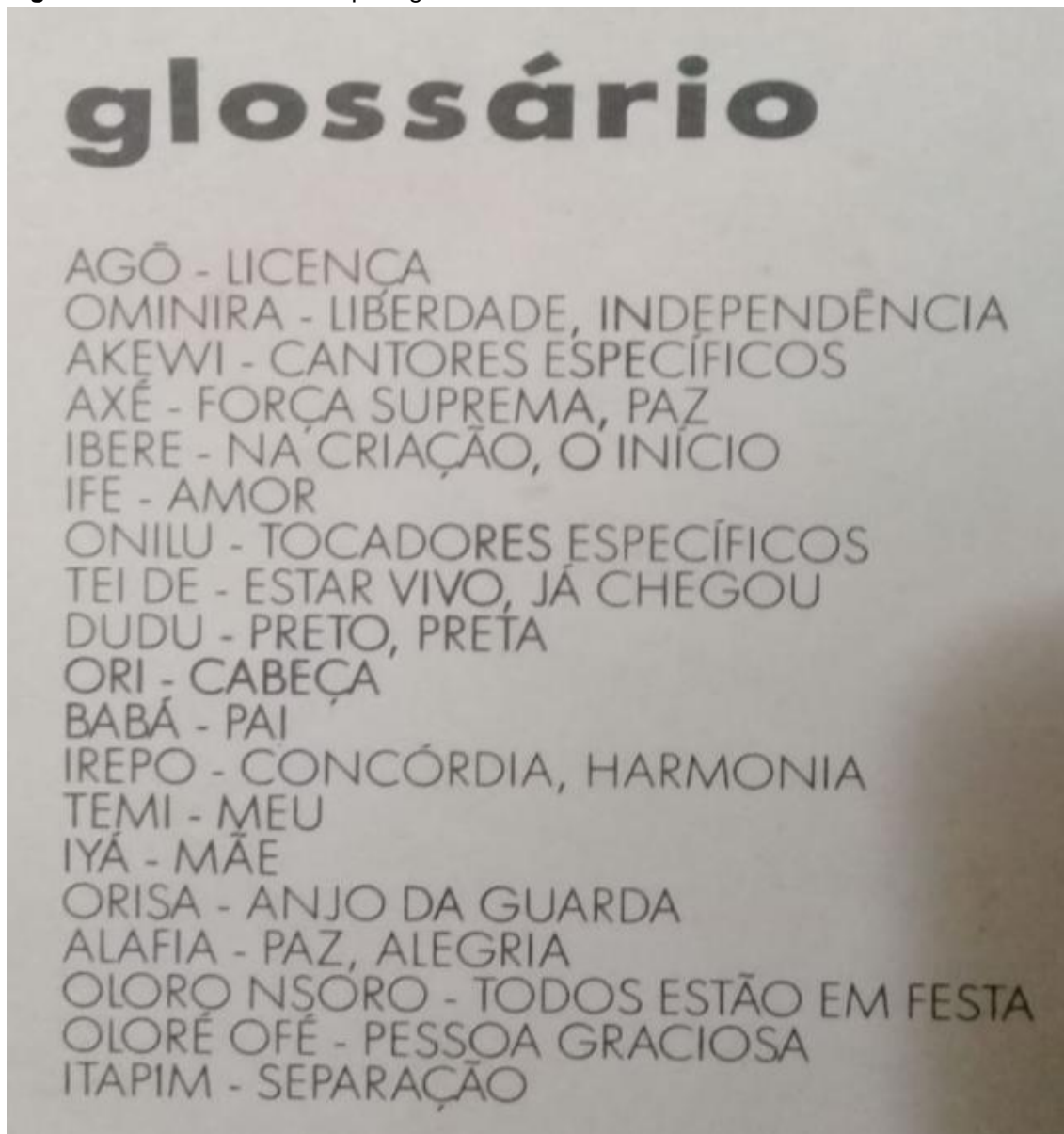
Figura 19 - Contracapa do LP Bahia de todos os sons



Fonte: Google Imagens.

³² Iorubá: O iorubá é uma língua única, constituída por um grupo de falares regionais concentrados no sudoeste da Nigéria (ijexá, oió, ifé, ondô, etc.) e no antigo Reino de Queto (Ketu), hoje, no Benim, onde é chamada de nagô, denominação pela qual os iorubás ficaram tradicionalmente conhecidos no Brasil. Já o ewe-fon é um conjunto de línguas (mina, ewe, gun, fon, mahi) muito parecidas e faladas em territórios de Gana, Togo e Benim. Entre elas, a língua fon, numericamente majoritária na região, é falada pelos fons ou daomeanos, concentrados geograficamente no planalto central de Abomé, capital do antigo Reino do Daomé, no Benim atual. (CASTRO, 2005, p. 3).

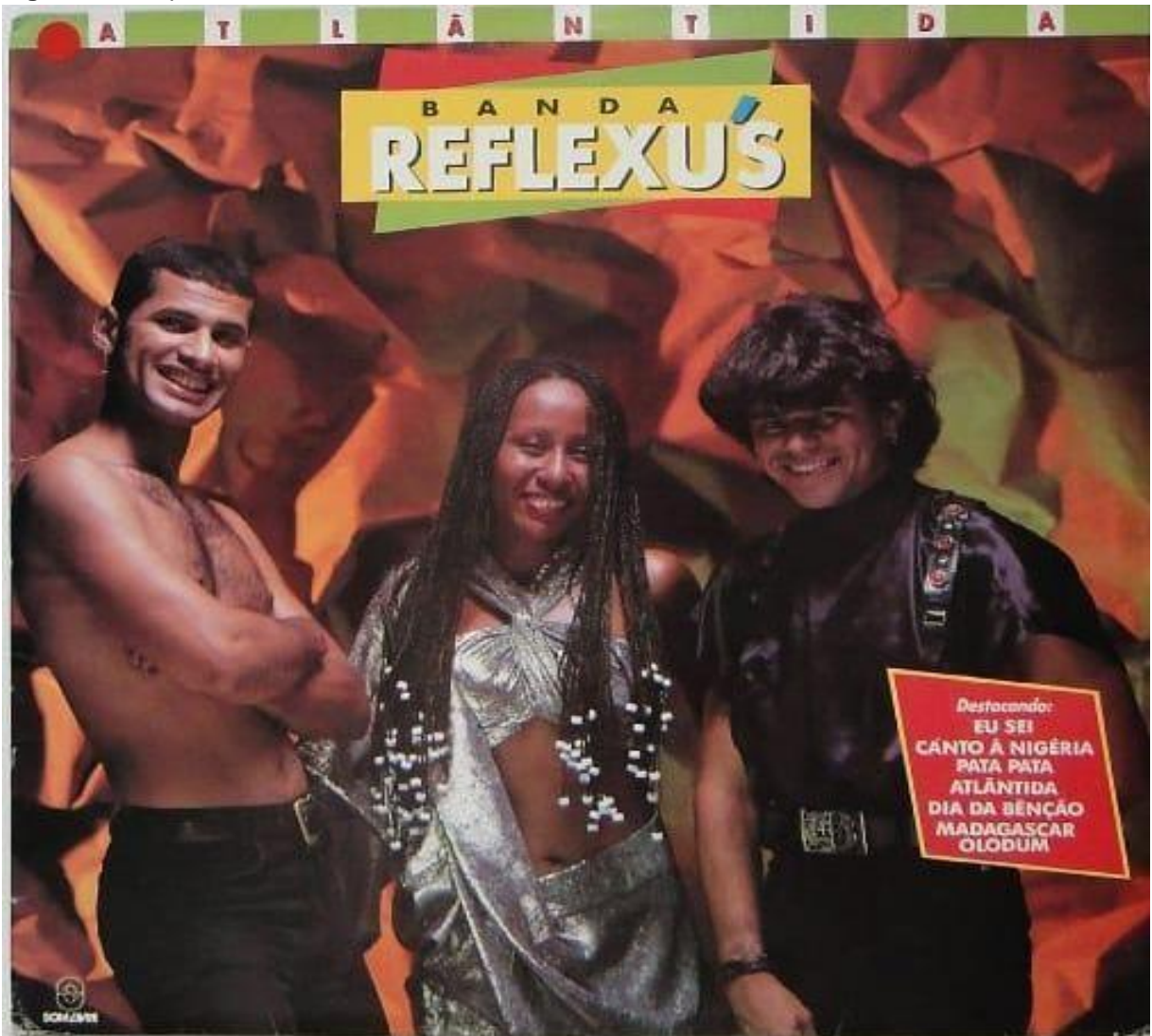
Figura 20 - Glossário iorubá – português



Fonte: Google Imagens.

3.5 ATLÂNTIDA (1993)

Figura 21 - Capa do LP Atlântida



Fonte: Google Imagens.

Essa é a capa do último LP da banda e ela já não traz quase nenhum vestígio das capas iniciais. Agora há apenas os três vocalistas. Marinez mantém a marca registrada dos cabelos trançados, Marquinhos sem camisa como em outras capas, e Julinho de preto. Não há referências africanas senão as tranças da vocalista. Isso pode servir também como ratificação de duas coisas que tratei até o momento: primeiro, a ausência de um projeto de identidade visual da banda e que se estenderia para as capas dos LPs; segundo, o total afastamento com as questões étnico-raciais fica ainda mais evidentes, sobretudo nas duas últimas capas, quando não há mais vestígios de uma linguagem visual que aponte para isso. Quanto ao conteúdo, é um compilado de algumas músicas de sucesso de outros LPs da banda, não tem encarte

com o registro escrito das faixas, ainda que algumas delas não sejam inéditas.

Figura 22 - Contracapa do LP Atlântida



Fonte: Google Imagens.

A contracapa não tem o fundo terroso, mas preto e liso. Nada acrescenta de informação ao que se pretende ouvir nas músicas, como acontece com três primeiros LPs cujas capas guardavam relação com que era apresentado nas letras que compunham as faixas ali presentes. Há um sexto LP, mas ele é apenas uma coletânea e surge quando a banca já está fora do circuito do carnaval, micaretas e festas de ruas tão comuns no final dos anos 1980 e início de 1990.

O agradecimento de Antônio Fernandes na contracapa do primeiro LP diz muito sobre essa incompatibilidade entre o que foi pensado e o que foi recepcionado pelo

público em geral. A finalidade comercial está bem na gratidão ao empresário e dono da banda, na gratidão a Deus por permitir ser realizado o projeto, e na inserção de algumas músicas totalmente desconectadas do discurso étnico, como Para não dizer que não falei das flores, de Geraldo Vandré. Eram os primeiros nãoos do início da redemocratização e essa música fazia enorme sucesso. Como produto comercial e com vistas à rentabilidade, não causa surpresa agregar ao LP a composição de Vandré.

As capas dos cinco LPs aqui apresentadas serviram para estabelecer uma análise que permite associar o projeto visual por capa, a proposta comercial da banda e os discursos por ela interpretados. Entre o primeiro e o último LP, o que vi foi uma primeira apresentação feita sem muito planejamento, mas com alguns elementos que remetem às culturas africanas; os dois próximos LP apresentam evidente organização visual, cuidado com a escolha das imagens e espaço, mas, ainda assim, sem evidência de que tenha havido definição de uma identidade visual que tivesse continuidade nas produções daquele que é o chamariz das prateleiras das lojas: a capa. Por fim, os dois últimos discos confirmam o que digo desde o começo e elas não têm qualquer relação com as capas anteriores ou com os discursos presentes nas letras senão uma escultura sem qualquer identificação. A julgar pela reprodução de músicas já presentes em discos anteriores, até mesmo o objetivo comercial que motivou a criação da banda já não estava mais sendo alcançado.

Escolhi adicionar esta seção porque um dos primeiros contatos do consumidor é com o produto nas prateleiras das lojas e o projeto de identidade visual pode tanto garantir a compra como afastar o propenso cliente. As imagens dos três registros visuais que compõem o projeto do LP, no entanto, apresentam baixa qualidade porque, como disse, a banda não tem um acesso físico e nem mesmo digital, por isso fiquei à mercê de fotos e digitalizações amadoras. Identifiquei que todos os cinco LPs cujas músicas foram analisadas para este estudo possuem capa, contracapa e encarte, sendo o último, Atlântida, produzido sem o encarte. As imagens não ficaram boas, mas registrei a presença mesmo assim a fim de confirmar alguns aspectos relevantes na análise.

Apesar de algumas capas trazerem informações em conformidade com os discursos de expressão identitária presentes nas letras das músicas, fica evidente a

ausência de um projeto de identidade visual da banda. As capas não seguem uma organização que sirva como fio condutor e que seja identificado como um signo da banda, pelo contrário, as capas parecem feitas de forma aligeirada, sem preocupação estética, sem um link específico entre ela e o que as letras do dizem. Isso é notado na primeira capa, em que os componentes parecem dispostos para uma foto comum, com um pano de fundo que se mistura à cor da roupa de um dos integrantes do grupo e sem qualquer alusão anteriormente pensada para a construção da linguagem visual. Com muito esforço é possível supor que o pano de fundo do LP é uma capulana. Tal falta de projeto se repetirá no quarto e quinto LP que reproduzem a espetacularização do corpo masculino sem camisa, sem discurso, sem contexto e sem nexos.

As capas dos segundo e terceiro LPs, mesmo não tendo nada que aponte para um projeto visual da banda, foram muito mais cuidadas, com elementos que dialogam tanto com o mote das letras das músicas quanto com aquilo que supõe uma banda que canta a negritude. O segundo LP traz imagens da Casa do Benin, inaugurada em Salvador no mesmo ano do lançamento do disco em cuja capa está. A contracapa apresenta alguns espaços da Casa do Benin e em todos eles os componentes da banda se fazem presentes como acontece também na capa. Reafirmo que a capa, apesar de trabalhada, não resulta de um projeto e que perguntei ao então fotógrafo, Rômulo Portela, sobre as capas e ele me disse que chegava, fotografava e ia embora, que não havia um projeto visual e a organização ficava, quase sempre, por conta de JC Melo e do então empresário.

Já a capa do terceiro LP nada tem a ver com os demais, mas ponto que neste há o machado de Xangô feito em massa de modelar, o encarte traz uma saudação e uma figura representativa da referida divindade. Isso aponta para uma ideia de continuidade que liga a capa, a contracapa, o encarte, o título do LP – Kabiêssele – e algumas músicas. Fora isso, nada mais há que possa ser identificado como um projeto visual do grupo ou mesmo uma linguagem visual que seja recorrente nos LPs. Como o objetivo elencado era analisar as capas a fim de identificar a presença de elementos em conformidade com os discursos étnicos presentes nas letras, ele foi cumprido, mas não sem notar que a falta de uma organização prejudicou a composição de uma linguagem que dissesse muito mais e não reproduzisse em um dado momento a espetacularização de corpos negros sem camisa.

De projeto visual simples a capas muito bem elaboradas, a recepção que tive desses textos não verbais corroboram para a ideia inicial de que a banda tinha um discurso étnico de valorização das culturas negras, mas o objetivo da banda não estava atrelado a essa valorização, mas ao desempenho comercial positivo que desse lucro ao seu investidor/dono. No entanto, quando passei a olhar mais a fundo, sobretudo depois de conversar com Romulo Portela, fotógrafo das capas, e Marinez, fica evidente que nada ali foi construído conjuntamente com os membros da banda pensando nas questões étnicas, ou analisado a fim de saber que representações estariam ali presentes, o que elas significavam e se causariam impactos nas comunidades negras que consumiam aqueles produtos. Marinez não tem informações sobre a composição das capas, Romulo apenas chegava para fazer o serviço pelo qual foi contratado. Perguntei quem então era o mentor das artes e a resposta aponta para Antônio Fernandes, o funcionário da Rede Paes Mendonça e que depois se tornou empresário da Banda Reflexu's.

4 PERFORMANCE E ANCESTRALIDADE: história e memória grafadas nos corpos negros em movimento

*Negros Ilê-Aiyê avançam pelas ruas centrais da cidade
Senegalesas mulheres vaidosas mostrando intensidade
Incorporadas num só movimento frenético do carnaval
Caolak, Rufisque, Zinguichor, são as cidades do Senegal
Ilê-Ayê é é... está nos torsos, nas indumentárias africanas
Linguisticamente o francês na dialética união baiana
Baobás árvore símbolo da nação dos Deniakes,
os Berberes, dinastia da região, Ilê Ayê Senegal³³*

Esta seção tem como mote analisar a agência dos corpos pretos em movimento e como o discurso presente nas letras das músicas deve ser compreendido considerando a presença de questões identitárias que, a partir de narrativas pretas protagonizadas por pessoas pretas e recepcionadas por pessoas pretas, apontam para uma construção discursiva de valorização étnica negra, de performance desses corpos e as interseccionalidades que os atravessam. Como pontuado anteriormente, parto do fato de que a banda não foi pensada como um bloco que valoriza, fortalece e divulga as questões étnicas negras. Mas desempenhou esse papel a reboque daquilo que foi objetivado. Logo, os discursos identificados nas letras existem à revelia da proposição da banda – como produto comercial, ela poderia cantar qualquer coisa que tivesse retorno financeiro para seus patrocinadores –, uma vez que as músicas, em sua maioria, não eram criação da Reflexu's, apenas por ela interpretadas, mas são recepcionados dessa forma pelas e pelos ouvintes como eu e como confirmado nos depoimentos identificados em páginas do YouTube mencionados anteriormente.

Assim, sempre que for necessário articulo as análises à teoria previamente apresentada e que estão aqui não como base, mas como auxílio a fim de tornar coerente as leituras e análises feitas. Assim, escolhi as letras que trazem em seu campo discursivo uma outra história acerca da escravização negra a partir da pessoa negra, apresentação de religiosidades africanas, performance e, por fim, a denúncia e luta contra o racismo. Saliento, neste momento, que os títulos das seções apontam para a discussão presente na seção e não para o objetivo estabelecido pela banda quanto às questões que atravessam este estudo.

³³ Canto para Senegal – faixa 06 do LP Reflexu's da Mãe África. Compositores: Waldir Brito e Ythamar Tropicália. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=NekqbSi_AVk&ab_channel=AlanNunes

4.1 DISCURSOS IDENTITÁRIOS GRAFADOS EM CORPOS NEGROS: performance, ancestralidade e interseccionalidades

Canto para o Senegal³⁴

Sene Sene Sene Sene Senegal
 Sene Sene Sene Sene Senegal
 Diz povão Senegal região
 Diz povão Senegal região
 Diz povão Senegal região
 Diz povão Senegal região
 A grandeza do negro, se deu quando houve este grito infinito
 E o muçulmanismo que contagiava como religião
 Ilê-Aiyê traz imensas verdades ao povo Fulani
 Senegal faz fronteira com Mauritânia e Mali
 Os sere ê ê ê, a tribo primeira que simbolizava
 Salum, Gâmbia, Casamance, seus rios a desembocar
 Mandigno, Tukuler, Uolof, são os povos negros
 E uma das capitais mais lindas hoje se chama Dakar, Ilê
 Ilê ê ê ê, Dakar á á, obatalá
 Agô iê ê ê ê
 Esses são os meus sentimentos do antepassado
 Senegal narrado como tema Ilê Ayê
 (Refrão)
 Sene Sene Sene Sene Senegal
 Sene Sene Sene Sene Senegal
 Diz povão Senegal região
 Diz povão Senegal região
 Diz povão Senegal região
 Diz povão Senegal região
 ê ahê, ahê ê á, ia, iê (2x)
 Baol reino de lá
 Hamba-kali povo de Dakar
 Negros Ilê-Aiyê avançam pelas ruas centrais da cidade
 Senegalesas mulheres vaidosas mostrando intensidade
 Incorporadas num só movimento frenético do carnaval
 Caolak, Rufisque, Zinguichor, são as cidades do Senegal
 Ilê-Aiyê ê ê... está nos torsos, nas indumentárias africanas
 Linguisticamente o francês na dialética união baiana
 Baobás árvore símbolo da nação
 dos Deniakes, os Berberes, dinastia da região, Ilê Ayê Senegal...
 (Refrão)
 Sene Sene Sene Sene Senegal
 Sene Sene Sene Sene Senegal
 Diz povão Senegal região
 Diz povão Senegal região
 Diz povão Senegal região
 Diz povão Senegal região

³⁴ Canto para Senegal – faixa 06 do LP Reflexu's da Mãe África. Compositores: Waldir Brito e Ythamar Tropicália. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=NekqbSi_AVk&ab_channel=AlanNunes

ê ahê, ahê ê á, ia, iê (2x)
 Baol reino de lá
 Hamba-kali povo de Dakar

A letra *Canto para Senegal* há a apresentação do momento em que avançam sobre aquela nação as concepções religiosas islâmicas ao mesmo tempo em que aponta para os limites geográficos do país, as vestimentas, indumentárias e riqueza linguística. No trecho que aponta para um momento de expansão religiosa islâmica no Senegal não há uma contraposição a uma outra já existente. Trata também da colonização francesa em oposição aos “sentimentos dos antepassados”, as fronteiras com outros países, e a beleza de sua capital Dacar.

Em “A grandeza do negro, se deu quando houve este grito infinito/ E o muçulmanismo que contagiava como religião/Ilê-Ayê traz imensas verdades ao povo Fulani/Senegal faz fronteira com Mauritânia e Mali” há uma diversidade de aspectos que corroboram para desfazer a ideia de que o outro, no caso o negro, constitui um bloco uniforme, atravessado pelas mesmas questões sendo, por isso, sujeito sempre aos mesmos resultados e que só existe dada a ação da branquitude. A branquitude, que também deve ser compreendida como racializada, corporificada, diversificada, é que põe sobre o outro as adjetivações e se brinda daquilo que classifica.

Conter o movimento desses corpos era a prerrogativa do colonizador. Ele se valia, e porque não dizer, dadas as proporções, vale-se de nossa falta de ação, ou pior, da anuência em troca de aceitação. Para a intelectual Audre Lorde (2019, p. 55), “fomos socializadas a respeitar mais o medo do que nossas necessidades de linguagem e significação, e enquanto esperamos em silêncio pelo luxo supremo do destemor, o peso desse silêncio nos sufocará”. Assim sendo, ouvir/ler essa narrativa enquanto parte da performance artística de pessoas negras têm uma receptividade estética totalmente diferente, posto que ela não encerra nessa situação de vida precária.

Oyewùmí (1997), em sua abordagem acerca da visualização do corpo africano a partir das teorias ocidentais, discorre acerca pensar pelo viés biológico é ter como prerrogativa o pensamento ocidental que estabelece as diferenças como fatores hierarquizantes e, por extensão, degenerativos. O que for correspondente ao outro é inferior, menor, precisa ser contido, controlado, logo, esses corpos pretos em

movimentos deveriam atender às regras estabelecidas e, “quando violavam as prescrições para esses lugares, seus corpos eram punidos, muitas vezes, de forma espetacularizada” (SCHEMAN, 1993, p. 186, *apud* OYEWÙMÍ, 1997, p. 28). Nesse sentido, o diaspórico não difere daquele apresentado pela autora na medida em que também é tido como inferior, incapaz, limitado. Tanto o africano quanto o diaspórico são percebidos a partir do olhar ocidental, que se entende na condição de não racializado e tampouco corporificado.

Afirmo que a ideia de espetáculo desses corpos acima, sejam eles africanos ou diaspóricos, não guarda relação com algo positivo. Pelo contrário, está muito mais associado ao que Hall (2016) aponta acerca do espetáculo do outro e como os meios de comunicação, sobretudo o publicitário e o cinematográfico, trabalham as imagens e representações associadas a pessoas negras quase sempre de forma cômica, estigmatizada ou depreciativa. O outro é o diferente de si, é o que não é reconhecido, visto ou aceito, é o racializado. Por causa disso, as representações desse outro negro costumam seguir a lógica de quem tem, de certa forma, o poder de representar, de quem não se vê como diferente ou racializado: o branco. Assim, não era e não é incomum ver as representações desses corpos pretos, sejam eles africanos ou diaspóricos, reduzidos ao negro bom e subserviente, ao jovem negro inútil, preguiçoso, limitado, briguento, à velha negra gorda, servil, alcoviteira, e, por fim, à negra jovem sexualmente ativa e sedutora. Tal espetacularização se dá a partir dos estereótipos que:

Se apossam das poucas características “simples, vívidas, memoráveis, facilmente compreendidas e amplamente reconhecidas” sobre uma pessoa; tudo sobre ela é reduzido a esses traços que são, depois, exagerados e simplificados. [...] Então, primeiro ponto é que a estereotipagem reduz, essencializa, naturaliza e fixa a diferença (HALL, 2016, p. 191).

Para Hall (2006), as diferenças, que podem dar origem tanto a práticas quanto a pensamentos negativos, são utilizadas como baliza para classificar as coisas. Diante de tal fato, é imprescindível conhecer, compreender e manter vivas as identidades culturais de modo que pessoas negras as conheçam e se reconheçam nelas de sorte que a depreciação alimentada pela branquitude não encontre terreno fértil e, de certa forma, eco em nossas falas. Apesar do referido autor referir-se ao sujeito diaspórico enquanto Oyewùmí (1997) ao africano, as características atribuídas ao corpo biológico

marcam, de acordo com o pensamento do dominador, aspectos que dizem ser o outro o inferior. Em ambos os casos se trata de um processo de degeneração sempre pensado a partir da perspectiva do domínio sobre o outro.

O corpo preto – e aqui admito a sua existência destituída daquela noção ocidental bem pontuada no texto de Oyewùmí (1997), de que ele só existia no outro, aquele que era corporificado, os que assim o classificavam, não precisavam tê-lo – não é um bloco uniforme, estanque, mas guarda em si a continuidade de uma escrita começada muito antes daquele momento vivido, daquele instante. Por isso, quando a letra apresenta os rios – Salum, Gâmbia, Casamance – e os povos senegaleses – Mandigno, Tukuler, Uolof – são evidentes as diferenças e identidades que os atravessam e comprovam a não uniformidade atribuída ao povo negro pela branquitude. Se a branquitude fosse medida a partir da régua que usa, franceses, italianos e norte-americanos deveriam ser vistos como um bloco branco, uniforme, sem identidades.

Não se pode reduzi-lo ao aspecto biológico, marcado por suas características de gênero, estatura, cor; ou mesmo ao corpo político, marcado por sua função dentro de um contexto social e passível de ser eliminado sempre que for conveniente para a ‘manutenção da ordem’ ou ‘purificação sociocultural’, conforme se registra no trecho “chegava o capitão do mato conduzindo o negro ao porão”. Pelo contrário, deve considerá-lo a partir das agências que aciona, sobretudo quando eles tomam ciência delas e se movem em favor de suas próprias questões. Em “Negros Ilê-Aiyê avançam pelas ruas centrais da cidade Senegalesas mulheres vaidosas mostrando intensidade Incorporadas num só movimento frenético do carnaval” temos um exemplo desse movimento na medida em que não é feito a partir de um comando externo, mas na execução de autoral dos próprios movimentos. O verbo avançar se apercebe da ideia de conquistar, tomar para si, dizer de si e não ser dito ou conduzido pelo outro.

A próxima música cuja letra será analisada é "As forças de Olorum". Nela, assim como em *Canto para Senegal*, há a presença de um discurso de valorização étnica negra. Na letra da música há a presença de um discurso pautado na história do povo preto como se vê a seguir e ela dá conta de um mito da criação a partir da perspectiva negra e diaspórica. A primeira marca que encontro no texto diz respeito à presença incontestada de um idioma africano e como ele é significativo para marcar uma

posição de reafirmação filial ao texto. Começar a música com “Êa oké mogum ê a ê alajó Êa êa êa êa Eró eró eró eró eró Êa oké mogum êa Êa ê alajó”³⁵, ainda que eu, enquanto ouvinte, não compreenda seu significado, isso não inviabiliza a potência que o uso de uma língua africana imprime ao canto. As nuances da negritude, como já nos falou Senghor, para quem negritude está associada a uma tomada de consciência, mas também um exponencial interesse pela África. Essa marca identitária se presentifica aqui tanto na presença linguística quanto na narrativa do mito de fundação: a história do deus que guardava o povo africano da presença escravizadora dos brancos.

As forças de Olorum³⁶

Êa oké mogum
 ê a ê alajó
 Êa êa êa êa
 Eró eró eró eró eró
 Êa oké mogum êa
 Êa ê alajó
 Afreketê foi verdadeiro fundador do reino de Oyó

Senhores seriam Deus dos negros mas havia Deus onipotente
 Que lutava pelos negros e previa o futuro da gente
 Desde o princípio do mundo que os homens muitas coisas criaram
 E para a plantação do progresso escravizaram esse negro nagô
 E o império do mundo se excediam em todos os países
 O negro é nativo é guerreiro padecera coisas que Zambí não quis

Eu trago a força das negras raízes o grito do escravo acorrentado
 O seu passado negro não envolve o presente
 E o Afreketê é filho de Deus abençoado
 Pom tchã Pom tchã Tcha Pom
 Ê aê aê Afreketê
 É significante Zambí

As forças de Olorum

³⁵ A ausência do encarte dos LPs inviabilizou a transcrição exatamente como se encontra lá. A banda tem página no YouTube, mas não disponibiliza as letras. Nos vários endereços eletrônicos que pesquisei, há certa diversidade na escrita das palavras cujo idioma não é o português. Essa me faz acreditar que muitas delas não formam copiadas dos encartes, mas transcrita do texto falado. Olhei também alguns dicionários de línguas africanas, mas as palavras frequentemente vêm acompanhadas de outras e isso muda totalmente seu significado. Nessas construções, não encontrei nada que se aproximasse do que a música apresenta. Olhando as palavras isoladamente também perdem o sentido e destoam totalmente do resto do texto.

³⁶ As forças de Olorum – faixa 03 do LPs Kabiêssele. Compositores: Ythamar Tropicália, Valmir Brito, Bira e Gibi. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=WgQSU6b-DAI&ab_channel=ROBERTOAX%C3%89

Olowo rei de Egbá
 Onisavé rei de Savé
 Oragun reinou em Ilá
 Oni soberano de Ifé
 Agerô rei de Agerô
 Alakêto reinou em Kêto
 Xangô de Xangô de Caôôô
 Oranian Kabiesilé
 Pom tchã Pom tchã Tcha Pom
 Ê aê aê Afreketê

Para aqueles que duvidam desse significado simbólico que a presença de um idioma causa em quem ouve, é só lembrar do que acontece com a língua latina. Sempre ouvi dizer de padres e papas falando em latim e os fiéis, que muitas vezes nada entendem, creem que aqueles homens estão conversando com Deus e aí está a beleza do idioma. Nesse sentido, língua, cultura e história andam de mãos dadas quando pretendo analisar o discurso dos sujeitos e a força de identificação que ele encerra. Pensar a língua desassociada da cultura é deslegitimar que a linguagem é “o ponto de interação da vida mental e da vida cultural e ao mesmo tempo o instrumento dessa interação” (BENVENISTE, 2005, p. 17).

Por isso, marcar o início da letra de “As forças de Olorum” com a frase em iorubá dá o tom do discurso e ele é certo. Para Lopes (2020, p. 34), na cultura africana a palavra não é apenas uma palavra, mas o poder, a própria ação. Segundo ele, “a linguagem não é apenas meio de expressão e comunicação – ela é a ação.”. Assim, quando as letras trazem narrativas históricas, míticas, religiosas, ela proporciona transformar texto em ação, em transformação que vem com o conhecimento. Nesse sentido, a letra me apresenta Olorum, o ser supremo, o criador do universo, dos orixás e dos homens. Como aconteceu em Canto da dor, os autores fizeram o registro de versos em iorubá marcando, a meu ver, uma tomada de posição quanto à necessidade de fazer valer a junção entre religião, cultura e língua para o que vem logo a seguir: a apresentação de uma história que vai do nascimento livre em África até a vida escravizada no Brasil.

Uma das coisas brilhantes que essa letra nos oferece é a certeza de que a escravidão no Brasil tentou invisibilizar a história e a cultura negras e, quando vistas, estavam enquadradas em espaço de preconceito e folclore. Isso se fez verdade quando tive acesso, através da letra da música, a um dos mitos de criação da narrativa religiosa que é múltipla em África, enquanto aprendia na escola o cristianismo europeu

como uma verdade absoluta para todos os povos (cabe dizer que nada mudou quanto a isso nas escolas de educação básica). Quando atento para a letra, vejo que ela me diz que homens negros livres foram postos em correntes para que homens brancos escravos da usura pudessem ter progresso. Isso fica evidente nos trechos que afirmam que “Desde o princípio do mundo que os homens muitas coisas criaram/ E para a plantação do progresso escravizaram esse negro nagô/ E o império do mundo se excediam em todos os países”.

Os senhores brancos queriam ser “deus” dos negros, tendo poder sobre sua vida e sua morte, determinando quem poderia ter acesso, instrumentalizando as relações a fim de que a docilidade e subalternidade fossem constantes naqueles sujeitos e sujeitas, não de forma individual, mas coletivamente. Para Foucault, essas relações que determinam quem pode viver e quem deve morrer, relacionam-se com o biopoder:

Isto é, essa série de fenômenos que me parece bastante importante, a saber, o conjunto dos mecanismos pelos quais aquilo que, na espécie humana, constitui suas características biológicas fundamentais vai poder entrar numa política, numa estratégia política, numa estratégia geral de poder. Em outras palavras, como a sociedade, as sociedades ocidentais modernas, a partir do século XVIII, voltaram a levar em conta o fato biológico fundamental de que o ser humano constitui uma espécie humana (FOUCAULT, 2008, p. 4).

Mesmo a história oficial, aquela contada pelo colonizador, não deixa dúvida quanto a esse desejo esquizofrênico do homem branco ser ‘deus’ de alguém, nem que para isso fosse preciso formar uma legião de escravos. A letra segue com a afirmação de que muitas coisas foram criadas, inclusive a escravidão que levou o negro cativo e sobre ele foram aplicadas penas que Zambi não quis. Ela compreende o rapto de africanos e sua dispersão pelas Américas e Europa, eram submetidos a inúmeras atrocidades, desde a fragmentação de famílias e etnias, extração de membros até o extermínio de homens, mulheres e crianças. Quanto a isso, Kilomba (2019) apresenta um objeto de tortura e silenciamento chamado máscara de flandres usado em pessoas pretas escravizadas e que simboliza o desejo do colonizador branco de silenciar não apenas metafórica, mas fisicamente:

Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito negro, instalado entre a língua e o maxilar e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em

torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-acúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua função principal era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura (KILOMBA, 2019, p. 33).

A letra marca o passado como tempo dessa criação e serve para que se perceba não ser de agora o desejo humano de escravizar o outro, de torná-lo um “produto” comerciável, um elemento para a “plantação do progresso” como bem pontuado na letra em questão. Olhar para o passado e não ter asco da escravidão é corroborar com a ideia de que ela foi necessária para o progresso da humanidade, é acreditar que a pessoa negra não é um ser humano, por isso não merece aquilo que é relegado ele. Desse modo, essa antinegitude presente na negação de humanidade corresponde à “abundância de processos institucionais e sociais que consistentemente diminuem, tornam ameaçadoras e matam pessoas negras gratuita e extra legalmente. [...] a pessoa negra é aquela sobre a qual recai a violência gratuita” (VARGAS, 2020, p. 22).

Acredito que a escola colabora com isso quando não desconstrói os discursos hegemônicos que têm como objetivo apagar o passado. Assim sendo, é correto afirmar que no ambiente educacional o que existe é um epistemicídio negro na medida em que os saberes não brancos não são considerados, as ações gestadas por grupos não hegemônicos são invisibilizadas, e as vozes de sujeitos negros e indígenas não têm espaço de escuta. Então, o que resta é o discurso do colonizador, do vencedor, a história única já mencionada aqui. Quanto ao epistemicídio, Santos (2009) assevera que o:

Epistemicídio foi muito mais vasto que o genocídio porque ocorreu sempre que se pretendeu subalternizar, subordinar, marginalizar, ou ilegalizar práticas e grupos sociais que podiam ameaçar a expansão capitalista [...] tanto no espaço periférico, extra-europeu e extra-norte-americano do sistema mundial, como no espaço central europeu e norte-americano, contra os trabalhadores, os índios, os negros, as mulheres e as minorias em geral (étnicas, religiosas, sexuais) (SANTOS, 2009, p. 328).

A história presente na letra da música é assim apresentada: Olorum, deus criador, onipotente e onipresente, do alto de seu poder, viu brancos escravizarem negros porque tensionavam alcançar o progresso e como essa não foi jamais a

vontade de Afreketê³⁷, o fundador do reino de Oyó, hoje conhecida como Nigéria Ocidental. Nada fugia aos olhos de Olorum e ele viu o povo ser acorrentado sofrer atrocidades pelas mãos dos homens brancos. A partir daí são enaltecidas algumas das identidades étnicas que comportam aqueles corpos pretos como nagô, nativo e guerreiro. Seguem-se a elas história e religiosidade que alimentam de resistência esse negro que traz “a força das negras raízes. O grito do escravo acorrentado” e que, apesar de ter na memória as dores do passado, afirma que ele “não envolve o presente”.

Em alguns momentos, as narrativas sobre o reino de Oyo apontam ser Afreketê Xangô, em outros desvincula totalmente a analogia à divindade. Compreender quem ele é só foi minimamente possível a partir das considerações presentes nos estudos de Guerra (2010), Ferreti (2009), e da narrativa mítica da fundação do reino de Oyó disponível no endereço eletrônico listado na nota de rodapé³⁸. Segundo informações presentes nesse site, a cidade de Oyó foi fundada no século XIII, tornou-se um império no século XV e se viu derrotada no início do XVII. A ideia de entrecruzamento entre religião e culturas africanas fica bem marcada nessa narrativa, uma vez que apresenta a história da formação de um reino que é real e mítico, que apresenta a cruel realidade escravista que se estabeleceu no início do século XVIII e como ela alimentava a branquitude do outro lado do Atlântico.

³⁷ Segundo Guerra (2010), o fundador do reino de Oyó, é um vodum de Daomé, divindade de origem jêje e que equivale ao orixá para os iorubanos. Por se tratar de uma divindade que convida outras, não há predileção por cor, guias ou toques. Guerra afirma ainda que Afreketê é uma entidade feminina e, no sincretismo religioso, apresenta-se como Santa Joana Darc. Ferreti (2009), por seu turno, apresenta Afreketê como uma entidade masculina, faz parte dos voduns de Quevioçô, entidade quase sempre mudas, ligadas às águas e aos astros. Afreketê é, neste cenário, a estrela-guia. O autor afirma ainda que Afreketê se apresenta com outros nomes como Averequete, Alafreketê, Inafreketê e outros, mas no privado, é chamado de Adunoble. Ele é “como um cometa, uma estrela caída nas águas do mar.” (2009, p. 123). Já Valente (1964, *apud* Guerra, 2010), diz que Afreketê, a quem chama de Aniflaquetê, é uma entidade daomeana responsável por chamar os orixás da África para o Brasil. No site da Casa Xambá há uma informação sobre Afreketê que ratifica todas as anteriores aqui apresentadas: “Vodum de origem daomeana que fora incorporado como orixá pelos iorubanos. Até o presente momento, Afreketê vem sendo cultuado em Pernambuco apenas na Nação Xambá, tido nesta Casa como Orixá feminino. Suas cores são variadas e sua guia é colorida. O mês dedicado a esse orixá é dezembro e o dia da semana é quinta-feira. Assentamento: tigela de louça” (disponível em <https://www.xamba.com.br/his.html>, acessado em 12 de julho de 2022).

³⁸ As informações sobre o reino de Oyó podem ser acessadas no endereço eletrônico <http://civilizacoesafricanas.blogspot.com/2009/10/o-reino-de-oio.html>, acessado em 27 de abril de 2019.

Há de se valorar, diante disso, a resistência da história oral como registro dessa história não oficial, não canônica, uma vez que dela “ressaltou a importância das memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à memória oficial, no caso, a memória nacional” (POLLAK, 1989, p. 4). A oralidade é um elemento importante nas culturas africanas e diaspóricas pois se mostra como guardadora das memórias, contos, lendas, histórias, costumes, crenças, religiosidades, mitos e, através dela, homens e mulheres vão tecendo seu estar no mundo. A palavra é ação. Nei Lopes (2020), quando versa acerca das filosofias africanas, reserva um espaço para apresentar o verbete ‘Verbo’ enquanto palavra falada e atuante e sua importância para a tradição oral daquelas culturas. Para ele, “a tradição oral, que não se limita aos contos e lendas nem aos relatos míticos e históricos, é a grande escola da vida, recobrando e englobando todos os seus aspectos” (LOPES, 2020, p. 33).

Quanto à importância dos registros orais tão significativos na cultura africana, Martins (2003) afirma que o corpo e a voz também são locais de memória, daí a importância da preservação da oralidade como guardadora do passado de povos indígenas e negros. Muito antes de os exploradores começarem a registrar na escrita suas narrativas, os nativos já tinham suas histórias forjadas e disseminadas oralmente. Do mesmo modo encontravam-se os africanos com suas narrativas orais muito bem construídas e multiplicadas entre os seus. A literatura brasileira ignorou tudo isso e se filiou ao explorador, invisibilizando as histórias de negros e indígenas. Disso também decorre a importância das letras das canções que apresento aqui, já que muitas das informações sócio-históricas e culturais nelas presentes seguiram à margem da história oficial. Nesse sentido, Martins ressalta que:

Na literatura escrita no Brasil predomina a herança dos arquivos textuais e da tradição retórica europeia. Mesmo os discursos que se alçaram como fundadores da nacionalidade literária brasileira, no século dezenove, tinha na série e dicção literárias ocidentais sua âncora e base de criação literária. A textualidade dos povos africanos e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modos de apreender e figurar o real, deixados à margem, não ecoam em nossas letras escritas (MARTINS, 2003, p. 63-64).

Acredito que as informações contidas na letra dessa música, de tantas outras que compõem os LPs, nasceram da preservação dessa tradição oral tão importante também para a preservação das memórias e histórias africanas. A letra se encerra ao

apresentar “Olowo rei de Egbá, Onisavé rei de Savé, Oragun reinou em Ilá, Oni soberano de Ifé, Agerô rei de Agerô, Alakêto reinou em Kêto, Xangô de Xangô de Caôô e Oranian Kabiesilé”, reinos africanos e seus respectivos reis num momento de clamor a Olorum, senhor da criação, pelo fim da escravidão dos povos pretos. A presença dessas nações neste momento nos mostra, sobretudo, uma organização social e política em África, mais precisamente uma organização social iorubana, que congregava vários reinos e como a presença do colonizador devastou centenas de anos de produção de conhecimento por causa da “plantação do progresso”. O epistemicídio negro a que me referi anteriormente tem raízes no racismo, na escravidão e no apagamento dos conhecimentos oriundos desses povos e, por isso, “Os temas, paradigmas e metodologias do academicismo tradicional – a chamada epistemologia – reflete não um espaço heterogêneo para a teorização, mas sim os interesses políticos específicos da sociedade branca” (KILOMBA, 2019, p.54).

Esses reinos guardam em si o ontem e o hoje, são locais de memória e salvaguardam essas coletividades mnemônicas que o Estado nos priva de conhecer. Se o texto começa apresentando esse deus que não se agradou da escravidão, termina afirmando que foram as forças divinas que não permitiram que o negro sucumbisse durante a escravidão. Associado a cada nação apresentada há um responsável: Olowo, Onisavé, Oragun, Oni, Agerô, Alaketo, Xangô e Oranian - Afreketê, o fundador do reino de Oyo. Foram os filhos dessas nações que padeceram por causa do homem europeu e guardar a fé nessas divindades possibilitou resistir, independentemente de sua nação.

A letra a seguir – *Deuses afro-baianos* - traz em seu bojo várias informações quanto às religiões de matriz africana e identidades ligadas à religiosidade. O Brasil tem muito bem marcadas duas religiões de viés cristã, a católica e a evangélica, e ambas são declaradas em censos e entrevistas sem maiores percalços. Conforme uma pesquisa por amostragem feita por Patrício Carneiro Araújo em cinco escolas públicas estaduais paulistas (ARAÚJO, 2017, *apud* NOGUEIRA, 2020, p. 77) com professores e alunos de cinco escolas do ensino, dentro do universo de 374 pessoas, ninguém manifestou ser praticante de alguma religião de matriz africana. Considerei interessante a pesquisa e reproduzi na escola em que atuo e, no universo de 104 alunos que estão no 9º ano, apenas 01 aluno declarou pertencer a uma religião de

matriz africana, mais precisamente o Candomblé. As opções eram católica, evangélica, espírita, umbanda, candomblé, outras religiões e sem religião.

Deuses afro-baianos³⁹

Que mistério tem os negros Só a malícia dos olhos pode ver
Na igualdade de uma raça AraKetú Harmonia de cantar o Ilê-Aiyê
A deusa negra tem o cabelo duro Suas tranças são primitivas ao ijexá
Como diz a mãe preta E o nosso pai Ganga Zumba
Essa música que vem dos babalorixás

ÁáááAbadelóriô
Abadeló temi cojarê babá
AbadelóriôAbadeló temi cojarê babá

laô e Ebomi no pedido pra Xangô Lembra que o mundo tá no fim
Pois o Exu já avisou lansã e Oxumaré com agogô e dois ganzás
Saúdam Iemanjá a Menininha do Gantois
Oxóssi chama Oxalá Pra ninar nos braços de Oxum
E a Menininha do Gantois Babalorixás lansã e Egum

Ai Omolu Zaratempo
Ai pai de todos os orixás
Pede pra mãe Oxum Guardar Menininha do Gantois
Áááá Abadelóriô
Abadeló temi cojarê babá
Abadelóriô
Abadeló temi cojarê babá

A letra dessa música aborda a religiosidade como um vetor importantíssimo para a construção de identidade, portanto, de pertencimento. Ela dialoga com a letra de *As forças de Olorum* na medida em que também apresenta um discurso centrado da apresentação de um panteão, mas agora misturado a sujeitos representativos da religiosidade afro-brasileira. As frases que abrem a música apontam para a necessidade de “olhar” não de forma física, mas subjetivamente, lançando mão das nuances que a espiritualidade requer para ser compreendida. “Que mistério tem os negros/ Só a malícia dos olhos podem ver/ Na igualdade de uma raça AraKetú/ Harmonia de cantar o Ilê-Aiyê”. O mistério que provém desse entrelugar, dessa junção entre o corpo físico e o espiritual não pode ser visto sem que se leve em conta a força representativa desse “retorno” para casa, desse reencontro com o sagrado.

³⁹ Deuses afro-baianos – faixa 07 de Serpente Negra. Compositores Júlio, Ythamar Tropicália e Valmir Brito. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=yBP6j9u1RXA&ab_channel=schakespearebaiano

A música junta as representações divinas vindas de África com as que nasceram aqui, forjadas na luta pela preservação identitária, quer sejam elas pertencentes unicamente ao campo espiritual, como Xangô, ou aquelas que para lá partiram, como Mãe Menininha de Gantois. Quando Exu anuncia o fim do mundo, cabe a elas, Iansã, Iemanjá e Mãe Menininha do Gantois, o consolo preciso. Tendo a música *Deuses afro-baianos* feito menção acerca uma hipotética reunião um panteão, nesse momento é possível contemplar esse ajuntamento para conforto e esperança: “Iaô e Ebomi no pedido pra Xangô/ Lembra que o mundo tá no fim/ Pois o Exu já avisou Iansã e Oxumaré com agogô e dois ganzás/ Saúdam Iemanjá a Menininha do Gantois”.

A fé nas palavras ditas pelas entidades, principalmente quanto à finitude do mundo físico, se faz presente para ratificar a efemeridade das coisas palpáveis ao mesmo tempo que aponta para a perenidade daquilo que é místico e que, como dito no começo da letra, proporciona mistério aos sujeitos. A presença dessa eternidade é marcada pelo encontro entre o passado e o presente visto em “Iansã e Oxumaré com agogô e dois ganzás/ Saúdam Iemanjá a Menininha do Gantois”. O pedido às entidades para guardarem aqueles que já se foram reforça esse cuidado com a fé, com a preservação da cultura e com a construção das identidades e diferenças. A letra aproxima momentos diferentes cronologicamente, irmana etnias igualmente diferentes e os aloja todos num mesmo acontecimento: o fim dos tempos físicos e o cuidado encontrado no plano da espiritualidade.

Essa menção sobre o fim do mundo, não da vida, representa um cuidado com os vivos a fim de que estejam preparados para o momento e que saibam que não estão sozinhos. O não estar só é ratificado pelo anúncio feito por Exu aos demais deuses e deusas. A presença de Egum⁴⁰ em um momento de tensão e medo confirma que as entidades, no trânsito entre os planos físico e espiritual, consideram alvo do cuidado os vivos e os mortos. Segundo Lopes (2020, p. 26-27), em culturas africanas,

⁴⁰ Egum ou Egum-gum, cujo significado é alma de pessoa morta, não é um orixá. Ele representa os espíritos de pessoas, iniciadas ou não no candomblé, que foram marginalizadas pela sociedade, apesar de terem feito contribuído para a construção da história dos povos no Brasil. Os egúns podem ser espíritos evoluídos ou não. São a ponte entre o mundo espiritual e o físico. Informação tal e qual se encontra disponível na página <https://jornal.ufg.br/n/112452-as-representacoes-de-exu-de-orixa-a-egum>. Acesso em 26 de junho de 2022.

a morte não corresponde ao fim e que ela, “o valor do ser humano continua a ser respeitado porque o morto vive na comunidade de seus ancestrais” e que, em um certo momento da trajetória humana, homens e mulheres “deveriam ser desfeitos, retornando à matéria original, para que novos seres pudessem, com parte da matéria restituída, existir” (2020, p. 56).

A letra atrela o lograr misterioso dos sujeitos (subtende-se que o texto se refere à resistência às desventuras pelas quais passam negras\os) a algo místico, impossível de ser vistos por olhos não sensíveis ao sobrenatural e, ao mesmo tempo, enaltece o partilhar da irmandade como elemento fulcral desse resistir e eles celebram esse “mistério” cantando juntos. Imediatamente somos informados acerca de duas figuras que fazem parte do panteão de representação étnica negra: a mãe preta e o pai Ganga Zumba. Suas presenças abrem as apresentações das entidades cultuadas no Brasil, sejam as aqui constituídas ou mesmo as que vieram no coração e mente nos porões dos navios - Xangô, Exu, Iansã, Oxumaré, Iemanjá, Menininha do Gantois, Oxóssi, Oxalá Oxum e Iansã – e aqueles que têm função primordial nos terreiros seja por serem iniciados ou terem o respeito por serem os mais velhos e mais velhas – Ialô, Ebomi – ou um Egum, aquele que se encontra apenas no plano espiritual.

Essa apresentação pode ser vista também em uma música que eu já conhecia muito antes dessa e que já cantava em casa: *Guerreira*, de Paulo Cesar Francisco Pinheiro e João Junior, interpretada por Clara Nunes no álbum *Guerreira*, de 1978:

Guerreira⁴¹

Se vocês querem saber quem eu sou
 Eu sou a tal mineira
 Filha de Angola, de Ketu e Nagô
 Não sou de brincadeira
 Canto pelos sete cantos não temo quebrantos
 Porque eu sou guerreira
 Dentro do samba eu nasci, me criei, me converti
 E ninguém vai tombar a minha bandeira
 Dentro do samba eu nasci, me criei, me converti
 E ninguém vai tombar a minha bandeira

⁴¹ Composição: Paulo Cesar Francisco Pinheiro e João Junior. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ok9bDC_S0_o&ab_channel=ClaraNunesVEVO

Bole com samba que eu caio e balanço o balaio no som dos tantãs
 Rebolo, que deito e que rolo, me embalo e me embolo nos
 balangandãs
 Bambeia de lá que eu bambeio nesse bamboleio
 Que eu sou bam-bam-bam
 E o samba não tem cambalacho,
 Vai de cima embaixo pra quem é seu fã
 Eu sambo pela noite inteira, até amanhã de manhã
 Sou a mineira guerreira, filha de Ogum com Iansã

Salve o Nosso Senhor Jesus Cristo, Epa Babá, Oxalá!
 Salve São Jorge Guerreiro, Ogum, Ogunhê, meu Pai!
 Salve Santa Bárbara, Eparrei, minha mãe Iansã!
 Salve São Pedro, Kaô cabecilê, Xangô!
 Salve São Sebastião, Okê arô, Oxóssi!
 Salve Nossa Senhora da Conceição, otopiabá, Yemanjá!
 Salve Nossa Senhora da Glória, oraieie, Oxum!
 Salve Nossa Senhora de Santana, Nanã Burukê, Saluba, vovó!
 Salve São Lázaro, atotô, Obaluaiê!
 Salve São Bartolomeu, arrobobó, Oxumaré!
 Salve o povo da rua, salve as crianças, salve os preto véio;
 Pai Antônio, Pai Joaquim de Angola, vovó Maria Conga, saravá!
 E salve o rei Nagô!

Bole com samba que eu caio e balanço o balaio no som dos tantãs
 Rebolo, que deito e que rolo, me embalo e me embolo nos
 balangandãs
 Bambeia de lá que eu bambeio nesse bamboleio
 Que eu sou bam-bam-bam
 E o samba não tem cambalacho,
 Vai de cima embaixo pra quem é seu fã
 Eu sambo pela noite inteira, até amanhã de manhã
 Sou a mineira guerreira, filha de Ogum com Iansã

Na música acima o eco a que me refiro quanto à apresentação de entidades da religiosidade afro-brasileira se dá no contracanto da intérprete enquanto rola o coro:

Salve o Nosso Senhor Jesus Cristo, Epa Babá, Oxalá!
 Salve São Jorge Guerreiro, Ogum, Ogunhê, meu Pai!
 Salve Santa Bárbara, Eparrei, minha mãe Iansã!
 Salve São Pedro, Kaô cabecilê, Xangô!
 Salve São Sebastião, Okê arô, Oxóssi!
 Salve Nossa Senhora da Conceição, otopiabá, Yemanjá!
 Salve Nossa Senhora da Glória, oraieie, Oxum!
 Salve Nossa Senhora de Santana, Nanã Burukê, Saluba, vovó!
 Salve São Lázaro, atotô, Obaluaiê!
 Salve São Bartolomeu, arrobobó, Oxumaré!
 Salve o povo da rua, salve as crianças, salve os preto véio;
 Pai Antônio, Pai Joaquim de Angola, vovó Maria Conga, saravá!
 E salve o rei Nagô!

Em *Deuses afro-baianos* não há espelhamento com a religião cristã como se vê em *Guerreira* que traz, para cada orixá, seu espelhamento da religião cristã católica. Na primeira música, a letra trata apenas das entidades africanas e ialorixá Menininha, enaltecendo nações, história, toques e instrumentos. A segunda música, por seu turno, apresenta no coro o sincretismo religioso ao fazer o espelhamento acima mencionado. Entendia-se por sincretismo, de acordo com Valente (1955, p. 42) “uma verdadeira simbiose, em alguns casos, entre componentes das culturas que se põem em contacto. Simbiose que dá em resultado uma fisionomia cultural nova, na qual se associam e se combinam as marcas características das culturas originárias”. Ao que parece, o sincretismo, segundo Valente, propiciava relativa boa convivência entre as culturas, o que vai de encontro ao que acontece de fato, uma vez que há não benefício mútuo quando uma das partes precisa espelhar seus deuses na outra para continuar exercendo seu direito ao culto.

Bastide (1971), por sua vez, ao tratar do sincretismo religioso apresenta uma análise que compreendo destoar da de Valente: não houve uma simbiose ou mistura, mas uma equivalência mística, um processo de analogia agenciada pelos próprios negros a fim de manter o culto aos orixás e escapar das punições. Não há dúvida sobre quem são as entidades das religiões de matriz africana, ainda que a analogia esteja posta como acontece no contracanto na letra da música *Guerreira* cujo discurso em primeiro plano é proferido por uma sujeita cujas identidades são mineira, guerreira, quanto às nações, é filha de Angola, Ketu e Nagô, no candomblé, é filha de Ogum com Iansã. Nenhuma identidade é religiosamente cristã. O contracanto apresenta os santos e não aponta para uma simbiose, mas para uma equivalência a partir do que os eles, aos pares, representam para as religiões cristã e africana, respectivamente.

Homi Bhabha (1996) traz luz a essa discussão que tem nas culturas seu berço quando trata das subjetividades desconsideradas quando postas diante de uma cultura tida como hegemônica, e como considerar as diferenças culturais é fulcral para a construção de identidades, neste caso, as identidades religiosas negras. A segunda música pode ser entendida a partir do que sugere Bhabha (1996) como hibridismo cultural no qual os dogmas religiosos do dominante são descentralizados a partir da presença e ação das culturas não hegemônicas. O resultado disso é um sincretismo religioso em que as religiões se misturam e a eurocentrada aparece para servir como

suporte para acomodar a religião do dominado que, privado de seu culto, encontrou nessa mistura uma forma de resistência e sobrevivência. Para ele:

A importância da hibridação não é ser capaz de rastrear os dois momentos originários dos quais emerge um terceiro, para mim a hibridação é o “terceiro espaço” que permite a outras posições emergir. Este terceiro desloca as histórias que o constituem e gera novas estruturas de autoridade, novas iniciativas políticas. [...] mas a importância da hibridação é que ela traz os vestígios daqueles sentimentos e práticas que a informam. Não lhes dá a autoridade de serem antecedentes apenas no sentido de serem anteriores. O processo de hibridação cultural gera algo diferente, algo novo e irreconhecível, uma nova área de negociação de sentido e representação (BHABHA, 1996, p. 36-37).

Por que preciso elencar essas obviedades? Para que fique evidenciado que a diáspora recompõe as tradições africanas. Elas estão ali bem vivas nos substratos do “ser gente” apesar do entorno que insiste em retirar de nós, antes e agora, a humanidade. Elas propiciam o contato com uma outra narrativa de princípio e fim, com o anúncio feito por Ialô e Ebomi de que o mundo ia acabar. O poder do discurso sobre a criação do mundo não é um privilégio cristão europeu, tampouco sua finitude. O domínio das palavras é um poder incomensurável e a tradição oral africana soube preservar isso apesar da valorização que nossas construções escolásticas dão ao texto escrito. Segundo Nei Lopes:

A tradição oral é, ao mesmo tempo, religião, conhecimento, ciência natural, aprendizado de ofício, história, divertimento e recreação. Baseada na prática e na experiência, ela se relaciona à totalidade do ser humano e, assim, contribui para criar um tipo especial de pessoa e moldar sua alma. A transmissão oral do conhecimento é o veículo do poder e da força das palavras, que permanecem sem efeito em um texto escrito. O conhecimento transmitido oralmente, pelo Verbo atuante, tem o valor de uma iniciação, que não está no nível mental da compreensão, porém na dinâmica do comportamento. Essa iniciação é baseada em reflexos que operam no raciocínio e que são induzidos por impulsos nascidos no fundamento cultural da sociedade (LOPES, 2020, p. 33).

A religiosidade africana é muito marcada por essa oralidade que move o poder e as palavras tanto para quem fala quanto para quem ouve. Sendo a tradição religiosa fortalecida na palavra oral, a presença de orixás femininos vai na contramão de uma construção religiosa pautada na figura masculina, uma vez que uma entidade feminina gera maior reconhecimento/identificação nas dores e alegrias que a procura.

A letra de *Deuses afro-baianos* apresenta uma deusa negra africana cujo nome é omitido, mas seus traços identitários são ressaltados: era negra, tinha o cabelo crespo e suas tranças são características da nação nigeriana Ijexá de onde vem o ritmo ijexá mencionado no texto e que está ligado à religiosidade, posto que se trata de “nação do Candomblé formada por escravos vindos de Ilesa, Nigéria, e estabelecidos em maior quantidade em Salvador, Bahia.”⁴²

A presença de uma deusa com cabelos crespos e os usa trançados não pode e nem deve passar despercebido por é, ainda hoje, um ponto nevrálgico no ambiente escolar e nas relações sociais estabelecidas por meninas, adolescentes e mulheres. Um dos ambientes de interação social em que as questões étnicas ligadas ao cabelo se fazem mais tensas é a escola, posto que aquele ambiente pode se configurar como dos piores lugares porque não fomos formados para lidar com a diversidade que o corpo não branco apresenta, ainda que muitos de nós sejamos negros/as.

Diante disso, enfatizo que quando relacionadas às questões estéticas, urge estabelecer esse tipo de discussão tanto na escolha dos textos, quanto no posicionamento crítico em relação à falta de diversidade nos livros didáticos, paradidáticos ou mesmo no projeto da escola, formação do educadores de forma geral para lidar com a diversidade porque “nem sempre os professores e as professoras percebem que, por detrás da timidez e da recusa de participação de trabalhos em grupos, encontra-se um complexo de inferioridade construído, também, na relação do negro com a sua estética” (GOMES, 2003, p. 176).

A referida autora ainda afirma que, diante da possibilidade de ações afirmativas em ambientes escolares com a finalidade de inserir práticas antirracistas, tratar dessas questões no reconecta com os elementos presentes na formação da cultura afro-brasileira pois “ver a manipulação do cabelo do negro e da negra como continuidade de elementos culturais africanos ressignificados no Brasil poderá nos pôr em contato com a história, memória e herança cultural africana” (2003, p. 180).

⁴²Essa informação foi encontrada no site hospedado no endereço eletrônico <http://ogumexubaraxoroque.no.comunidades.net/candomble-ijexa> e acessado em 12 de julho de 2017. No mesmo site há informações quanto a ijexá ser um rítmico trazido da Nigéria. No contexto da música, a relação com uma nação do Candomblé parece-me mais lógica.

Quanto à importância das tranças, sejam de que tipo for, têm para as pessoas negras, afirma que “o uso das tranças pelos negros, além de carregar toda uma simbologia originada de uma matriz africana ressignificada no Brasil, é, também, um dos primeiros penteados usados pela criança negra e privilegiados pela família”. Não só a criança, mas a adolescente que ouve uma história sobre uma deusa negra que usava tranças poderá ter muito mais identificação com ela que com as ninfas, princesas e rainhas brancas e loiras que pululavam nas tvs todas as manhãs entre as décadas de 1980 e 1990.

Para Guerreiro (2002) há uma agência em favor do fortalecimento das identidades étnicas promovidos pelos blocos afro na década de 80 e isso foi importante para hoje, com o crescente empoderamento negro, identificar-se com a mulher do cabelo crespo e trançado, e vê-la como uma divindade, ou com o homem negro símbolo de perspicácia bélica, fazer muita diferença. Para além das referências estéticas, há novamente a marcação linguística nessa letra com palavras iorubanas ligadas ao candomblé como Araketu, Ilê Aiyê, babalorixá, iaô e outras.

O mesmo se dá em “Abadeló temi cojarê babá⁴³”, refrão de música *Deuses afro-baianos*, “Obatalá, Obá Niger, obá-axé caô ô ô Sou Ilê Aiyê do reino de Oyá, do reino de Obá Obatalá, Obá Niger, obá-axé caô ô ô”, em *Quilombo dos Palmares*, ou ainda como em *Dialeto africano*⁴⁴ cuja letra é registrada totalmente em idioma africano. Tal presença é uma forte marca de representação étnica recorrente nas palavras iorubanas presentes nas músicas anteriormente citadas, como Ilê⁴⁵ Aiyê⁴⁶, atotô⁴⁷, e são significativas para marcar uma posição linguístico-religiosa-cultural.

Mamêtro Kavisó de umbanda
Umbanda gira gira Azulê no abanto

⁴³ Babá: do iorubá, pai, dono, patrão, autoridade. Designa também ancestrais ilustres cultuados pelos nagôs na Bahia (LOPES, 2011, p. 87)

⁴⁴ Dialeto africano – faixa 07 do LPs Kabiêssele (1989). Compositores Valmir Brito e Gibi.

⁴⁵ Ilê: do iorubá, elemento que significa casa e, por isso, antecede a denominação de várias comunidades-terreiros dedicadas ao culto aos orixás. (LOPES, 2001, p. 337). Ilê Aiyê:

⁴⁶ Aiyê: do iorubá, mundo visível, dos vivos. Também designa festa de ano novo celebrada pelos negros nagôs (LOPES, 2011, p. 43)

⁴⁷ Atotô: do iorubá, interjeição para pedir silêncio, saudação a Obaluaiê-Omolu. (LOPES, 2011, p. 81)

Ungagá zara tempo Sambangola de mucaia
 Sequê sequê dandalunda Agorigê meu atotó
 Agolónan Godemá nagô Agonilê Agonilê ê carnaxe ara
 Ara mogibi Mogibi mocualê babá Ara vá
 Mogibi mocualê babá Ara vá

Esse ponto de caráter fortemente cultural não pode nunca passar despercebido, uma vez que, segundo Castro⁴⁸ (2019, p. 5), uma geração de lideranças religiosas “sobreviveu a toda sorte de perseguições e é detentora de uma linguagem litúrgica de base africana, cujo conhecimento é veículo de integração e ascensão na hierarquia sócio-religiosa”. Segundo Hooks (2017, p. 223), quanto às línguas, para este estudo precisamente as africanas “se recusa a estar contida dentro de fronteiras”. Fala a si mesma contra a nossa vontade, em palavras e pensamentos que invadem e até violam os espaços mais privados de mente e do corpo”. A partir disso, compreendo que as línguas africanas se fizeram ouvir pelos corredores e salas das academias e ocuparam cadeira nas universidades brasileiras nas discussões sobre formação do português brasileiro. Por fim, a presença desses registros linguísticos africanos é importante enquanto marcas de resistência à uniformização da língua portuguesa e a obrigatoriedade de seu uso.

Apesar de sermos uma população majoritariamente negra, as academias de Letras não dispensaram tempo e espaço para o ensino sistemático de idiomas africanos, nem mesmo aqueles que modificaram o sistema “lexical, semântico, prosódico, sintático e, de maneira rápida e profunda, a língua falada” (CASTRO, 2019, p. 4). Quanto à importância do registro das línguas africanas faladas em terreiro e a preservação linguística oriunda do oeste africano em comunidades nascidas da diáspora nas Américas, há um documentário do linguística Lorenzo Turner⁴⁹ produzido

⁴⁸ A citação de Castro está no artigo *A influência de línguas africanas no português brasileiro* e se encontra em uma página eletrônica hospedada no endereço <http://smec.salvador.ba.gov.br/documentos/linguas-africanas.pdf>. Procurei outros textos dela em que pudesse ver essa citação, mas todos eles apontam para endereços eletrônicos que não indicam o ano da publicação. O texto atribui também à música e aos cantores ligados à religião de matriz africana a preservação dos idiomas, sobretudo cantores baianos, blocos afros e bandas de axé.

⁴⁹ Lorenzo Turner na Bahia (1940-1941): Ao longo de sete meses de pesquisas intensivas realizadas em Salvador e no Recôncavo da Bahia da década de 1940, o linguista negro Lorenzo Dow Turner (1890-1972) grava, registra e fotografa os mais eminentes sacerdotes e sacerdotisas dos candomblés da época: Martiniano do Bonfim, Mãe Menininha do Gantois, Joãozinho da Goméia, Manoel Falefá, Esmeraldo Emetério, Manoel Menez, Anna Morenikeji, Cândida Félix, dentre outros. O objetivo de Turner era comprovar a preservação de um fundo linguístico oeste-africano em locais e comunidades peculiares da diáspora africana nas Américas. Contudo, os seus registros representam muito mais, na atualidade: este é, sem dúvidas, um dos mais importantes legados sobre a resistência das culturas de

a partir de pesquisas realizadas por sete meses nos terreiros do Recôncavo baiano e em Salvador na década de 40.

Outra música cuja letra pontua a ancestralidade como fortalecimento e resistência sem perder de vista o sequestro e escravização do povo negro é *Quilombo dos Palmares*:

Quilombo dos Palmares⁵⁰

Sou Ilê Aiyê do reino de Oyá, do reino de Obá
Obatalá, Obá Niger, obá-axé caô
Sou Ilê Aiyê do reino de Oyá, do reino de Obá
Obatalá, Obá Niger, obá-axé caô

Êh êh êh, serra da barriga êh
Êh êh êh, Zumbi, Gangazumba êh
Êh êh êh, serra da barriga êh
Êh êh êh, Zumbi, Gangazumba êh

Tumbeiro palavra que lembra tumba, sepultura
Imensos navios negreiros

matrizes africanas no Brasil. As gravações originais realizadas por Lorenzo Turner na Bahia – em mais de 100 discos de alumínio representando um total de 17 horas de áudio - foram gentilmente cedidas pelo Archives of Traditional Music da Indiana University, em Bloomington, nos EUA. A partir das pesquisas realizadas in loco pelo etnomusicólogo Xavier Vatin, professor de antropologia da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB), o projeto "Memórias Afro-Atlânticas: as gravações de Lorenzo Turner na Bahia (1940/1941)" pretende difundir para o povo de santo e demais interessados, de forma inédita, uma amostra deste raro acervo sobre a história musical das diversas nações do candomblé na Bahia e seus praticantes.

Esta é a segunda edição do projeto "Memórias Afro-Atlânticas: as gravações de Lorenzo Turner na Bahia (1940-1941)", que conta com Apoio do Itaú Cultural através do Rumos Itaú 2017-2018 e realização da Couraça Criações Culturais. Em sua primeira edição, o projeto foi contemplado no IV Prêmio Afro (edição 2017), e contou com patrocínio da Petrobrás, realização do Centro de Apoio ao Desenvolvimento Osvaldo dos Santos Neves (Cadon), produção da Couraça Criações Culturais e parceria da Fundação Cultural Palmares/MinC. Com pesquisa e curadoria do etnomusicólogo Xavier Vatin (professor de antropologia da UFRB) e produção musical do etnomusicólogo Cassio Nobre, o projeto prevê a publicação de livros contendo textos, CDs e fotografias selecionadas a partir do acervo particular de Lorenzo Turner, além da disponibilização de álbuns digitais via streaming, através da sua página SoudCloud (@memoriasafroatlanticas), e também do canal no Youtube da Couraça Criações Culturais (www.youtube.com/couracacriacoes). Disponível em <https://soundcloud.com/memoriasafroatlanticas>.

Parte I: https://www.youtube.com/watch?v=diZHAx5rhRs&ab_channel=Coura%C3%A7aCria%C3%A7%C3%B5es

Parte II: https://www.youtube.com/watch?v=hG3yBT9oq84&ab_channel=Coura%C3%A7aCria%C3%A7%C3%B5es

⁵⁰ Quilombo dos Palmares, faixa 02 do LP Serpente Negra. Compositores: Ythamar Tropicália, Valmir Brito e Gibi.

Transportavam pobres criaturas negras
Transportavam pobres criaturas

Momentos de habitação
Coletiva começava então
Para o negro integrar-se na vida
Trabalhando em muitas condições

O indigente acostumado
A viver livremente em padrão
Chegava o capitão do mato
Conduzindo o negro ao porão

E diz o negro: Piedade, senhor compaixão
E diz o negro: Piedade, senhor compaixão

Serei, serei uma força armada do velho Olorum
Serei, serei a continuação pelo negro nagô
A liberdade primitiva é dada pela mão de Deus
E o Ilê-Aiyê conduz na história o que o Zumbi sofreu

Sou Ilê Aiyê do reino de Oyá, do reino de Obá
Obatalá, Obá Niger, obá-axé caô
Sou Ilê Aiyê do reino de Oyá, do reino de Obá
Obatalá, Obá Niger, obá-axé caô

Êh êh êh, serra da barriga êh
Êh êh êh, Zumbi, Gangazumba êh
Êh êh êh, serra da barriga êh
Êh êh êh, Zumbi, Gangazumba êh

Palmares, palavra que lembra Zumbi, Gangazumba
Nos caminhos do Ilê-Aiyê
Quinze anos de lutas e glórias negras
Quinze anos de lutas e glórias

Quilombos na habitação
Guerrilhas travadas então
Emergem do sopé do morro
Um sonho de libertação

Gangazumba envenenado
A morrer livremente em traição
Escolhido o capitão Zumbi
Como chefe desta legião

E diz o negro: Liberdade, sou Ilê Aiyê
E diz o negro: Liberdade, sou Ilê Aiyê

Sou Ilê Aiyê do reino de Oyá, do reino de Obá
Obatalá, Obá Niger, obá-axé caô ô ô
Sou Ilê Aiyê do reino de Oyá, do reino de Obá
Obatalá, Obá Niger, obá-axé caô ô ô

Os versos “Tumbeiro palavra que lembra tumba, sepultura Imensos navios negreiros Transportavam pobres criaturas negras Transportavam pobres criaturas”

apontam para o navio enquanto tumba, sepulcro para as pessoas ali trancafiadas, mas, ao mesmo tempo, vejo a agência necessária para sobreviver à barbárie promovida pelos escravizadores. O tumbeiro era um tipo de navio que, de tão precário, metade das pessoas sequestradas de África e trazidas nele para as Américas perdiam a vida durante o trajeto. Era necessário, então, agregar para sobreviver, unir para sobreviver, lembrar para sobreviver. O trecho dessa música, enquanto discurso de um passado diaspórico, tem sua importância melhor compreendida quando se leva em consideração o fato de que o texto literário traz em si a perspectiva de quem o produz⁵¹ e, desse modo, corpos pretos produzindo texto sobre si, diferentemente das narrativas proliferadas pelo colonizador. Quanto aos navios, Alexandre (2012, p. 115) diz que neles “nossos ancestrais e, com eles, uma parte de nossa cultura, religiosidade, história e memória, que é constituída de esperanças, mágoas, energias, resistência”.

Quanto a isso, Souza (2006) salienta o fato de as narrativas recorrerem a uma memória que possibilita que as pessoas negras reconheçam-se naquilo que lêem, ainda que não tenha vivido aquilo:

Quando um grupo precisa constituir seu discurso identitário, recorre à memória histórica para fixar os elementos que, no passado, constituíram a vida grupal e foram utilizados para caracterizá-lo; exigirá uma imagem que possibilite ao grupo reconhecer para si e para os outros suas diferenças étnicas, culturais, ou históricas, úteis e imprescindíveis para a construção do discurso identitário (SOUZA, 2006, p. 61).

Cabe pontuar que a seção, inicialmente, trata de aspectos positivos desse corpo em movimento ao som das músicas cantadas pela Banda Reflexu's, mas urge também dizer que ele também se movimenta livre, entoando versos que dizem de um aprisionamento, subjugação e como, naquele momento, durante as festas de carnaval ou de rua, eles cantavam e dançavam essa história a partir de outros narradores. Chimamanda Adichie (2012) diz do perigo de uma história única e da necessidade de existir acesso a outras narrativas sobre os mesmos acontecimentos. “O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva. [...] se você quiser espoliar um povo, a maneira mais simples é contar a história dele e com ‘em segundo lugar’” (ADICHIE, 2012, p. 23). Assim, a letra

⁵¹ Cabe informar que a letra da música é de um trio de artistas negros: Ythamar Tropicália, Valmir Brito e Gibi. Todas as informações quanto aos compositores das músicas da banda estão na tabela 1.

apresenta outras informações. Para além de dizer da viagem, conta da reorganização coletiva desses sujeitos e das precárias condições a que foram submetidos.

Em “Sou Ilê Aiyê do reino de Oyá, do reino de Obá Obatalá, Obá Niger, obá-axé caô ô ô Sou Ilê Aiyê do reino de Oyá, do reino de Obá Obatalá, Obá Niger, obá-axé caô ô ô” há referência a uma narrativa orgulhosa, fortalecedora que adentra no sobrenatural, na filiação que remete ao religar, ao vínculo ancestral com as divindades presentes nas religiões africanas. “Sou Ilê Aiyê do reino de Oyá” subjetiva a afirmação e lhe atribui sentimento de pertencimento a uma história, a uma memória dos antepassados que dá origem às culturas e religiosidades vistas hoje. Oliveira (S/D) afirma que o conhecimento acerca das culturas africanas e afro-brasileiras não tiveram a mesma consideração que as demais e foram relegadas ao campo folclórico, reduzidas a “um conjunto de representações estereotipadas, via de regra, alheias ao contexto que produziu essa cultura”. Uma estratégia de dominação efetiva é alienar do sujeito cultural sua possibilidade de produzir significados (OLIVEIRA, S/D, p. 1).

Essa narrativa orgulhosa que aponta para um passado histórico de esplendor também se encontra em Madagascar Olodum⁵² cuja letra conta a história da existência de várias reinados no continente africano e pontua o de uma das Ranavalonas, membras da dinastia Imerina que contava com Ranavalona I, reinou de 1793 a 1828, Ranavalona II, cuja regência 1828 a 1861, Ranavalona III, a última da sua dinastia, e que reinou de 1861 até 1917⁵³. A letra conta a história do reinado de Ranavalona I:

Criaram-se vários reinados
O Ponto de Imerinas ficou consagrado
Rambozalama o vetor saudável
Ivato cidade sagrada
A rainha Ranavalona
Destaca-se na vida e na mocidade
Majestosa negra
Soberana da sociedade

Conhecer histórias protagonizadas pelas pessoas negras configura-se como elementos potentes de preservação da memória coletiva ao mesmo tempo em que

⁵² Madagascar olodum é a faixa 01 do LP Reflexu's da Mãe África (1987). Compositor: Rei Zulu. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=pOW-DZ08oNA&ab_channel=BandaReflexus

⁵³ As informações acerca da dinastia Imerina encontram-se em *Biografia de mulheres africanas*. Disponível em <https://www.ufrgs.br/africanas/ranavalona-iii-1861-1917/>

fortalece as individualidades sobretudo porque pautadas na ancestralidade, e intersecções que atravessam os diversos povos e culturas existentes em África e que negras e negros na diáspora reconfiguraram em suas identidades históricas, religiosas, linguísticas e psicológicas, dentre outras, que ultrapassam a consanguinidade. Na construção discursiva metafórica “Serei serei uma força armada do velho Olorum” há uma consciência ancestral que se baseia na força das entidades que regem filhos e filhas de santo e aparece na letra em diálogo com liberdade, existência e reexistência. Do mesmo modo, ser “a continuação do negro nagô” não é simplesmente carregar em si as características fenotípicas e genotípicas, e, por isso, corpo biológico, que marcam as identidades étnicas ou de gênero, mas ser também a continuidade de uma narrativa cujo discurso corrobora com o reconhecimento e valorização da existência ancestral da força e coragem de um povo.

Quanto a essa referência à ancestralidade, vale pontuar a importância que tem a preservação das práticas religiosas e como uma delas faz parte da letra Oxaguiã⁵⁴, referência ao Oxalá jovem, em “louça branca no altar alivia a dor, vela acesa chama com amor meu pai Oxalá, vem de lá de Salvador, vem dançar ijexá, vem senhor pelo som, vem nos guiar do amor. Mão no couro chama, por favor, meu pai Oxalá”, como é conhecido no Brasil o Obatalá, orixá iorubano. Aqui há a preparação para a descida de Oxalá, orixá da paz, mas também de posicionamentos firmes.

Externar essa vinculação religiosa por si só já confronta e depõe contra as violências a que pessoas negras são submetidas em seu direito universal à liberdade e à vida (os vários casos de violência policial e civil neste período pandêmico são terríveis exemplos disso). Diante disso, é mister pensar em como aquela ‘força armada’ em *Quilombo dos Palmares*, e a proteção espiritual em Oxaguiã, se apresentam também como resposta à violência cotidianamente sofrida, como essa coletividade ancestral resulta no fortalecimento em defesa da reinvenção da história negra brasileira e, por ela, a (re)construção das identidades étnicas postas coletivamente “superpõe-se, pois, ao particular, como gerador de formas de resistência social e cultural que reativam, restauram e reterritorializam, por

⁵⁴ Oxaguiã é a faixa 10 do LP Kabiêssele (1989). Compositores: André Luiz Oliveira. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=N6cEqwgC8m0&ab_channel=baianodogueto

metamorfoses emblemáticas, um saber alterno, encarnado na memória do corpo e da voz” (MARTINS, 2002, p. 80).

Um elemento que está intimamente ligada à ideia de corpo, seja ele a partir do viés ocidental que, como dito, categoriza-o em biológico ou político, ou ligado à ideia de corpo enquanto texto, como assevera Hall, é a performance. Performance está no campo das linguagens não linguísticas, passíveis de leitura para além do texto convencional e se dá não apenas artisticamente no palco ou no chão, como acontece nas apresentações da banda a que me refiro, mas nos rituais religiosos e na vida cotidiana, de forma ensaiada, treinada ou manifesta. Performance é o corpo em um de seus mais profundos e significativos diálogos/monólogos. É ele falando aquilo que as palavras sozinhas não são capazes de entregar. Por isso, pensar em performance num texto sobre etnicidade negra é acessar um conhecimento que nos foi negado histórica, cultural e cientificamente, é compreender que é, a partir de manifestações performáticas, que:

A negritude — inscrita no corpo e na pele — se instaura e se converte, muitas vezes, em uma escrita/inscrição performática e, por sua vez, perlocutória. Performática no sentido de como o negro e seu corpo aparecem nos trabalhos artísticos e ritualísticos — cenicamente e/ou dramaturgicamente. Trata-se de um corpo crivado de reminiscências de memória, um lugar de saberes e de identidades que são perpetuados através dos tempos. Esse corpo, como espaço diaspórico, pode, por um lado, ser reportado ao “atlântico negro” e, por outro, é [ou se vê] ressignificado quando se integra ao continente americano e passa a produzir e legitimar sua cultura (ALEXANDRE, 2012, p. 104).

Em outro verso da música, há a apresentação de homens que foram exponenciais na luta contra a escravidão negra e vincula a sua atuação a um lugar de história sendo “Palmares, palavra que lembra Zumbi, Gangazumba Nos caminhos do Ilê-Aiyê Quinze anos de lutas e glórias negras Quinze anos de lutas e glórias”. Isso posto, o corpo é um texto e, como tal, passível de ser lido a partir das complexidades que ultrapassam fatores biológicos, como sexo ou cor da pele, e político, como o papel social.

Sabendo que o corpo negro não pode ser compreendido apenas a partir das questões biológicas, essenciais para o Ocidente e seu desejo de corporificar o outro, ou como corpo político e seu papel descartável na sociedade, penso o corpo negro diaspórico enquanto texto carregado de histórias que, como diz Hall (2017), podem

distinguir, dada a sua profundidade, nós e eles, e isso deve considerar as várias possibilidades discursivas que esse corpo carrega, sejam elas biológicas, políticas, étnicas, culturais. Ler a letra dessa música olhando apenas para a superfície é reducionista e colabora com a homogeneização de corpos pretos, por isso considero que os nossos representam:

Um esquema composto de histórias e anedotas e metáforas e imagens que é o que na realidade constrói a relação entre o corpo e seu espaço social e cultural. São essas histórias e não o fato em si. O fato em si é precisamente a cilada da superfície, que nos permite descansar no que é óbvio, no que está presente de forma manifesta, o que nos é oferecido como sintoma da aparência. Aquilo que assume o lugar do que de fato é, um dos sistemas culturais mais profundos e complexos que nos permitem distinguir entre dentro e fora, entre nós e eles, entre quem pertence e quem não pertence (HALL, 2017, p. 5).

Ainda na música *Quilombo dos Palmares*, disco *Serpente Negra*, os versos “Sou Ilê-Aiyê do reino de Oyá/ Do reino de Obá Obatalá Obá/ Niger Obá axé caô/[...] Palmares, palavra que lembra Zumbi, Gangazumba/ [...] Quilombos na habitação/ Guerrilhas travadas então/ Emergidas no sopé do morro” se colocam entre a identificação negra com sua ancestralidade e a agência capaz de libertá-los daquela situação: a certeza de que a luta dos homens e mulheres (a letra só cita homens – Zumbi e Gangazumba, mas há Dandara, Anastácia, Luiza Mahín, dentre outras) de outrora não foi em vão. Novamente, tanto a performance quanto a ancestralidade são acionadas aqui para pensar esses corpos em movimento produzindo sentidos a partir da descentralização de sujeitos discursivos já que não é o capitão do mato quem fala, mas o negro enquanto sujeito produtor do discurso.

Quanto a isso, tanto a produção das músicas, quanto a performance dos intérpretes ou as pessoas nos shows estão na contramão do poder das elites étnicas e sociais e interseccionam em si classe, raça, gênero, culturas, conhecimentos, enfim, a diversidade que toda sociedade apresenta e que, por vezes, estabelece como inferior tudo aquilo que não for comungado pela classe dominante que é, via de regra, branca.

Por fim, a música *Quilombo de Palmares*, que tem no início os versos “E diz o negro: Piedade, senhor compaixão” encerra com “E diz o negro: Liberdade, sou Ilê Aiyê E diz o negro: Liberdade, sou Ilê Aiyê”. Duas sequências que apontam para uma

mudança que vai da condição de instabilidade, temor diante do inesperado, do violento, para a tomada de consciência quanto à liberdade, ancestralidade e agente ativo das ações, como diz Césaire quando conceitua negritude.

As duas imagens a seguir correspondem ao registro de performances da banda e de foliões ao som da música Madagascar Olodum (1988) e Doce magia (1990), respectivamente. Os registros servem para visualizar o que disse anteriormente sobre a presença desses corpos livres carregados de elementos que apontam para identidades que eles carregam física e subjetivamente. Na primeira imagem há um registro aéreo do momento em que o trio da Banda Reflexu's passa na avenida. Há um vídeo em que este momento foi capturado e nele é possível ouvir as pessoas cantando em coro a música Madagascar Olodum como que compondo um coral. Para além do registro sonoro, as performances dos foliões apontam para uma alegria, aceitação, entrega e força ao que cantam.

Eu, enquanto espectadora da apresentação, portanto receptora do discurso, afirmo que o som dos instrumentos percussivos ritma o movimento do corpo, inicia uma dança; o canto da multidão em consonância com a banda emociona e estimula o desejo de cantar junto, e, por fim, a letra, que não passa despercebida, aciona um reconhecimento da ancestralidade comum com quem veio antes de mim, de quem construiu estradas pelas quais caminho agora e por onde aqueles que vierem depois de mim poderão andar. Assim, tanto a primeira quanto a segunda imagem confirmam a receptividade em relação às letras, aos ritmos e performance dos integrantes da banda em cima do trio elétrico.

Figura 23 - Apresentação da Banda Reflexu's no carnaval de 1988, cantando a música Madagascar Olodum.⁵⁵

⁵⁵ A fim de registrar a presença performática desses corpos negros, utilizarei algumas imagens da Banda Reflexu's durante um circuito de rua no carnaval de 1988. Apresentação disponível em: <https://www.camara.leg.br/radio/programas/427483-serie-especial-carnaval-de-salvador-banda-reflexus/>



Fonte: Camara.leg.br.

A imagem também apresenta algo que será fortalecido ano a ano: os camarotes, símbolo de separação entre os que têm e os que não têm poder aquisitivo. Ainda assim, a festa se curte no chão, atrás do trio. Anos depois, a esse símbolo se agrega outro: as cordas que separam os foliões que pagam para andar atrás do trio elétrico dos blocos privados, daqueles que andam à margem das cordas. Torna-se impossível não relacionar isso ao poder da indústria cultural que transforma tudo em produto passível de consumo enquanto responde positivamente ao seu propósito, para depois ser gradativamente substituído por um novo produto sequestrado da cultura de um povo que tem de pagar, quando pode, para ter acesso àquilo que lhe pertence.

A segunda imagem foi escolhida porque traz um letreiro identificando a quem pertence tanto o trio elétrico quanto a banda. Essa imagem ratifica o que disse antes quanto ao produto comercial ofertado para quem pudesse pagar e como as identidades étnicas ali não encontram reflexo nos sujeitos e sujeitas presentes nas letras das músicas. Capturei a imagem abaixo de um vídeo no YouTube cujo endereço aparece na descrição. Não há informações sobre quem são as pessoas privilegiadas

que estão em cima do trio durante o circuito, mas elas não fazem parte daqueles que estão no chão, cantando e dançando ao som da percussão, estão gozando de seus privilégios de raça e classe comodamente sendo carregadas pelo trio puxado por pessoas negras, seja isso literal ou metaforicamente.

Figura 24 - Apresentação da Banda Reflexu's no carnaval de 1990, cantando a música Doce Magia.⁵⁶



Fonte: Youtube.com

São os corpos brancos dizendo a quem pertence aquele produto, e que os corpos negros estão ali, sobre o trio, apenas prestando um serviço que pode ser pago de forma justa o não. Para Cardoso (2014),

Ser branco significa mais do que ocupar os espaços de poder. Significa a própria geografia existencial do poder. O branco é aquele que se coloca como o mais inteligente, o único humano ou mais humano. Para mais, significa obter vantagens econômicas, jurídicas, e se apropriar de territórios dos Outros. A identidade branca é a estética, a corporeidade mais bela. Aquele que possui a História e a sua perspectiva (CARDOSO, 2014, p. 17).

As imagens até aqui apresentadas ajudam a compreender tanto a ancestralidade quanto performance porque encerram discursos de resistência do povo preto diaspórico, de inclusão social e do respeito às diversidades. Nesse sentido,

⁵⁶ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=wzQYR8faNE&ab_channel=BandaReflexus

acesso um conhecimento atravessado pelas culturas e saberes oriundos de África e transmitidas pelos mais velhos ao mesmo tempo em que tudo isso é performado não a partir de sujeitos brancos, que ocupam espaços de narrativas hegemônicas, mas do próprio povo preto, não nas escolas, mas nas ruas, avenidas, bairros centrais e periféricos, casas de shows populares ou grandes estádios.

Compreendo que antes mesmo de o bloco ir para a rua, havia toda uma estrutura de formação, preparação do trio, escolha de figurino, definição de coreografia, construção dos discursos que se fazem entre uma apresentação musical e outra, ou seja, a performance no palco em consonância com aquilo que as letras diziam. É interesse como se dá esse jogo entre as intenções mercadológicas da banda de Paes Mendonça e a receptividade do público a um produto que é, sobretudo, de valorização étnica negra ainda que a serviço do mercado. O compromisso era com o *show business*, mas a aceitabilidade do público corria ao largo dessa situação, então, analisar como essas pessoas transformavam conhecimento em algo performático faz parte também desta análise.

Não é somente nesta música que podem ser percebidas as movimentações performáticas desse corpo negro, consciência de sua negritude e de suas identidades. Em Canto da cor identidades negras forjadas a partir dos aspectos históricos dão o mote na medida em que esses corpos cantam a dor, o sofrimento e a resistência a partir de uma memória compartilhada coletivamente. No entanto, isso não roubou o orgulho dessa origem e como ela está marcada em nossa cor da pele. Apesar de o texto não deixar explícito qual o local e o momento, historicamente é possível demarcar tanto um quanto outro: escravidão do povo africano pelos expansionistas europeus a partir do século XV.

Jogo duro⁵⁷

Eu vim dizer
 Que o jogo é duro
 O jogo é duro possa crer
 Sem marcar furo
 Há tanta estrada a luzir
 Quanta ladeira a descer

⁵⁷ Jogo duro - faixa 11 do LP Serpente Negra. Compositor: Roque Carvalho. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=zpgGNGKjirc&ab_channel=NANUQUEMEGAHITS

O negro é, mel na cultura
 Sobre uma abolição que me
 dá amargura em dizer
 Enquanto eles esnobam nobreza
 A gente não tem o que comer
 O negro modela a Certeza
 De uma igualdade a nascer
 A luz do sol é quem irradia
 A luz do sol é quem irradia
 Somos sementes de ouro em pó
 Plantados no chão da Bahia
 Somos sementes de ouro em Pó
 Somos sementes de ouro em pó

Nos versos “Sobre uma abolição que me dá amargura em dizer enquanto eles esnobam nobreza a gente não tem o que comer. O negro modela a certeza de uma igualdade a nascer” há a forte marcação de como ver no outro, a partir das identidades e diferenças que carrega, o inimigo inferior tem como resultado uma prática eugenista cujo resultado é o extermínio do outro, senão pelos chicotes e acoites, pela fome.

Apesar de essa letra ter mais de trinta anos, em nada difere do que vejo neste momento no Brasil: em plena pandemia, quando se dizia que este momento serviria como lição de humanidade, existem milhões de pessoas, sobretudo negras, morrendo de fome pela inoperância do Estado, de bala perdida e achada em corpos pretos tendo no braço armado do estado a mão que segura a arma, corpos negros amarrados e espancados por cidadãos de bem. A primeira parte da letra da música se encerra com uma certeza: a igualdade ainda não nasceu. Enquanto corpos pretos foram trancafiados sem direito a um julgamento justo, serem obrigados a viver em situação de rua devido à falta de acesso, não serem vistos como sujeitos ativos, a igualdade seguirá sendo gestada.

Mas, como é recorrente em boa parte das letras das músicas, há também o momento em que sou lembrada do valor que carregamos em nossos corpos, em nossas histórias. “Somos sementes de ouro em pó plantados no chão da Bahia. Somos sementes de ouro em pó. Somos sementes de ouro em pó”. Eu, como sergipana, vejo-me contemplada na ideia de que não sucumbimos porque sempre estamos produzindo raízes apesar de eles terem combinarem de nos matar, “mas nós combinamos de não morrer”, como já dizia Conceição Evaristo.

Acompanhar essa história significa estar diante de um texto que reativa a memória coletiva de um povo e com ela questões culturais, identitárias e históricas, quer sejam reais ou parte da construção de uma tradição que filia negras/os a uma nação sem muros e plural de identidades. Em *Pedra de luz*⁵⁸, há ratificação do “somos sementes de outro em pó” na medida em que a letra afirma a possibilidade de florescer em qualquer lugar, ter a proteção dos orixás e guardar na mente o amor e a paz:

Somos enfim a magia doce lilás
 Flor marroquim energia medra
 Capaz de alastrar nesse mundo largo e sem fim
 Todo o axé da Bahia desde o Bonfim
 Pela Ribeira seguindo a Conceição
 Praia do Forte, Farol da Armação
 N'outros lugares Pelô e praça da Sé
 Ruas, esquinas e bares puxando afoxés
 Nega tô aqui pra ver
 Vida em nosso realçar
 É que somos "rastafaris" oriás
 Tendo a proteção dos orixás

Hall (2003, p. 28) também trata desta questão de filiação identitária e possibilita compreender que a identidade cultural apresenta “traços da unidade essencial, unicidade primordial, indivisibilidade e mesmice”. As entrelinhas das letras não deixam de fora os laços de religiosidades e aqui há a força de um discurso de preservação das identidades também religiosas. Quando afirmo que esses discursos preservam raízes religiosas coloco-me nesse local de fala. De uma família que congrega pessoas de crenças religiosas cristãs protestantes e de matrizes africanas, cresci entre hinos cristãos e canto para os iluminados, entre escolas dominicais e as idas à casa\terreiro de minha tia materna, Nicinha⁵⁹, mãe de santo em uma cidade do interior sergipano, entre as orações de mamãe e as rezas e quebrantos de vovó⁶⁰.

⁵⁸ Pedra de luz é a faixa 09 do LP Kabiêssele. Compositores: Ythamar Tropicália, Arandas Junior e Pawlé. Disponível em https://www.youtube.com/watch?time_continue=9&v=l0HUpxDQ3cA

⁵⁹ Minha tia Nicinha faleceu em 02 de março de 2022. Ela não estava com o terreiro em atividade porque adoeceu e não teve mais a saúde restabelecida.

⁶⁰ Ouvi isso várias vezes de minha avó Lourdes, uma mulher negra, nascida em 1904 e que decidiu morrer em 16 de agosto de 2004, aos cem anos e dois dias de vida. A mãe, minha bisa, veio da Ilha da Madeira para o Brasil e aqui pariu vovó e os demais filhos. Com ela, minha avó aprendeu cantos iorubanos e as histórias dos “iluminados”, era assim que ela se referia aos orixás. Ouvi muitos desses cantos e dessas histórias.

Cristã desde pequena, mas numa família cujas identidades congregam significativa diversidade quando se pensa em religiosidade, cresci entre orações e obrigações. Isso explica muita coisa sobre mim e o que defendo. Orixás, iluminados, quarto de santo, banhos, tudo isso sempre esteve presente em minha casa, não nas surdinas, ou em conversas paralelas, mas conosco à mesa, nos finais de tarde, durante as refeições. Onde estivessem dois ou mais, ali estava o assunto: os iluminados da religião de vovó.

Foi em casa que ouvi o nome Xangô pela primeira vez e eu sabia que ele era importante para a minha avó tanto quanto Deus era para a minha mãe. Agora esse assunto me aparece nos atravessamentos de meu *corpus* de análise e a dificuldade em falar sobre algo que não domino, senão das narrativas familiares se apresenta como uma caixa que precisa ser aberta e postos sobre a mesa todos os objetos que nela estão.

A diversidade de identidades que carrego dizem muito sobre o que apresento aqui na medida em que me vejo atravessada por questões religiosas cristã e afro-brasileiras. Minha memória musical me transporta com muita precisão para “Já refulge a glória eterna de Jesus o Rei dos reis, breve os reinos desse mundo seguirão as suas leis”⁶¹ ou “Mestre, o mar se revolta, as ondas me dão pavor, o céu se reveste de trevas, não temos um Salvador ”⁶², hinos que aprendi com minha mãe, e “Ai, nêga, nêga, nêga tão cansado, irritado ao sair do meu trabalho encontrei com o caveira. O caveira nêga, o caveira”⁶³ ou “Iansã penteia os seus cabelos macios, quando a luz da lua cheia clareia as águas do rio. Ogum sonhava com a filha de Nanã e pensava que as estrelas eram os olhos de Iansã”⁶⁴, canções que aprendi com papai e vovó. O contato

⁶¹ Vencendo vem Jesus, hino 112, Cantor cristão, Rio de Janeiro: Junta de Educação Religiosa e Publicações da Convenção Batista Brasileira, 1985, p.91. Disponível em <https://youtu.be/IP954cHHYIY>

⁶² Sossegai, hino 328, Cantor cristão, Rio de Janeiro: Junta de Educação Religiosa e Publicações da Convenção Batista Brasileira, 1985, p.273. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=dNtkxt6X9Wo&ab_channel=QUARTETOGILEADEOFICIAL

⁶³O caveira (Martinho da Vila), Martinho da Vila, Álbum Origens, Rio de Janeiro: RCA Records, faixa 8, 1973. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=6eHn5UXJ0iE&ab_channel=MartinhodaVila-Topic

⁶⁴ As deusas dos orixás (Toninho, Romildo), Clara Nunes, Álbum Claridade, São Paulo: Odeon, faixa 3, 1975. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=rxR_2W0IzjI&ab_channel=MarieneDeCastroVEVO

com as canções da Banda Reflexu's e os discursos nelas contidos encontrou um terreno preparado.

Compreender as identidades que carrego, as performances que meu corpo negro realiza começava a ser respondida em casa, mesmo que somente muitos anos depois eu tenha me dado conta disso. Não havia como desprender quem sou do lugar que ocupo. Bresciani e Naxara (2004) afirmam que as questões étnicas e sociais devem ser compreendidas juntas e a segunda está, via de regra, ligada à primeira. Eu, uma criança negra de bairro periférico, crescida entre dois mundos religiosamente diversos, mas socialmente ocupantes do mesmo extrato social, aprendi que as representações identitárias, quando se referem ao grupo étnico não hegemônico, tendem à estigmatização dos sujeitos ou se prendem a um momento histórico, um aspecto cultural ou mesmo os estratifica em apenas uma camada social (HALL, 2016).

Tensionar essas questões, principalmente porque sei que faço parte de um conjunto de etnias que carregam marcas socioculturais potentes, é imprescindível já que, como afirma Hall (2014, p. 19), “a cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre várias identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade”. Nesse viés, no momento em que compreendo as identidades que escolhi carregar também entendo como as diferenças são marcadamente representadas de forma depreciativa e racista. Sidnei Nogueira (2020) diz que:

O preconceito, a discriminação, a intolerância e, no caso das tradições culturais e religiosas de origem africana, o racismo se caracterizam pelas formas perversas de julgamentos que estigmatizam um grupo e exaltam outro, valorizam e conferem prestígio e hegemonia a um determinado “eu” em detrimento de “outrem”, sustentados pela ignorância, pelo moralismo, pelo conservadorismo e, atualmente, pelo poder político – os quais culminam em ações prejudiciais e até certo ponto criminosas contra um grupo de pessoas com uma crença considerada não hegemônica (NOGUEIRA, 2020, p. 35).

Assim, fica evidente que o racismo não me poupa por ser cristã, pelo contrário, ele se movimenta na direção da negação de minhas identidades que somente se evidenciam quando deixo de responder positivamente ao que se espera de uma cristã. A igreja se apresentava como um espaço preconceituoso, mas crescer em uma família como a minha me ajudou muito a compreender que esses enquadramentos fazem

parte do racismo que alimenta o preconceito, a discriminação e a intolerância, como pontua Nogueira, contra toda e qualquer forma de representação étnica negra. Foi nesse período de saída da meninice e entrada na adolescência que a banda começou a fazer sucesso na Bahia e no resto do país e suas músicas tinham como temática as questões étnico-raciais.

As letras elencadas nesta seção foram escolhidas porque, como dito, versam acerca do protagonismo negro na luta contra a escravização de seus corpos, no poder de contar uma outra história sobre esse momento e como a ligação com a ancestralidade propiciou não somente a resistência, mas o fortalecimento da fé sem perder de vista a luta. Quanto a isso, há uma forte responsabilidade em contar e cantar não apenas as ações contra o racismo e seus desdobramentos aqui no Brasil, mas a história de luta e resistência dos povos não diaspóricos. Isso se vê em *Canto para Senegal* quando é apresentada a história daquele povo, a chegada da religião muçulmana e a composição geográfica privilegiada do país naquela região.

Essas informações corroboram para a construção identitária daquele povo ao tempo em que dialoga também com a letra da música *Quilombo dos Palmares* escolhida para esta seção cujo mote transita entre performance e ancestralidade: histórias e memórias grafadas no corpo. Aqui não conta a história do povo em sua nação, como em *Canto para Senegal*, mas a chegada de africanos aqui como escravizados e de como esses sujeitos e sujeitas implementaram ações com vistas à mudança dessa condição.

Além dessas agências, a escolha das letras se deu também pela presença dos discursos acerca do valor da ancestralidade para a composição das identidades, a apresentação das teogonia africanas e a importância que ela tem para a compreensão do mundo e do tempo, a presença da hibridização como mecanismo para que o culto continuasse a existir e como a marcação linguística africana corrobora para a preservação dessa comunicação com os orixás e seu culto. Agregado a isso, não pode se perder de vista as marcas do racismo que interseccionam esses corpos negros na medida em que o direito a existir esbarra a todo momento na necessidade de resistir.

4.2 HISTÓRIAS QUE REGISTRAM CULTURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA: os registros orais preservados nas letras das músicas

*A simbolização do negro africano
 Recorda o manto sofrido marcado de dor Ilê Aiyê
 O negro batendo na palma da mão este canto este canto que em sua
 origem cintila a cor
 Ilê Aiyê ê ê é a nossa cor
 Negro a dizer é a nossa cor⁶⁵*

Canto da Cor⁶⁶

A simbolização do negro africano
 Recorda o manto sofrido marcado de dor Ilê Aiyê⁶⁷
 O negro batendo na palma da mão este canto este canto que em sua
 origem cintila a cor
 Ilê Aiyê ê ê é a nossa cor
 Negro a dizer é a nossa cor
 ÔhômôhômôÔhômôEhêehêehêEhê

E o negro se farta do fruto da sua beleza
 Atribui-se a ele também esta sua grandeza Ilê Aiyê
 Sendo a própria razão que a razão que eu não posso explicar, eu digo
 que não
 Ecoa-se no firmamento este nosso cantar
 Ilê Aiyê ê ê é a nossa cor
 Negro a dizer é a nossa cor
 ÔhômôhômôÔhômôEhêehêehêEhê

“A simbolização do negro africano” aponta para a filiação à África e para um passado de dor e sofrimento, como se constata logo na primeira frase que traz a recordação de um “manto sofrido marcado de dor”. Logo, a imagética que se consolidou acerca do povo negro associa-se à escravidão, violência, morte e são massificadas a partir das representações que cinema e artes costumam adotar (HALL, 2016). Em contraposição a essa imagética, vê-se orgulho e identificação quanto à cor que carregam na pele em “negro a dizer é a nossa cor” e “o negro se farta do fruto da

⁶⁵ Canto da cor – Faixa 02 do LPS Kabiêssele – Compositores Moises e Simão. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=muy7KgZNXoA&ab_channel=AtthosMartins

⁶⁶ Canto da cor – Faixa 02 do LPS Kabiêssele – Compositores Moises e Simão. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=muy7KgZNXoA&ab_channel=AtthosMartins

⁶⁷ A música foi composta por Moises e Simão e aparece no LPs Canto Negro II Ilê Aiyê (1989). Era uma prática dos blocos afro colocar seus nomes em muitas de suas músicas e isso acontece também em Canto da cor. O nome do bloco aparece de forma recorrente na música como uma identidade já cunhada em suas produções. Esse LPs tem 10 faixas, em 03 delas o título aponta para o nome do bloco, e em todas as 10 faixas o nome do bloco aparece na composição da letra.

sua beleza, atribui-se a ele também esta sua grandeza”. Não é o passado em África que causava dor, mas sim o sequestro acompanhado do não reconhecimento das identidades culturais que trazem no manto que cobre esse corpo escravizado afrodiaspórico quando aqui chegam.

A marcação da origem africana é relevante dada necessidade de pensar quando das culturas desse lugar foram afogadas no oceano durante o trajeto e quando foi conservado na memória e nos corpos negros que sobreviveram. Hall (2016) faz uma afirmação sobre o conceito de cultura que torna pertinente pensar nesse lugar de partida, de simbolização do negro africano. Para o autor, “os significados culturais não estão somente na nossa cabeça – eles organizam e regulam práticas sociais, influenciam nossa conduta e conseqüentemente geram efeitos reais e práticos” (HALL, 2016, p. 20). Enfim, eles constituem a representação étnica e dão sentidos a quem somos. No entanto, seria ingênuo pensar que esses mesmos significados culturais também não constroem na cabeça do outro estereótipos capazes de nos fazer compreender os significados do manto sagrado que cintila a dor de que fala o texto. Assim sendo, a simbolização no negro africano alinhada à dor e sofrimento associa-se a determinadas condutas sociais excludentes construídas a partir das agências racistas da branquitude e que faz com a pessoa branca justifique o uso de chicotes e açoites.

Canto da cor é um canto à negritude e à resistência para além do tempo e do espaço em que se encontra a voz do discurso nela existente. O jogo que se estabelece com as palavras dor e cor serve para denotar esse enfrentamento. Se ser negro é justificativa para ser alvo de dor e sofrimento, essa desumanização, ser negro também é motivo de orgulho, é motivo de celebrar com palmas e cantos a origem responsável pela beleza que o corpo negro ostenta. Convém aqui pontuar algo interessante sobre a letra: esse corpo não tem gênero, não é objetificado, não é sexualizado. É um corpo que carrega a força, a beleza e a grandeza da raça negra e brinca com ditos filosóficos popularizados como “a própria razão que a razão que eu não posso explicar” para dizer que nem todas as palavras poderiam dar significado ao que representa ser negro/a, ainda que esse canto ecoe pelo firmamento.

Assim sendo, compreendo que a cor da pele, diferença que faz parte de um conjunto visto como inferior por parte da sociedade, não é motivo de raiva ou mesmo

vergonha, pelo contrário, segue-se “batendo na palma da mão este canto, este canto que em sua origem cintila a cor”. É mister pontuar isso porque muitas narrativas, sejam elas históricas ou literárias, partem de um lugar de desumanização, dor e desafeto nascido no racismo que condiciona as relações humanas e arrasta sujeitos e sujeitas negras para o mais profundo poço existencial, para a não identificação como indivíduo, mas reduzidos à condição de coisa, objeto. O racismo é quem provoca essa desumanização dos corpos negros e têm como resultado o genocídio dessa população, a exclusão social, a falta de acesso aos direitos constituídos pelo Estado. Dessa forma, “é preciso procurar incansavelmente as repercussões do racismo em todos os níveis de sociabilidade” (FANON, 2012, p. 278). Tal procura se faz necessária porque:

A desumanização do negro não foi um acaso, mas uma consequência perversa das questões econômicas, políticas e culturais em jogo naquele momento e que de certo modo permanecem até nossos dias, visto que o negro, via de regra, continua a ser marginalizado econômica e socialmente, além ainda de estar sob uma sujeição cultural em nossa sociedade (SILVA, 2011, p. 74).

Logo, contrapor-se a essa desumanização é promover o reconhecer-se como indivíduo, é compreender-se como cidadão e ver na outra pessoa negra igual condição. O canto presente na letra é, então, uma representação simbólica do orgulho de ser negro ou negra, “o meio pelo qual damos sentido a práticas e a relações sociais” (WOODWARD, 2014, p. 14). O estranhamento diante do outro é visto pela suposta dicotomia entre identidade e diferença na medida em que a diferença acaba servindo como justificativa para anulação e subalternização, enquanto a identidade serve para fortalecer e unir. Sei hoje que essa dicotomia não existe desassociadamente e a presença de um não anula, ou deprecia, a existência do outro, ainda que, nas palavras da referida autora (2014, p. 11), “parece que algumas diferenças – neste caso entre grupos étnicos – são vistas como mais importantes que outras, especialmente em lugares particulares e em momentos particulares”.

Cantar essa identidade, essa memória coletiva, reforça sua etnicidade negra ao mesmo tempo em que lhe proporciona resistir às agruras a ele impostas. Identificar-se como negro é, nesse aspecto, uma das maiores potências que este sujeito pode carregar e isso fica evidente na repetição de “é a nossa cor, negro a dizer é a nossa cor”. Reconhecer ser esta a nossa cor ajuda a compreender também quem sou eu,

quais identidades carrego e como sou atingida pelo racismo. Para tanto, cabe uma consideração de Lorde (2019) quanto ao poder de se autodefinir:

Para as mulheres, assim como para os homens negros, é evidente que, se nós não nos definirmos, seremos definidos pelos outros – para proveito deles e nosso prejuízo. O avanço de mulheres negras que se definem sob suas próprias condições, prontas para explorar e buscar o nosso poder e os nossos interesses dentro de nossas comunidades, é um componente vital na guerra pela libertação dos negros (LORDE, 2019, p. 58).

Silva (2014, p. 17-18), por seu turno, afirma que “as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-os como sujeitos” servem para compreender como se dá esse reconhecer-se e ao outro. Conhecer-se é condicionante para assumir as identidades que estão em constante movimento assim como os corpos negros que as carregam. Volto então à pergunta inicial que me fiz há pouco: quem sou eu? Canto da cor me ajuda a reafirmar que descendo do povo africano que foi marcado pela dor da escravidão, mas não se resume a isso; que ativa agências significativas de movimentação em prol da construção de espaço e preservação de memória; que compreende o corpo como texto e, como tal, passível de leituras várias e não estanques; que mantém sua mente livre e se orgulha da cor que carregava em sua pele. Um povo que tem plena consciência de sua força, beleza, grandeza e encontrou outros caminhos para manter vivas as suas identidades, mesmo que em constante movimento.

Por fim, considero muito justo afirmar que as letras das canções que têm como intérpretes cantoras\es negras\os encerram em si uma força discursiva potente. Assevero que as vozes silenciadas ao longo da historiografia e da produção literária encontram lugar de representação nas letras das canções, sobretudo aquelas que congregam letras e intérpretes alinhados discursiva e etnicamente à negritude, pois “recolhe todas as nossas vozes, recolhe em si as vozes mudas caladas engasgadas nas gargantas [...] recolhe em si a fala e o ato o ontem – o hoje – o agora” (EVARISTO, 2017, p. 25). Assim, respondo a pergunta quem sou eu quando me reconheço como uma mulher negra, que descendo que mulheres negras que destoaram de seu tempo quando não permaneceram casadas com homens que lhe causavam dor, quando, há mais de 60 anos, resolveram entrar no mercado de trabalho apesar de às mulheres

estar reservado o lar como espaço de trabalho, que me ensinaram a conviver em uma família enorme em que cristianismo e candomblecismo sentavam à mesa, que compreenderam a ancestralidade como parte essencial que as identificava enquanto mulheres e negras, que abaixavam as armas quando a batalha se mostrava vencida, mas mantinham as facas afiadas para a próxima necessidade. Responder à pergunta envolve representação, interseccionalidades, identidades e diferenças. Saber quem sou diz muito acerca do *corpus* elencado para esta tese e, principalmente, estabelece com ela laços profundos de sentido.

Ouvi várias vezes que ser negra é, sobretudo, um ato político. As escolas por onde passei não me ensinaram senão a história da escravidão a partir do lugar de fala do colonizador, portanto, as representações de pessoas negras, principalmente, eram reduzidas à condição de subalternidade, sexualidade e servidão, enquanto as ações nobres, salvadoras, éticas eram próprias das pessoas brancas. Tais discursos não concebiam a possibilidade de aquelas pessoas negras serem senhoras de suas próprias ações, pelo contrário, eram apresentadas como objeto cujo movimento se dava a partir das ordens dos brancos senhores de engenho ou sujeitos afins. No que pesem as afirmações acima, a representação identitária é marcada pela probabilidade de movimentação e pela possibilidade de constituir não apenas uma identidade, mas poder acionar “a própria qualidade existencial da comunidade política, sendo representada em seus valores, interesses, posicionamentos, prioridades, com seus membros (e não membros), suas regras, e instituições”. (HALL, 2014, p. 108).

Esses aspectos elencados por Hall (2014) – interesses, valores, regras etc. – podem ser acionados quando penso quanto a pessoa ou grupo a que pertence pode ser cruel com aqueles que julga serem diferentes. A letra da música a seguir traz em seu discurso um exemplo de como, a fim de manter a condição de único, o ser humano é capaz de tentar anular o outro.

Chicote não⁶⁸

Liberdade, liberdade Canta o negro sofredor
Com a pena de uma ave A história já mudou
Não ser mais chicoteado Pelourinho só na lembrança

⁶⁸ Chicote não – faixa 03 do LPs Serpente Negra. Compositores: Robson Duarte e Zanone Ferrari. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=AmYRvP6Eke0&ab_channel=MontgomerySatz

O grito da raça negra Traz a todos esperança

Chicote, chicote, chicote, chicote não
 Amor, amor, amor e união
 Chicote, chicote, chicote, chicote não
 Amor, amor, amor e união

Muita fé, muita coragem Tanta garra, quanto amor
 Pra trazer toda a justiça Que o negro tanto sonhou
 Libertou do cativo Esse povo lutador
 Esse povo tão guerreiro Que Zumbi acobertou

Chicote, chicote, chicote, chicote não
 Amor, amor, amor e união
 Chicote, chicote, chicote, chicote não
 Amor, amor, amor e união

Muita fé, muita coragem Tanta garra, quanto amor
 Pra trazer toda a justiça Que o negro tanto sonhou
 Libertou do cativo Esse povo lutador
 Esse povo tão guerreiro Que Zumbi acobertou

Chicote, chicote, chicote, chicote não
 Amor, amor, amor e união
 Chicote, chicote, chicote, chicote não
 Amor, amor, amor e união

Por vezes a representação das pessoas negras em novelas, filmes, romances e também em algumas músicas está associada à escravidão e à crueldade a que aqueles corpos eram submetidos. Essas questões surgem a partir da negação das identidades negras, suas culturas, religiosidades, tradições. Quando um determinado grupo é invisibilizado tem-se como resultado a intolerância, o preconceito, o racismo. A letra de música acima traz como mote o fim dos castigos físicos imposto aos negros durante a escravidão e como a luta negra aconteceu ao largo do desejo esquizofrênico do branco subjugar o negro a todo e qualquer custo. O fim da escravidão é resultado da agência incansável de homens e mulheres negros e negras comprando suas próprias alforrias e a de outros como eles, e a participação efetiva de abolicionistas em prol do fim da escravidão. A letra de *Chicote não* é analisada a partir do que o próprio discurso apresenta, mas sem deixar de lado as conjunturas políticas e sociais atuais, posto que estamos em um momento em que o país está assolado mais do que nunca pela intolerância racial, cultural e religiosa.

“Liberdade, liberdade Canta o negro sofredor/ Com a pena de uma ave A história já mudou”. O primeiro verso acima abre a música com uma das palavras mais

significativas para quem estava existindo em cativeiro: liberdade. O segundo verso, no entanto, credita o alcançar dessa liberdade não a uma atuação autoral, mas à benevolência de uma lei imperial. Discordo do discurso por saber que não foi a lei que mudou a história. Ela foi mudada sim a duras penas, a corpos negros mutilados, violentados, assassinados, mas também pelos negros/as que sobreviveram e, descolonizados na mente, trataram de libertar também os corpos. Fanon (1968, p. 32) afirma que “e justamente, no instante mesmo em que descobre sua humanidade, começa a polir as armas para fazê-la triunfar”.

No que pese a ação efetiva da comunidade negra, decididamente não foi uma pena que mudou a história, mas a resistência e luta de pessoas negras que foram esquecidas ou diminuídas pela história oficial e que agora estão tomando assento em lugar de destaque uma vez que vozes antes silenciadas estão recontando o passado deste país. “Muita fé, muita coragem Tanta garra, quanto amor/ Pra trazer toda a justiça Que o negro tanto sonhou/ Libertou do cativeiro Esse povo lutador/ Esse povo tão guerreiro Que Zumbi acobertou”, como dito, não resulta de ações irremediáveis da corte, mas da impossibilidade de conter o que já estava acontecendo. Nesse sentido, é importante saber que a organização negra em favor da liberdade do povo preto deu origem às Juntas de Alforrias, “espécies de caixas econômicas criadas por escravos com o fim específico de, mediante depósitos, reunir capital para financiar a compra de cartas de alforria de seus associados.” (LOPES, 2014, p. 162). Portanto, muitos negros e negras, forros ou não, empregaram suas vidas na libertação de seus semelhantes, a exemplo do advogado Luís Gama, o jornalista José do Patrocínio e o engenheiro André Rebouças⁶⁹ que figuram entre os mais conhecidos.

Cabe, também destacar mulheres que foram profícuas em suas contribuições contra a escravidão, a exemplo de Luiza Mahin, participante da Revolta dos Malês e mãe de Luís Gama; Zeferina, exímia no uso do arco e flecha e com eles confrontava capitães do mato que caçavam negros fugitivos; Adelina Churateira, enquanto vendia charutos para o seu pai branco, que lhe negou a alforria, descobria planos dos senhores contra os negros e os alertava a tempo; Na Agontimé, responsável pela

⁶⁹ Informações obtidas no artigo de FERNANDES, Cláudio. "Três grandes abolicionistas negros brasileiros"; *Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/tres-grandes-abolicionistas-negros-brasileiros.htm> Acesso em 13 de julho de 2019.

reconstituição do culto aos ancestrais no Maranhão⁷⁰, dentre outras mulheres que não assinaram pena alguma, mas levaram no corpo e na mente as marcas da escravidão com “muita fé, muita coragem Tanta garra, quanto amor Pra trazer toda a justiça Que o negro tanto sonhou”.

Nós, pessoas negras, andamos com um alvo nas costas e a qualquer momento podemos levar 80 tiros disparados pelo exército, ou três tiros por engano. Nem podemos nos precaver contra a chuva que nosso guarda-chuva pode ser confundido com um fuzil. Trocaram o chicote pela munição. Viver era e é perigoso e não foi a “pena de uma ave” que mudou a história no século XIX, mas a inquietude de quem nasceu livre e não podia de forma alguma se ver aprisionado. É impossível não pensar que a assinatura da Lei Áurea somente riscou a folha porque não havia mais condições de manter a escravidão tampouco usar o chicote como forma de contenção da pessoa escravizada.

Várias são as letras que tratam do período de escravidão, do preconceito e do racismo que com ela se aparelham e como o olhar europeu sobre o continente africano gerou pressupostos sociais, históricos, religiosos, culturais cujo resultado foi o aprisionamento de corpos negros e a desumanização de um continente inteiro. Apesar de toda a agência abolicionista promovida por pessoas negras, a historiografia segue valorizando a Lei Áurea como minadouro da abolição. Dia 13 de maio, nos programas de televisão, é recorrente um discurso de embranquecimento da liberdade dando graças à princesa Isabel em contraposição ao enorme silenciamento quanto à inevitável expansão da alforria àqueles que ainda permaneciam escravizados. Kilomba (2019), quanto a essa necessidade da branquitude de controlar todas as narrativas, afirma que:

É como se o sujeito branco tivesse a urgência em recuperar o objeto de sua perda. Em um estado de luto e desespero, o sujeito branco realiza então um ritual de ocupação colonial, rejeitando a ideia de que tal perda tenha ocorrido. [...] Em quando o sujeito branco reencena o passado, o presente é proibido ao sujeito negro. Essa é a função do racismo cotidiano: restabelecer uma ordem colonial perdida, mas que

⁷⁰ Essas e outras informações sobre mulheres negras que contribuíram na luta contra a escravidão fazem parte de uma pesquisa disponibilizada pelo Geledés no endereço eletrônico <https://www.geledes.org.br/17-mulheres-negras-brasileiras-que-lutaram-contras-escravidao/>. Acessado em 13 de julho de 2019.

pode ser revivida no momento em que o sujeito negro é colocado novamente como a/o “Outra/o” (KILOMBA, 2019, p. 255).

Segundo a Agência Brasil⁷¹, em 1888 havia uma parcela considerável de pessoas negras livres, mas muitos deles não tinham reconhecida ainda a sua alforria porque os senhores não aceitavam deixá-los ir e a lei não nada fazia quanto a esse cárcere privado. Há registros no Censo feito em 1872 que dá conta de cidades em que o número de negros livres era maior que o de escravizados. Quando a lei foi assinada, a maioria das pessoas negras já estavam livres por conta própria ou pela ação de abolicionista. A branquitude ainda hoje reproduz um discurso de branco salvador, mesmo sabendo, porque eles sabem muito bem, que a princesa só reconheceu legalmente o inevitável.

Sujeitos e sujeitas negras colhem até hoje os frutos podres desse processo e não é difícil ouvir os gritos de liberdade contra as correntes do passado e do presente. “Não ser mais chicoteado Pelourinho só na lembrança O grito da raça negra Traz a todos esperança” dá a tônica dessa letra e tensiona, inclusive, as relações sociais do presente. Nesses versos há a junção do ontem e hoje quando fala sobre o sofrimento imposto aos negros e a assinatura da lei áurea. Vou atribuir à pena toda a polifonia que lhe atribuem seus significados: sanção legal, dor, pesar, punição ou instrumento de escrita, de firmação da palavra, pois quem deteve o poder da firmação da palavra esteve bem distante da dor, dos castigos, da punição. A pena que registra a lei não foi suficiente para pôr um fim de nada disso. Nem mesmo se em seu lugar fosse uma borracha esse passado seria apagado.

Parece dicotômico, e na verdade é, a estrofe versar acerca do sofrimento presente apesar da lei do passado. Há de construir uma representação contraposta àquela aprendida nos idos do ensino fundamental, quando a configuração negra nunca estava distante das senzalas, imbuídas no discurso do colonizador que reforçava a presença de sujeito negro como alguém necessitado de “cuidados”, uma criança incapaz de dar um único passo sem seu tutor, desumanizado. Ainda na linha

⁷¹ Endereço eletrônico <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2018-05/especialistas-destacam-protagonismo-negro-pelo-fim-da-escravidao#:~:text=Liberdade%20relativa&text=Segundo%20o%20recenseamento%20de%201872,como%20aponta%20pesquisa%20da%20professora> .

desse mesmo discurso que forjou o imaginário dos adolescentes e jovens estudantes, assim como eu, aquelas pessoas habitavam corpos sem valor, sem afetividade, insignificantes. Há agora uma pessoa que, cativa, é senhora de sua própria voz. O refrão repete a negativa em relação ao uso do chicote e a composição com amor e união, lemas que deveriam fazer parte da sociedade, mas que não alcançou africanos escravizados num país cristão.

A quarta estrofe não deixa dúvida quanto à chegada da liberdade: não foi a lei, mas a fé, a força, a comunhão e o amor que mudaram de fato a história naquele momento e foi sob o manto de Zumbi, e não sob a coroa da princesa, que o povo escravizado encontrou liberdade. Em diálogo com essa letra, existe outra também interpretada pela Banda Reflexu's que alude à presença do chicote como instrumento de aplicação de pena em negros/as "Já que o vermelho tem sido todo sangue derramado todo corpo, todo irmão chicoteado, iô [...] fazei com que o chicote seja por fim pendurado revogai da intolerância a lei"⁷². Apesar das dores causadas pela lembrança, pela ativação coletiva da memória, dicotomicamente esse sentimento também desperta empatia por quem sofreu durante o maior erro deste país e como aquelas negras e negros deixaram sua terra, aquela que dá vida, para esta, cujo sabor era de sofrimento e morte. Em *Chicote não se pede amor e união*, enquanto que em *Oração pela África do Sul* o desejo é de que a escravidão deixe de ser algo presente. Ambas pedem que, ao fim e ao cabo, negros e negras tenham seus corpos livres de preconceito, intolerância e morte.

Ratifico, então, que a liberdade do povo não estava atrelada ao documento régio, mas à ação dos próprios sujeitos escravizados e libertos. Convém frisar que a música faz parte do LP de 1988, há 34 anos, e as dores seguem sendo exatamente as mesmas. Como o intento é fazer pensar como a liberdade não se consolidou no Brasil, apesar dos 134 anos da assinatura da lei Áurea, os números da miséria, do subemprego, da falta de acesso à educação, do encarceramento em massa e o aumento exponencial de vítimas da ação truculenta do estado têm cor e ela não é

⁷² Oração pela libertação da África do Sul (Gilberto Gil) – Reflexu's da Mãe África, 1987, faixa 2. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_OETlu-Bh5Q&ab_channel=BEMVINDOAOPASSADO

branca, pelo contrário, é aquela que segue sendo a carne mais barata do mercado. Pregar amor e união nunca dará certo se não for precedida por igualdade e respeito.

Como o mote é a luta contra o racismo, a música a seguir junta a ele a xenofobia posto que reporta à região mais negra do país e mais discriminada também, acesso agora a letra de *Sou nordestino*.

Sou Nordestino⁷³

Sou Nordestino vii, baiano eu sei que sou
Trago notícias dessa terra colorida
Onde o sol ficou sobre as águas lindas
Mostra o seu valor

Sou Nordestino vii, posso falar de amor
Faço canções, danço xote e xaxado
Quando a noite começou

E bem que se falou que sem o Nordeste
Eu nada sou e o forró que se cantou
Foi no sertão onde ele se criou

E bem que se falou que sem o Nordeste
Eu nada sou e o forró que se cantou
Foi no sertão onde ele se criou

Sou Nordestino vii, posso provar de lá
Que já aprendi não gostar de outra coisa
A não ser de cá

E bem que se falou que sem o Nordeste
Eu nada sou e o forró que se cantou
Foi no sertão onde ele se criou

E bem que se falou que sem o Nordeste
Eu nada sou e o forró que se cantou
Foi no sertão onde ele se criou.

Nesta música, a letra transita não apenas pelas identidades – o preconceito vai se estabelecer nas identidades étnicas e nas diferenças entre os sujeitos das regiões Sul e Sudeste em oposição aos do Norte e Nordeste – mas pela identificação de um lugar, de uma região específica e com ela toda a carga cultural que vem junto. Quanto a isso, Albuquerque (2011) versa acerca da construção do Nordeste e como a divisão

⁷³ Sou nordestino – faixa 05 do LPs *Serpente negra*. Compositores Marquinho e Bira Marques. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=0dVffleJ9lA&ab_channel=EdcarlosAlves

geográfica foi inventada para dar conta da existência de um discurso que aponta para brasis diferentes, sendo um rico e moderno, aquele que compreende as regiões ao sul, e outro pobre e atrasado, formado pelas regiões mais ao norte, e de como essas diferenças também se apresentam na construção identitárias de seus habitantes. Para ele, “Nordeste é uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença”. (ALBUQUERQUE, 2011, p. 79). Partindo do pressuposto de que a região é uma invenção, os discursos sobre ela também podem ser modificados, recriados, reinventados. A letra proporciona outras histórias sobre a região, não apenas as de dor, mas as de amor, fazer canções, dançar xote e xaxado quando a noite começa. Assim, quanto ao poder de contar e criar novas histórias sobre a região, o referido autor ainda acrescenta que “se a vida é amiga da arte, é possível com a arte inventarmos outros Nordeste, que signifiquem a supressão das clausuras desta grande prisão que são as fronteiras”. (2011, p. 354).

A letra começa com as identidades étnicas geográficas - “Sou Nordestino viu, baiano eu sei que sou\ Trago notícias dessa terra colorida\ Onde o sol ficou sobre as águas lindas\ Mostra o seu valor” – que possibilitam agregar outras leituras aos discursos acerca da etnicidade à medida em que desvincula a ideia de performance artística negra aos blocos e apresenta uma nova informação: a presença do forró. Encerra-se a letra com um discurso de valorização da região para o sujeito – “E bem que se falou que sem o Nordeste/Eu nada sou e o forró que se cantou/Foi no sertão onde ele se criou” – e aqui é importante dizer que o Nordeste brasileiro, região mais negra do país, tem uma diversidade rítmica enorme e ver uma música de axé exaltar outro ritmo é ver reconhecida a diversidade que atravessa as identidades culturais negras, sobretudo nessa região.

A letra toda canta esse ritmo mais comum em outros estados nordestinos do que na Bahia de forma acolhedora e profícua. Nesse trânsito diaspórico, Nordeste-Bahia-Salvador aparece como um “estar em casa” e, por isso, encontrar na letra dessa música a vinculação geopolítica da Bahia ao Nordeste pode parecer algo óbvio, mas não é. Algumas das músicas da Banda Reflexu’s e outros blocos afro como o Olodum e o Ilê Aiyê apresentam a Bahia, principalmente Salvador, como um lugar em que pessoas negras performam a sua negritude, há espaços de memória e de história. Há

outras canções que falam de estados ou cidades brasileiras, no entanto, atrelar esse espaço geográfico a uma construção discursiva negra faz diferença. Versos como “Sou Nordestino viu, baiano eu sei que sou” apontam que a valorização do Bahia também abarca a valorização do Nordeste, uma vez que é desta região que saem nomes exponenciais na música, na literatura, no teatro e no cinema, isso se a lente não se virar para áreas como história, jornalismo, direito e tecnologia.

Em 2008, o então ministro da cultura, Gilberto Gil, afirmou que a “Bahia não está no Nordeste”⁷⁴, que ela se encontra num interregno entre a região Centro Oeste e a Sudeste e que “Bahia é Bahia”. Tal afirmação causou mal-estar em outros representantes políticos ali presentes e Gil tentou se fazer explicar ao dizer que a Bahia “é uma terra iniciada geograficamente e está no meio da costa atlântica brasileira, e politicamente tem sido intérprete do anseio brasileiro”. A justificativa manteve a impressão inicial de uma tentativa de desvincular a Bahia discursivamente no Nordeste e, sem qualquer meio termo, filia-la às regiões mais modernas e desenvolvidas. Somente após posicionamentos contrários da plateia, e parecendo, segundo a reportagem, não entender a resistência dos ouvintes, explicou que “tanto o território, como a genética e a vida cultural da Bahia são importantes para o Nordeste, e que seu Estado faz parte do Brasil como um todo” e concluiu sua fala com “a cultura é mais importante que qualquer outra área”.

A letra a seguir aponta para um dos principais símbolos da resistência negra contra a escravidão no Brasil: Zumbi dos Palmares. De igual modo aparecerem Clementina de Jesus e o uso da música como espaço de resistência, e Anastácia como referência contra as violências impostas aos corpos negros.

⁷⁴ A reportagem sobre a fala do então ministro num congresso em 18 de maio de 2008 está disponível no endereço < <http://noticias.terra.com.br/brasil/noticias/0,,O12890400-EI5030,00-Gilberto+Gil+diz+que+a+Bahia+nao+esta+no+Nordeste.html> > Todas as citações diretas presentes no parágrafo estão disponíveis nessa reportagem.

Kizomba⁷⁵, festa da Raça⁷⁶

Valeu Zumbi
 O grito forte dos Palmares
 Que correu terras céus e mares
 Influenciando a Abolição
 Zumbi valeu
 Hoje a Vila é Kizomba
 É batuque, canto e dança
 Jogo e Maracatu
 Vem Menininha pra dançar o Caxambu
 Vem Menininha pra dançar o Caxambu
 Ô ô nega mina
 Anastácia não se deixou escravizar
 Ô ô Clementina
 O pagode é o partido popular
 Sarcedote ergue a taça
 Convocando toda a massa
 Nesse evento que com graça
 Gente de todas as raças
 Numa mesma emoção
 Esta Kizomba é nossa constituição
 Esta Kizomba é nossa constituição
 Que magia
 Reza ageum e Orixá
 Tem a força da Cultura
 Tem a arte e a bravura
 E um bom jogo de cintura
 Faz valer seus ideais
 E a beleza pura dos seus rituais
 Vem a Lua de Luanda
 Para iluminar a rua
 Nossa sede é nossa sede
 De que o Apartheid se destrua
 Vem a Lua de Luanda
 Para iluminar a rua
 Nossa sede é nossa sede
 De que o Apartheid se destrua
 Valeu, valeu Zumbi

⁷⁵ Quizomba/Kizomba: Forma portuguesa para o quimbundo *kizomba*, “festa”, “festejo”. O vocábulo, então em desuso, voltou a circular, com a grafia africana, a partir da atuação do cantor e compositor Martinho da Vila, divulgador, na década de 1980, da cultura angolana no Brasil. Em 1988, Martinho escreveu, para a escola de samba Unidos de Vila Isabel, o enredo *Kizomba, festa da raça*, de belo e forte conteúdo afro, com o qual a agremiação se sagrou a campeã do carnaval carioca no ano do centenário da abolição da escravatura no Brasil. (LOPES, 2011, p. 555).

⁷⁶ Kizomba, festa da Raça, faixa 03 do LP Bahia de todos os sons. Compositores: Luiz Carlos da Vila, Rodolpho e Jonas. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=SqudBmiJKdM&ab_channel=EIPuebloenlaLuchaHaceHist%C3%B3ria

Na letra de *Kizomba*, a festa da Raça há um resgate da memória quando lista uma série de pessoas negras importantes para a valorização e preservação étnica negra: Zumbi e o quilombo dos Palmares, Anastácia e sua insubmissão, Clementina e sua potência na música preta dos morros. Além de trazer à memória essas pessoas, também reitera que Orixá “tem a força da cultura, tem a arte e a bravura e um bom jogo de cintura”, reiterando aqui a importância da ancestralidade e acrescenta que o “Sacerdote ergue a taça convocando toda a massa nesse evento que congrege gente de todas as raças numa mesma emoção esta Kizomba é nossa constituição”. Se a música aciona essa memória e cultura, na literatura, espaço que, via de regra, comporta narrativas e discursos de variada ordem, evidencia-se, pelo contrário, o processo de exclusão das vozes dissonantes em prol de um coro uníssono, desejável histórica e literariamente. Assim, entre o dito e o não dito, o exposto e o silenciado, há uma linha que separa:

Uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor. Distinguir entre conjunturas favoráveis ou desfavoráveis às memórias marginalizadas é de saída reconhecer a que ponto o presente colore o passado (POLLAK, 1989, p. 8).

Quanto à fronteira que distingue aquilo que é favorável ou não às memórias das minorias, “Valeu Zumbi O grito forte dos Palmares Que correu terras céus e mares Influenciando a Abolição Zumbi valeu Hoje a Vila é Kizomba” registra uma parte da história em que o discurso não é o do vencedor, mas apresenta um cenário de vitória mesmo assim. Há, logo depois, a repetição do desejo pelo fim do apartheid, segregação racial que marcou a história da África do Sul, de modo particular, e das pessoas pretas de modo geral, posto nos versos “Vem a Lua de Luanda Para iluminar a rua Nossa sede é nossa sede De que o Apartheid se destrua”. A memória, portanto, resulta de acontecimentos vividos de forma individual ou coletivamente, que remetem a acontecimentos bons ou não, construída por apagamentos ou não. Assim, é importante saber que ela é:

Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a

esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. De fato, [...] podem existir acontecimentos regionais que traumatizaram tanto, marcaram tanto uma região ou um grupo, que sua memória pode ser transmitida ao longo dos séculos com altíssimo grau de identificação (POLLAK, 1992, p. 202).

Sobre a filiação a uma identidade cultural, Hall (2003, p. 28) diz que ela apresenta “traços da unidade essencial, unicidade primordial, indivisibilidade e mesmice”. Apesar de haver unicidade e unidade, nós negros não somos um bloco uniforme, estante, emparelhados física, social e culturalmente. Quando o autor traz esses termos ele se refere à constituição de uma identidade cultural e não à identidade negra como se todos compartilhássemos apenas uma e ela fosse exatamente a mesma. No que pese fazer menção à cultura, é importante dizer que ela corresponde “às práticas de organização simbólica, de produção social de sentido, de relacionamentos com o real” (SODRÉ, 1983, p. 17) produzidas por quaisquer classes sociais e etnias e que compreende “todo e qualquer complexo social dotado de uma racionalidade interna própria, desde as sociedades arcaicas àquelas ditas históricas” (1983, p. 40).

A letra apresenta inclusive essa diversidade de povos, reinos e reis, e parte da história de um deles. O mesmo se aplica em *Olodum Ologbom*⁷⁷, cuja letra conta a história do casamento entre a Rainha de Sabá e o Rei Salomão e como essa união gerou povos que se espalharam pelo mundo conforme está em “A rainha do Sabá casou-se com o Rei Salomão originando a mista raça são raízes do Sudão. A cultura sudanesa pelo mundo espalhou fons, dogons, sereres, haussás, mosis, mandingas, ibôs, iorubás”. Saliento que se trata de parte porque no exercício de preservação da memória há certo jogo de apagamentos para o bem dessa memória coletiva e isso sempre deve ser considerado.

Dessa possibilidade de lançar mão do direito à memória, Achugar (2006, p. 237) credita a ela o poder de manter viva a história e “nesse sentido, o papel da

⁷⁷ *Olodum Ologbom* é a faixa 01 do LP Bahia de todos os sons. Compositores: Tita Lopes e Lazineho. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=5l0zTQeB8Cw&ab_channel=VariousArtists-Topic

lembrança, do reconto, da transmissão da memória, processo de trânsito entre uma e outra ordem, é fundamental”. Novamente o jogo do que deve ser lembrado é acionado na construção dessa memória, sobretudo a coletiva, aquela que, partilhada, não precisa ter sido necessariamente vivida por quem a conta, mas sentida, compreendida a partir dos sentimentos de pertença acionados pela ancestralidade que atravessa corpos pretos e pela oralidade que a mantém acionada. Afirmo que o registro oral é alimentado pela memória e pelo apagamento e que o corpo é o guardador dessa memória.

O corpo fala e ele nos conta uma história em cada uma das canções analisadas aqui. Fosse esse um trabalho que possibilitasse não apenas ler, mas ver e ouvir, agregaria muito a possibilidade de ver os corpos performáticos transformando cada palavra em movimento, ou na contação dessas histórias cujo poder de envolver e jogar luz sobre a realidade são capazes de fazer. Isso me faz lembrar que mitologias grega e romana são ensinadas nas escolas com o objetivo de aprender gêneros textuais e analisar comportamentos humanos e divinos. Nossos mitos não estão nas escolas por que “Desde o princípio do mundo que os homens muitas coisas criaram E para a plantação do progresso escravizaram esse negro nagô E o império do mundo se excediam em todos os países”.

Para Martins (2003, p. 76), “a palavra ecoa na reminiscência performática do corpo, ressoando como voz cantante e dançante, numa sintaxe expressiva contínua que fertiliza o parentesco entre os vivos, os ancestrais e os que ainda vão nascer.”. Assim sendo, quando a letra apresenta uma evocação aos reis de Egbá, Savé, Ilá, Ifé, Agerô, Ketô, estou diante de um ajuntamento que pode congrega não somente quem está fisicamente ali, mas aqueles que se foram e os que ainda estão por vir. Todos saberão o que foi a ação de Olorum em defesa de seus filhos. Esse terreno fértil que torna contínua nossas existências eu aprendi em casa nas histórias contadas por minha avó Lourdes.

Ela contava sobre mulheres negras trabalhadoras em casa de gente branca e de homens negros empregados de roça alheia para terem como pagamento o alimento apenas para o dia. Ouvir de minha avó as histórias de seu passado não encontra eco naquilo que vi nos livros escolares, mas aponta para o “grito do escravo acorrentado” que não teve a mente colonizada, anestesiada pelo colonizador como

nos fazem crer alguns livros, sobretudo os romances, posto que encerram suas narrativas com índios que largam suas crenças e se convertem, por livre e espontânea vontade, ao cristianismo, pessoas negras que simplesmente não têm fé declarada ou mulheres pretas ou pardas que tinham como sonho encontrar um homem branco para casar. Um sistema perverso construído ao longo de anos cujo rescaldo ainda se vê muito bem representado nas mídias sociais, mas nós resistimos e existimos. “Eu trago a força das negras raízes” é parte da resistência à cooptação de um discurso da branquitude de que a beleza, o conhecimento, as afetividades, tudo está com eles e acessados através deles. Saliento que há mudanças nesse cenário na medida em que o poder de narrar passa a ser acessado por escritores e escritoras não brancos.

Como afirmo acima, quanto à possibilidade de haver escritas e escritores negros e negras produzindo literatura brasileira e quebrando a hegemonia branca nesse espaço, é importante atentar para o que diz Florentina Souza (2016) acerca da construção de discursos e como eles colaboram para o fortalecimento de uma nacionalidade por hora unida, em outra distanciada, de Portugal, mas sem vínculo com os sujeitos cujas identidades não eram valiosas para a construção desse discurso. Assim afirma ela:

Pensando nos estudos literários no Brasil, podemos afirmar que a literatura historicamente foi concebida como espaço cultural restrito; pensada em vários momentos como texto escrito, terminou por excluir muitas pessoas do seletivo grupo. Grupo que se dedicou a produzir textos sobre si os quais deveriam também ser consumidos e apreciados pelo mesmo grupo. Por outro lado, essa textualidade literária, no Brasil como de outros países, tornou-se importante auxiliar na formatação do discurso nacional. Nos anos pós independência, os grupos constituídos pelas elites brasileiras letradas e hegemônicas dedicaram-se a escrever a literatura e a história nacionais a partir dos anseios simultâneos de afastamento e aproximação dos grupos portugueses coloniais. A independência precisava significar, no imaginário, a criação de uma autonomia frente a Portugal (SOUZA 2016, p. 98).

Reduzir os acessos a uma produção literária escolhida a partir de um plano de ensino em prol do discurso de nacionalidade e que, via de regra, apresenta um Brasil a partir do olhar do colonizador, gera um acesso limitado e jamais contempla as diversidades étnicas que existem no país. As várias histórias, culturas, religiosidades cantadas nas músicas dos blocos tão fortes no final da década de 1980 e início da de 1990 eram uma rasura nos discursos hegemônicos. As narrativas que antes eram

ouvidas nas músicas agora podiam ser vistas nos programas de televisão. As histórias musicadas tinham seus sujeitos ocupando as telas dos televisores e era possível ver e ouvir muito mais sobre negros\as nessas canções do que em tudo que eu havia aprendido até aquele momento de finalização dos últimos anos do ensino fundamental.

Era início da década de noventa e os adolescentes e jovens cantavam, em micaretas e festas, canções que falavam sobre “Daomé nação de uma serpente negra/ O rei manda lhe falar/ O arco-íris ao se dissipar/ Orixá maior é a força da natureza/ Que representa Ketu nação/ De um rei Olofin da atual República Benin”⁷⁸. Que história era essa que a História e a Literatura não me haviam contado? Conhecer as batalhas de Pedrinho seria acompanhado pelas “Batalhas e conflitos/ vítimas de sofrimentos sou eu um negro bonito/ desabafando meus sentimentos” que atravessaram e atravessam os corpos negros por este país. Da mesma forma que conhecer as histórias de criação dos nossos ancestrais como “criaram-se vários reinados/ O Ponto de Imerinas ficou consagrado/ Rambozalama o vetor saudável/ Ivato cidade sagrada/ A rainha Ranavalona/ Destaca-se na vida e na mocidade/ Majestosa negra/ Soberana da sociedade” propicia não apenas acessar uma narrativa de valorização étnica, mas a possibilidade de alimentar o imaginário com personagens negras senhoras/es de seus movimentos e consolidar uma memória coletiva que é privada do povo negro quando lhe é apresentada a história da construção do estado nação Brasil.

Por seu turno, Dalcastagne (2012, p. 20), quando versa acerca do campo literário enquanto espaço social, afirma que “a exclusão das classes populares não é, obviamente, algo distintivo da literatura, mas um fenômeno comum a todos os espaços de produção de sentido na sociedade”. A Banda Reflexu’s foi na contramão do que disse a autora e ocupou ‘espaço de produção de sentido na sociedade’ na medida em que se apresentava em programas consumidos pela massa como Cassino do Chacrinha (1987)⁷⁹, Bem Brasil (1992), Globo de Ouro (1988), Domingão do

⁷⁸ Serpente Negra, faixa 01, LPS Serpente Negra (1988), compositores: Ythamar Tropicália, Valmir Britos, Gibi e Roque Carvalho. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=qTIIWZQiHRk&ab_channel=Ocorincan

⁷⁹ Os vídeos citados estão todos disponíveis nas seguintes páginas: <https://www.youtube.com/watch?v=aHOFfwSe3s> , <https://www.youtube.com/watch?v=eBOTJnMTI3w>

Faustão, Programa Legal, Raul Gil, Som Brasil, entre outros⁸⁰. Sua primeira aparição foi na TV baiana em 1986, conforme informa seu ex-integrante Marcos Almeida em vídeo disponibilizado em sua página no YouTube em 15 de fevereiro de 2015.

Como dito no início deste texto, é possível saber nos comentários que acompanham os vídeos aqui elencados quão importante foram aquelas letras para a formação de consciência étnica e conhecimento da história, cultura e memória de povos africanos em África e no Brasil. Infelizmente nenhuma das letras das músicas que compõem os LPs trazem a importância do grupo para o fortalecimento étnico, já falei sobre isso antes, mas ratifica em muitas delas a importância do Filhos de Gandhi e Ilê-Aiyê nessa agência como se pode notar em na letra de *Doce Morena*, que será analisada mais adiante, cujo trecho a importância ora citada: “Doce morena, mel do luar prateado/ Jorrando no olhar/Pela avenida com a face do mistério/ Segredos no ar/ Senhor do Bonfim, filho de Gandhi Ilê-Ayê/ Esperem por mim, que eu quero ver o sol nascer”.

As composições musicadas são relevantes para acessar narrativas que passaram pelo processo de apagamento nos discursos hegemônicos e, por isso, cabe ressaltar os processos de apagamentos e silenciamentos recorrentes. Pollak (1989) discorre acertadamente acerca desses pormenores. Para ele, há um processo de negociação de memórias que privilegia determinadas vozes capazes de forjar um concílio entre a memória coletiva e as individuais. As histórias presentes nas letras da banda, quer sejam aquelas ouvidas em minha infância, quer sejam as que aprendi na entrada da adolescência, são significativos veículos de identificação e provocaram rasuras na construção histórica forjada pelo colonizador quanto à presença de negras/os na constituição desta nação.

A fim de estabelecer um diálogo com outra letra de música, com o intuito de ratificar a presença desse discurso de afirmação étnica, encontro em *Mariê* os seguintes versos: “Negro é a seiva de toda poesia\ É a força da fé das Marias\ Que

[,https://www.youtube.com/watch?v=BtQxzX6BM5c](https://www.youtube.com/watch?v=BtQxzX6BM5c)
<https://www.youtube.com/watch?v=6Aa5ZoJunJg> .

e

⁸⁰ Essas informações são de domínio público e estão disponibilizadas em site de pesquisa como Google. Essas, especificamente, foram retiradas do PALCO MP3, hospedado no endereço eletrônico <https://www.palcomp3.com.br/bandareflexu'oficial/info.html>

regam de luz toda dor”. Se em uma das músicas aqui analisadas a valorização se dá a partir da resistência diante da dor, agora apresento uma construção muito mais subjetiva, metaforicamente criadora de vida, de crença e da esperança demarcadas pelo uso das palavras seiva, fé e luz e como isso, da mesma forma que os discursos em que a resistência se apresentava como mote, vincula-se à importância dos terreiros enquanto espaços da comunidade de fé.

MARIÊ⁸¹

Negro moleque baiano em gingado
 Atento a todo pecado que possa furtar seu amor (2x)
 Negro é a luz que ilumina o terreiro
 Os olhos do cego canteiro
 Porque não dizer cantador
 Negro é a voz que exalta a Bahia
 Do Reino que explode alegria
 No peito de São Salvador
 Negro é a seiva de toda poesia
 É a força da fé das Marias
 Que regam de luz toda dor
 Negro é o braço que ergue seu tento
 É raça que serve de exemplo
 De um povo latente a queimar
 Negro é a mão, nosso pão dia-a-dia
 É garra e o suor das Marias
 Que fazem meu povo cantar
 ê Mariê iê ê Maria, ê mariê (refrão)
 Oh no pé do caboclo não pode chorar
 Para fazer a cabeça La vem orixá
 Vem de cavalo doido viajando no ar
 Pra baixar no terreiro ele vem pra reinar

Há a presença de um espaço potencializador de cultura, de memória: Salvador\Bahia. Acima eu falei sobre a filiação negra à África e a relação entre lá e cá. Naquele momento, o lá representava liberdade e o cá, sofrimento e dor. *Mariê* possibilita ver este novo lugar de outra forma, posto que lhe imprime certo poder simbólico a partir das significações que adquire em cada sujeito. Canclini (2005, p. 196) afirma que esse poder simbólico se estabelece “nas relações de sentido não

⁸¹ Mariê - Faixa 09 do LP *Serpente Negra*. Compositores: Julinho Cavalcanti e Guga Cavalcanti. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=1QrCpuWHWku&ab_channel=baianodogueto

conscientes que se organizam no *habitus*⁸² e só podemos conhecer por meio dele”. Assim, os versos “Negro é a voz que exalta a Bahia\ Do Reino que explode alegria No peito de São Salvador” acomoda positivamente aqueles sujeitos em um outro espaço e ambos são modificados a partir desse encontro.

Religiões afro-brasileiras como candomblé e umbanda são mantidas por corpos negros cujo braço “ergue seu tento É raça que serve de exemplo De um povo latente a queimar Negro é a mão, nosso pão dia-a-dia É garra e o suor das Marias Que fazem meu povo cantar”. É importante compreender como esses corpos são representados e associados à prática comum do dia a dia como garantir o sustento, divertir-se, mas sem esquecer de se alimentar do sagrado como se lê em “Oh no pé do caboclo não pode chorar Para fazer a cabeça Lá vem orixá Vem de cavalo doido viajando no ar Pra baixar no terreiro ele vem pra reinar”.

Por fim, compreender a importância da cultura, da história e da memória é fulcral para reconhecer as representações étnicas e como elas podem servir de estímulo positivo àquelas pessoas negras que se veem representadas e que são também performam suas identidades étnicas em espaço de poder acionando a memória individual e coletiva, e retomam a história a fim de rasurar as construções hegemônicas de uma história única. Portanto, conhecer as identidades religiosas contribuem para compreender as representações que são feitas dos sujeitos e sujeitas negras e como, quando se está diante daquelas que os ligam às religiões não ratificadas pelo colonizar, há enorme apelo para que a representação seja a mais próxima possível daquilo que produz horror, medo e incivilidade. As letras das músicas postas aqui caminham em direção oposta a essa desumanização na medida em que apresenta uma narrativa de criação e de finitude tendo pessoas e deuses em plena articulação a fim de que o melhor prevaleça.

Iniciei esta seção analisando letras de músicas que apresentam corpos negros em movimento afirmando e reafirmando sua força, sua cor, suas origens, sua ancestralidade e quanto se sentir parte dessa história ajudou que negros e negras não

⁸²Habitus: sistematiza o conjunto de práticas de cada pessoa e cada grupo, garante sua coerência com o desenvolvimento social mais do que qualquer outro condicionamento explícito (CANCLINI, 2005, p. 196).

sucumbissem durante a escravidão ou mesmo depois dela. Saber que muitas dessas letras são resultado de pesquisas, de construção coletiva – Guerreiro (2000), como eu já disse, diz dos concursos feitos pelos blocos para escolha de letras e música –, apontam para a importância da atuação negra na construção efetiva de outras histórias. Essa agência é vista quando relacionada às performances na avenida sobre o trio ou o seguinto, cantando sua negritude ou executando ritmos da cultura musical afro-brasileira. Não deixei de lado também como esses corpos interseccionam várias identidades, histórias, memórias coletivas e ancestralidades.

Estudei a minha vida toda em instituições da rede pública de ensino. Dizer que comecei no Centro Social Urbano (CSU), creche mantida pela Prefeitura Municipal de Aracaju, talvez não agregue muita coisa quando se pretende falar sobre história, memória e cultura negras, mas representa um passo no caminho da desinformação sobre a cultura, a história e a memória do povo negro deste país. O CSU ofertava creche e as crianças eram, majoritariamente, da minha cor. Mas havia uma amiguinha que sempre era a escolhida para entregar as lembrancinhas aos professores. Era a mais branquinha da turma e tinha o cabelo preto cacheado. Era a perfeita “morena cor de café com leite” que aparece em uma das músicas da banda.

Seguimos estudando juntas até o final do ensino fundamental anos iniciais, quando mudei de escola. Até ali, a única diferença quanto às festividades escolares era que ela já não entregava mais as lembrancinhas aos professores. Agora era a vez de outra, uma menina branca de longos cabelos castanhos claros. Esqueci de dizer uma coisa: apesar de serem elas as entregadoras de lembrancinhas, era eu a aluna de maior média da turma e do turno durante todo o ensino fundamental. As aulas de História se intensificaram com a chegada da quinta-série e me apresentaram os gregos, os romanos, os celtas, os astecas, os egípcios – só depois soube que o Egito ficava em África –, sua cultura, sua história, sua contribuição para a humanidade. Aprendi também que foram os portugueses os pais fundadores deste país e que os índios se recusaram a trabalhar e por isso trouxeram os negros.

A escravidão foi uma nódoa da história da humanidade. Aprendi também que os negros gostavam de dançar, de cantar e que muitos tentavam fugir das fazendas em busca de uma vida melhor. Não me recordo de ter aprendido nada sobre um único “vulto” – era assim que os livros e professores se referiam às pessoas que foram

importantes para a história do Brasil – que não fosse branco e homem. Era como se a escola não tivesse registrado a participação negra, senão como escravizados nas lavouras de café e cana-de-açúcar enriquecendo os senhores donos de tudo. Quanto à religião, somente a cristã católica tinha espaço na escola e ela se contrapunha àquelas que “serviam ao diabo”.

O que acabo de escrever faz parte da história de minha infância, da memória individual que carrego e que encontra eco na memória coletiva do povo preto, principalmente quando somos preteridos ainda que tenhamos as mesmas qualidades ou superiores àquelas apresentadas pelos detentores do prestígio, e das culturas negras que não aparecem como componente curricular nas escolas, mesmo após a lei 10639/2003. Retomo narrativas de uma religiosidade que resistiu aos silenciamentos e opressão seja na hibridização das religiões, seja na ressignificação de suas práticas. Acredito que resistir, hibridizar e ressignificar foram ações possíveis dadas as movimentações racistas da branquitude que primeiro tenta silenciar e apagar, depois quer tomar para si os louros da resistência. Por fim, intersecciono as identidades étnicas e geográficas na letra da música *Sou nordestino* a fim de localizar os espaços geográficos como potentes locais de cultura, de história e de memória.

Neste terceiro capítulo, como quem abre o livro após observar bem a capa e arriscar a compra mesmo assim, eu trato da primeira de duas análises: os discursos identitários que apontam para as identidades negras, sobretudo as que partem do protagonismo negro para a construção das histórias e memórias do povo preto na diáspora. Aqui eu precisei acessar as teorias que tratam de identidade, a fim de compreender como elas se apresentam na composição dos sujeitos e sujeitas apresentados nas músicas e naqueles e naquelas que vão às ruas, dançam e cantam tais letras. Como se trata de uma movimentação de corpos que independente de comandos da branquitude, também precisei discorrer acerca de conceitos como branquitude e negritude, identidade, diferença e outro, ancestralidade, performance e interseccionalidades. Tudo isso porque as letras elencadas para a seção trazem em seu bojo questões importantes como a libertação do povo negro, as histórias de grandiosidade de nações africanas e das reproduções de sociedades negras nos quilombos, e, por fim, a importância da ancestralidade enquanto condutora, orientadora e cuidadora de seu povo.

Como essa terceira seção foi dividido em duas partes, na segunda eu reservo apenas para a análise dos discursos que tratam da luta contra o racismo e como os processos de desumanização capitaneados pela branquitude geraram horror e terror no povo negro, mas não matou o desejo pela liberdade. Além dos conceitos apresentados na primeira parte, nesta também trago a importância da oralidade para as culturas africanas e como os registros de palavras em idiomas africanos são importantes para a preservação da cultura linguística, sobretudo pelo seu valor dentro da religiosidade. Finalizo a seção salientando a importância da diversidade de ritmos no Nordeste e de como foi importante em um LP de músicas de samba reggae figura o forró, um dos principais ritmos da região e também produzido e performatizado por pessoas negras que sobre não apenas o racismo, mas também a xenofobia. Todos esses elementos apontam para a resistência em face de uma globalização que gradativamente vai retirando as identidades e tornando tudo uma só coisa.

Uma dificuldade se apresentou durante a construção desta seção e diz muito sobre a falta de preservação das influências negras para a construção dos brasis que compõem este país: o total desconhecimento dos idiomas de origem africana. Muitas letras trazem palavras ou sequências fráscas em idiomas que o Google tradutor identifica sempre e inequivocamente como iorubá. Conhecer a tradução faria muita diferença, posto que em muitos momentos essas palavras estão associadas à atuação de alguma divindade na composição da história e da memória daquele determinado povo e naquele exato momento.

5 QUE MULHER NEGRA É ESSA NA AVENIDA? o que canta e o que cala a música que arrasta multidão

*Neta da ama-de-leite e do barão do café
Da cor de café com leite meu doce carinho e cafuné
Chegue pra cá se deleite que o meu dengo é de fé
Chegue pra cá se deleite que o meu dengo é de fé
Sará, mulata, cafuza sou lusa, sou afro-baiana
Mel que se tira da uva Vinho de abelha africana⁸³*

Quando comecei a desenhar este trabalho, vi a possibilidade de analisar como a mulher negra era representada na música que tinha como mote a resistência étnica, um espaço de significados e valorização identitária. Não consegui capturar da memória as canções da banda que tinham a mulher negra como elemento temático, precisei, por isso, ouvir todos os cinco LPs e elencar aquelas que apresentavam tal aspecto. Ao todo foram seis faixas assim distribuídas: em Reflexu's da Mãe África há *Doce morena* e *Reggae da morena*; em Serpente Negra há *Café com leite*; Kabiêssele tem *Mulher negra*; em Bahia de todos os sons há *Amandla*, e em Atlanta, *Divina baiana*. Não vou seguir a ordem em que as músicas nos LPs, apesar de as apresentar exatamente a partir dessa organização.

Analiso representações da mulher negra presentes nas letras, sua performance, agência e as diferenças que se estabelecem a partir de quem apresenta o discurso. Isso posto, levo em consideração a apresentação das identidades étnicas e de gênero, quais aspectos de composição dessas identidades são acionados, a negação da negritude quando o discurso aponta para afetividades, sensualidade e sexualidade, e como são tensionadas essas questões. As letras que são analisadas, como as anteriores, foram escolhidas levando em consideração os temas e como eles estão relacionados aos discursos identitários a que me refiro desde o começo do texto.

De antemão, há certa recorrência em colocar a mulher como objeto das ações e não como sujeita delas quando quem a pessoa do discurso é masculina. Para além disso, há um forte discurso de embranquecimento de corpo quando associado às

⁸³Café com leite – faixa 12 de LPs Serpente Negra. Composição: Edil Pacheco e Beu Machado. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=5yFD_ihLdOc&ab_channel=7thDIMENSIONOFMUSIC

afetividades. Poucos são os momentos em que essa mulher é apresentada como negra, ativa, sujeita das ações que coordena ou a ela são direcionadas. Saliento que nenhuma composição foi feita por mulheres, então, nesse sentido, refiro-me única e exclusivamente a como o discurso se apresenta.

5.1 DOCE MORENA: a representação da mulher negra e os discursos que invisibilizam sua negritude

Doce morena⁸⁴

Doce morena, mel do luar prateado
 Jorrando no olhar
 Pela avenida com a face do mistério
 Segredos no ar

Senhor do Bonfim, filho de Ghandi Ilê-Ayê
 Esperem por mim, que eu quero ver o sol nascer
 Ai meu Senhor do Bonfim, filho de Ghandi, Ghandi Ilê-Ayê
 Esperem por mim, que eu quero ver e ver o sol nascer

Não diga nada, se meu beijo for molhado
 De luz e prazer
 Astral de rua, som de amor fases da lua
 Encantando você

Meu Pai Oxalá
 Alá Igê, Ogum Edé
 Na asa de um trio
 Eu vou da Barra até a Sé

Ai ai meu Pai Oxalá
 Alá Igê, Igê Ogum Edé
 Na asa de um trio
 Eu vou da Barra Barra até a Sé.

De início, pontuo que a mulher mencionada na letra dessa música não é vista como negra, mesmo que seja, pelo contrário, a mulher que despertou os desejos da pessoa que a todo momento chama por Oxalá e Ogum é a “doce morena, mel do luar prateado, jorrando no olhar pela avenida com a face do mistério segredos do ar”. Essa identidade étnica parece um contrassenso quando leio as músicas que estão neste

⁸⁴ Doce morena – faixa 08 do LPs Reflexu's da Mãe África. Compositores: Guga Cavalcanti e Marquinhos. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=gFPh7zm0wco&ab_channel=baianodogueto

LP e elas, via de regra, enaltecem a África e seus filhos, sejam os que permanecem no continente, sejam os diaspóricos. No momento de apresentar essa mulher, que, seguindo a linha de raciocínio que é apresentado na obra, ela é descolada da negritude, do que foi apresentado até o momento como sinônimo de força, de garra, de pertencimento. Começo a análise pelos processos de apagamentos do que é visível em primeiro lugar: a cor. Essa mulher não é preta ou negra. Kilomba (2019) é pontual quando se refere às tentativas de negar as existências negras ao dizer que:

O que era visto de repente se torna invisível [...]. Essa repentina incapacidade de ver “raça”, uma vez que esta é mencionada por aqueles marcados como racializados, parece se relacionar a um mecanismo de negação massivo, no qual a negritude é apenas admitida na consciência em sua forma negativa (KILOMBA, 2019, p. 145-146).

Nesse sentido, há pleno conhecimento das identidades étnico-raciais negras que essa mulher carrega, mas é necessário negá-las a fim de que seja possível admitir sua existência. A doce morena desperta, ao passar na rua, a atenção de um homem que a enxerga a partir de um viés sensual, de sedução e de uma não recusa à oferta do contato íntimo como se vê em “não diga nada, se meu beijo for molhado de luz e prazer/ Astral de rua, som de amor fases da lua encantando você”. Há uma evidente negação da negritude ao apresentar essa mulher como alguém alvo de afetividade ao mesmo tempo em que exige dela a mestiçagem como fantasia.

Não me causa estranhamento esse tipo de condição porque a história brasileira aponta para essa desumanização de pessoas negras e, por conseguinte, sua inadequação para ser alvo de sentimentos bons. Já tratei de desumanização anteriormente e agora ela retorna para explicar o comportamento doentio que busca corpos adequados aos objetivos preestabelecidos, sejam eles afetivos ou meramente sexuais. Corpos ociosos, sem alma, sem ação, vistos por um longo período da história no enquadramento cozinha-quarto e, por extensão da ocupação desses espaços, reduzidos a serviços que, segundo Gonzalez (1979), as enquadrava profissionalmente como “doméstica e mulata. A profissão de ‘mulata’ é uma das mais recentes criações do sistema hegemônico no sentido de um tipo especial de ‘mercado de trabalho’ [...] produto de exportação” (GONZALEZ, 1979, p. 13).

Nesse viés, tratar dessa negação da afetividade às mulheres negras, sobretudo as retintas, guarda relação direta com os processos de escravização quando foram alijadas de seus direitos à humanidade e se viram na condição de objeto a serviço das lavouras e das casas grandes. Carneiro (2003, p. 122) relaciona a negação de afetividade às mulheres negras aos efeitos hegemônicos da branquitude, sejam antes ou agora. Para ela, trata-se “de uma violência invisível que contrai saldos negativos para a subjetividade das mulheres negras, resvalando na afetividade e sexualidade destas”. Uma dessas violências invisíveis também se vê da ausência de interlocução dessa mulher que, como se nota, não tem a chance de dizer que não quer o flerte, tampouco o toque e, na possibilidade de o contato ser consensual, ela não pode dizer que não gostou. Interessante notar que a presença dessa mulher negra, apresentada como morena, não dialoga com a religiosidade abraçada pelo homem e apresentada nos versos “Senhor do Bonfim, filho de Ghandi Ilê-Aiyê, Esperem por mim, que eu quero ver o sol nascer. [...] Meu pai Oxalá, Alá Igê, Igê Ogum Edé”.

Negar a cor não se apresenta como privilégio de Doce Morena. A letra da música a seguir parte deste mesmo lugar de branqueamento que invisibiliza e nega às mulheres negras o direito à afetividade.

Reggae da morena⁸⁵

Dance deboche morena e ti ti ti
 Dança bonito que eu quero ver
 Joga seu corpo pra cima de mim
 Deixa eu brincar e sorrir com você 2x

Pega essa morena bem na ponta da orelha
 Dá um beijo de arrepiar
 Reggae, samba-reggae, também pode
 Dançar xote, maravilhas do luar

Se o ambiente só da pra dançar
 Rola o suingue pra lá e pra cá
 Quantas garotas bonitas podemos ver
 Preste atenção no que eu vou lhe dizer

Pega essa morena bem na ponta da orelha
 Dá um beijo de arrepiar
 Reggae, samba-reggae, também pode

⁸⁵ Reggae da morena – faixa 12 do LPs Reflexu's da Mãe África. Compositores: Robson Duarte e Cazajeira. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=l2zGVvJ8_Aw&ab_channel=MoacirSimpatia

Dançar xote, maravilhas do luar

O branqueamento é um projeto. Por vezes silencioso, mas também ancorado em leis pré-abolicionistas como o Alvará Régio de 1755, Tratado de Nova Friburgo de 1818, Lei 601, de 1850, Decreto 5663, de 1874, que cediam terras brasileiras para europeus que desejassem vir colonizar o Brasil. O branqueamento da população brasileira nada mais é do que um projeto eugenista de aniquilação das populações negras e indígenas pelos variados cruzados. Correndo ao largo das relações inter-raciais, ou mesmo dos abusos e violências, o branqueamento da raça fez parte do ideário de muitas pessoas consciente ou inconscientemente. Neuza Souza (1983) alerta para o fato de ter havido, durante o processo de escravidão e libertação de negros no Brasil, uma construção identitária branca das quais algumas pessoas negras não conseguiram escapar. Ler “Dance deboche morena” e “Pega essa morena bem na ponta da orelha” remetem justamente a esse não desvencilhar da produção de uma identidade aprazível e em conformidade com o que se espera de uma negra bonita: que ela não seja negra.

Como disse, o branqueamento do/a brasileiro/a é um projeto de estado devidamente documentado. Barbosa (2018), quando versa acerca das reformas da educação no Brasil oitocentista, consolidadas a partir de um conjunto de leis promulgadas pelo Marquês de Pombal, então legislador da Coroa Portuguesa, apresenta o Alvará Régio de 04 de abril de 1755 que, dentre outras coisas, tratava do incentivo ao casamento inter-racial no Brasil com vistas a formar uma sociedade mais clara e bem ao gosto europeu. Segundo a autora:

O Rei passou a beneficiar com bens materiais – cessão de terras e empregos –, além de honras e prestígio, os portugueses que casassem com índios, mesmo aqueles casamentos anteriores à sua promulgação, como forma de incentivo à miscigenação. A Lei do Diretório ratificava e incentivava a miscigenação e ‘privilegiava’ o índio quando lhe permitia, quando devidamente habilitado segundo os padrões de homem civilizado, governar seu próprio povo (BARBOSA, 2018, p. 94).

É de se notar que a miscigenação não tem como fim misturar e preservar, mas misturar e acabar com toda e qualquer característica étnica das raças consideradas inferiores, desde as características físicas até as práticas socioculturais. O projeto é tão bem arquitetado que dá a entender que é um privilégio deixar de ser negro ou

índio e que quem assim fizer terá direito de governar sua própria vida. Passados quase trezentos anos desde a promulgação da lei anteriormente citada, ainda me deparo com enquadramentos sociais que privilegiam características brancas em detrimento das negras e indígenas. Ainda sobre essa necessidade de embranquecer a população, Bento (2002, p. 34), nos diz que “o branqueamento se constitua numa invenção da elite branca para enfrentar o medo do grande contingente populacional negro”. Não me assombra que a memória me traga não mais corpos negros nominados fora de sua negritude, mas trocados por corpos performáticos menos negros ou mesmo brancos: Daniela Mercury no lugar de Margareth Menezes, Claudia Leitte como a ‘negalora’, Ivete Sangalo como a rainha do axé ou mesmo as inúmeras dançarinas negras de axé que foram gradativamente trocadas por loiras ou morenas (aqui o termo se aplica para mulheres brancas de cabelos escuros). Como disse, a branquitude é um projeto que, de certa forma, é alimentado cotidianamente.

A mulher que dança e encanta o homem tem a pele morena. Ele a convida para dançar, elogia sua aparência e traquejo com os ritmos que acompanham aquele momento. Ritmos todos ligados a uma tradição musical negra, a exemplo do samba reggae, suingue e reggae como em “Dance deboche morena e ti ti ti/ Dança bonito que eu quero ver/ Joga seu corpo pra cima de mim” e “Se o ambiente for para dançar/ rola o suingue pra lá e pra cá/ Quantas garotas bonitas poderemos ver/ Preste atenção no que vou lhe dizer” que apresentam propostas recebidas pela tal morena. A letra não me dá pistas acerca do homem, mas, supondo ser ele negro, a construção identitária dessa mulher fica ainda mais complexa, posto que lhe são negadas a condição de sujeita as ações, a cor e a voz em razão da necessidade de aparentar ser bonita e branca ou embranquecida como as demais garotas.

Outro aspecto notado no texto e exposto acima é a ausência de voz, de um lugar de enunciação dessa mulher. É um corpo que dança, que está disponível para ser pego pela ponta da orelha e receber um beijo de arrepiar, mas totalmente mudo, silenciado. Não há qualquer marca de posicionamento dessa mulher, se ela aceita, se ela recusa, se ela flerta. Ela simplesmente é o alvo desse homem e só ficarão na dança apenas porque “o ambiente só dá para dançar”. Nascimento (2018), p. 355) enegrece essa relação ao afirmar que:

A profunda desvantagem em que se encontra a maioria da população feminina repercute nas suas relações com o outro sexo. Não há a noção de paridade sexual entre ela e os elementos do sexo masculino. Essas relações são marcadas mais por um desejo amoroso de repartir afeto, assim como o material (NASCIMENTO, 2018, p. 355).

A negação da negritude deste corpo feminino está diretamente relacionada a um processo real de negação das subjetividades associadas a ele, principalmente quando o discurso aponta para algo bom, como a dança, a festa, a diversão, a paquera, o sexo. As atrocidades promovidas pela escravidão podem estar no bojo dessa forma de o homem negro enxergar a mulher negra, assim como a forma de dispensar a ela atenção. hooks (2010), no texto intitulado *Vivendo de amor*, nos apresenta uma realidade de afetividades negras com fortes cicatrizes deixadas pela escravidão e como somos ensinados, ainda atualmente, a não demonstrar fraquezas afetivas, devemos cumprir nossas obrigações e apenas seguir.

À mulher negra é reservado o direito de não ser amada. Para falar como Nascimento, “no amor importa a cor”:

Devido ao caráter patriarcal e paternalista, atribui-se à mulher branca o papel de esposa do homem, mãe dos seus filhos e dedicada a eles. Deste modo seu papel é assinalado pelo ócio, sendo amada, respeitada e idealizada naquilo que este ócio lhe representava como suporte ideológico de uma sociedade baseada na exploração do trabalho [e da pessoa] de uma grande camada da população. Contrariamente à mulher branca, sua correspondente no outro polo, a mulher negra, pode ser considerada como uma mulher essencialmente produtora, com um papel semelhante ao do seu homem, isto é, como tendo um papel ativo. Antes de mais nada, como escrava, ela é uma trabalhadora, não só nos afazeres da casa grande (atividade que não se limita somente a satisfazer os mimos dos senhores, senhoras e seus filhos, mas como produtora de alimentos para a escravaria) como também no campo, nas atividades subsidiárias do corte e do engenho (NASCIMENTO, 1976, apud RATTIS, 2006, p. 103).

Assim, mais uma vez a letra da música interpretada por uma banda de ritmos africanos, com integrantes negros, com significativa representação para pessoas negras, seu principal público, reproduz um discurso de apagamento feminino, reservado à mulher negra a condição de passiva e sem voz, quando, na verdade, como pontua Nascimento, homens e mulheres são senhores de suas próprias ações e, por isso, ativos em todos e quaisquer papéis. Por conseguinte, em *Café com leite* novamente identifico a temática da negação da negritude e o uso de termos cunhados

com vistas ao apagamento do ser negra como acontece com sarará, mulata, cafuza, morena, mestiça e, agora, café com leite. Diferente de Doce morena, em que a mulher é apresentada em um momento em que transita pela rua, em *Café com leite* há uma série de informações que tratam de violências sexuais comuns durante o período escravista brasileiro e que desembocam na miscigenação que essa atravessa aquela doce morena e, agora, essa mulher café com leite como se lê em “neta da ama-de-leite e do barão do café da cor de café com leite meu doce carinho e cafuné”.

Café com leite⁸⁶

Neta da ama-de-leite
E do barão do café
Da cor de café com leite
Meu doce carinho e cafuné
Chegue pra cá se deleite
Que o meu dengo é de fé
Chegue pra cá se deleite
Que o meu dengo é de fé

Sarará, mulata, cafuza
Sou lusa, sou afro-baiana
Mel que se tira da uva
Vinho de abelha africana
Vovô amou sua ama
E em cima da cama era escravo senhor
Trago no peito esta fama
De contradição, tradição e amor lê, lê

É casa grande e senzala
Amo sua ama é o amor
É liberdade, é amarra
Vê se desamarra senhor

É casa grande e senzala
Amo sua ama é o amor
É liberdade, é amarra
Vê se desamarra senhor

A letra de *Café com leite* já começa louvando a mestiçagem e romantizando a violência sexual. O verbo chegar no imperativo – “Chegue pra cá se deleite/Que o meu dengo é de fé” – anula, no discurso, a vontade do outro. É uma ordem. Para

⁸⁶ Café com leite – faixa 12 de LPs Serpente Negra. Composição: Edil Pacheco e Beu Machado. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=5yFD_ihLdOc&ab_channel=7thDIMENSIONOFMUSIC

atenuar, justifica-se que a outra parte não vai se arrepender já que o dengo é de fé. Considero que o fato do enunciador ser, na verdade, uma enunciativa torna ainda mais violenta a letra dessa música na medida em que percebo que a violência sexual sofrida pela avó não causa repulsa, não gera revolta nem dor. Pelo contrário, o homem branco é identificado como o “vovô”, enquanto a avó negra é tomada como a “ama”. Tenho aqui o corpo feminino usado como incubadora capaz de gerar mais mão de obra escrava para a fazenda do vovô querido que, “amando tanto a sua ama”, não lhe alforria, pelo contrário, era só “em cima da cama era escravo senhor”.

Minha avó se alegrava de não ter deitado com nenhum homem que não fosse negro e de seu agrado, também de não ter parido se assim não fosse de sua vontade. Nota-se certa semelhança entre esse controle sobre o útero defendido por minha avó e o movimento feminista do final do século XIX de que fala Davis (2016). Mas há, no entanto, um aspecto que deve ser exponencialmente levado em consideração: as mulheres que reivindicaram a maternidade voluntária no final do século eram mulheres brancas. Vovó, ao contrário das mulheres brancas, era uma mulher negra, pobre, filha de uma escravizada e que, como os vários saberes aprendidos com sua mãe, ajudou muitas outras mulheres a gerar a própria renda ao invés de filhos para a lavoura do patrão. Quanto a isso, ousou citar hooks (1995, 468), para quem uma “intelectual é alguém que lida com ideias transgredindo fronteiras discursivas, porque ele ou ela vê a necessidade de fazê-lo. Segundo, intelectual é alguém que lida com ideias em sua vital relação com uma cultura política mais ampla”.

Reclamar o direito por manter ou não a gestação é uma revolução potente de gênero, classe e raça e não se inicia naquele século, já se configurava como prática muito antes disso e as mulheres negras escravizadas, muitas vezes, recorriam a esse expediente para não produzir mão-de-obra escrava para os senhores⁸⁷. Como dito, sempre que possível vou intercalar as análises com as vivências que tive na companhia de minha avó paterna, sejam a partir das lembranças dela ou as que construí em sua companhia. Controlar a natalidade por questões que não se limitam a “homem ruim” foi um ato de resistência e de desespero das mulheres negras desde

⁸⁷Informações disponíveis em <https://www.geledes.org.br/o-aborto-das-escravas-um-ato-de-resistencia/>

que foram tiradas de sua terra e trazidas para as Américas. Interessante que quando ponho no mesmo espaço Martins, Davis e vovó Lourdes, cumpre-se aquilo que Collins (2016) fala sobre o pensamento negro feminista:

Um papel para mulheres negras intelectuais é o de produção de fatos e de teorias sobre a experiência de mulheres negras que não elucidar o ponto de vista de mulheres negras para mulheres negras. Em outras palavras, o pensamento feminista negro contém observações e interpretações sobre a condição feminina afro-americana que descreve e explica diferentes expressões de temas comuns (COLLINS, 2016, p. 102).

Acredito que muitas mulheres negras quando assim se descobriram não só compreenderam o empenho da sociedade na contramão de suas ações, mas como poderiam se fortalecer com outras mulheres negras que agora sabiam da própria força, sabiam que seus corpos e agências não podiam servir ao outro a não ser que essa fosse a sua vontade, e que narrativas como as que identifico em algumas das letras cantadas pela banda, como “Vovô amou sua ama/E em cima da cama era escravo senhor/Trago no peito esta fama/De contradição, tradição e amor lê, lê/É casa grande e senzala/Amo sua ama é o amor” não podem ser uma realidade que persiste em nossas vidas. Portanto, “vovô amou sua ama/E em cima da cama era escravo senhor” não pode ser visto como algo natural quando a outra parte é escravizada e, certamente, a negação não era cogitada. Não existe amor se o outro é seu escravo. A sociedade tende, com muita facilidade, a romantizar abusos sexuais se eles estiverem seguidos das palavras amor e/ou paixão. Não há como esquecer que o clareamento da população indígena e africana se deu, majoritariamente, a partir de estupros e a mestiçagem está aí para não nos deixar esquecer que ela também é uma forma de calar.

Antes de continuar a apresentação e análises seguintes, preciso enegrecer meus motivos. Escolhi analisar representações da mulher negra no gênero textual que eu, a todo momento, digo ser importante para o reconhecer-se negra por causa das mulheres de minha família: vovó Lourdes, minha mãe Laurice, minhas irmãs Sá, Vininha e Karla e todas as que vieram após nós. Como não é possível falar sobre todas elas, apresento minha vó Lourdes. É com ela que sigo esse caminho por um breve momento. Trazer minha avó para esse texto é reconhecer o quanto ela afetou

a vida das mulheres de minha família e como a sua própria foi modificada a partir de suas escolhas tão fora da curva para o seu tempo.

Compreender e falar sobre isso foi possível porque no percurso em que ora me encontro pude passar por várias encruzilhadas interessantes que me fizeram entender que sou eu quem fala por mim e não devo emprestar a ninguém esse poder; que outras pessoas que compartilham identidades comigo podem falar sobre nós; indivíduos que carreguem essas identidades podem até falar sobre, mas, não estando e nem entendendo esse lugar de fala, suas palavras não passam de sons soltos esperando ouvidos condescendentes. O encontro com Djamila Ribeiro (2017) serviu para pensar esse lugar de fala, apesar de ela não ter sido a primeira a me falar sobre isso. Não foi difícil, então, desejar construir um texto cujas palavras dançassem ao som das lembranças das mulheres fortes que passaram em minha vida.

Eu não sabia por que as canções, as comidas e os cheiros que enchiam a minha casa na infância eram tão significativos para minha família, mas uma breve análise do texto de Leda Martins (2002, p. 70) me fez compreender como aquelas cantigas e comidas eram importantes enquanto elementos que se apresentavam como “engenhosos e árduos meios de sobrevivência desses vestígios, durante os séculos de sistemática repressão social e cultural da memória africana transladada para os territórios americanos por via do tráfico escravagista”. Talvez por esse motivo pensar nas mulheres de minha família sempre venha acompanhado com canções, cheiros, sabores e rompimentos.

Quando Angela Davis (2016) fala do controle dos corpos femininos exercido pelas próprias mulheres no século XIX, e isso aponta para o controle da natalidade, vejo com muita lucidez a postura de minha avó quanto a parir ou não. Para vovó, “de homem ruim só se paria uma vez” e “não é justo colocar filho no mundo para passar dor e privação”. Isso me faz acessar duas informações nas letras das músicas que fazem parte desta seção: as relações de poder dos senhores sobre os sujeitos e sujeitas negros/as, sobretudo sobre o corpo feminino violentado sexualmente pelos senhores de engenho e seus filhos, e como esses processos de violência resultaram na mestiçagem.

Cantar a mulher sempre foi uma das principais inspirações para poetas e prosadores. Não é difícil encontrar poemas de estilos literários diversos, e canções de diferentes gostos, que falam sobre a mulher e traçam um perfil generalista e essencialista sobre nós. Esse perfil vai da recatada, aquela “divina e graciosa, estátua majestosa do amor por Deus esculpura”⁸⁸, até a “Tarada! Mesquinha! Pensa que é a dona e eu lhe pergunto quem lhe deu tanto axé?”⁸⁹. Esses dois exemplos têm como intérpretes e compositores homens e as letras, em seu tempo, foram reproduzidas e cantadas por homens e mulheres. Não há marca na música que nos diga como é essa mulher fisicamente. O que se sabe dela é que, enquanto uma é a representação do modelo para casar, a outra é aquela descartável, mas ambas estão projetadas a partir da fala do homem.

Minha avó nunca falou sobre seu pai, meu bisavô. Na verdade, cresci sem saber se realmente tive um. Em minha cabeça de criança, não precisava ter um homem para que eu pudesse ser neta de vovó Lourdes, bastava apenas ter bisa e elas dariam conta de toda a existência. E assim cresci sabendo que era bisneta de Maria da Glória Santos, dona Buá, mulher escravizada levada de algum lugar de África para a Ilha da Madeira e de lá para um município em Sergipe chamado Divina Pastora. Ela chegou trazida por uma família de portugueses escravistas no fim da segunda metade do século XIX. Para falar como Collins (2016), ela era uma outsider within⁹⁰, alguém de fora que conhecia toda a engrenagem familiar por dentro. Minha bisa trabalhava na casa com outras mulheres também negras enquanto os homens, na lavoura de cana de açúcar. Deve ter sido um deles o meu bisavô. Todos os meus tios e tias são tão retintos quanto minha avó e o que faz pensar que minha bisa pode ter das violências do homem branco tão romantizadas nos versos “Vovô amou sua ama/ E em cima da cama era escravo senhor/ Trago no peito esta fama/ De contradição, tradição e amor”.

⁸⁸ Pixinguinha (Otávio de Souza? Cândido das Neves?) – Rosa (1917). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=1llt1aoWQr4&ab_channel=brancaleone72

⁸⁹ Caetano – Não enche (1997). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Mqx8fe7v7po&ab_channel=CaetanoVeloSOVEVO

⁹⁰ Segundo a tradutora do texto de Hill Collins, o termo outsider within “não tem uma correspondência inquestionável em português”. Usarei um significado aproximado como estrangeiras de dentro.

Essas narrativas de violências sexuais contra mulheres negras estão também em outros textos poéticos e narrativos. A fim de estabelecer esse diálogo, trago um deles aqui porque serve como analogia do que está na letra da música da banda: *Essa negra Fulô*, de Jorge de Lima (COUTINHO, 1958, p. 291-293). Segue o trecho:

Ora, se deu que chegou
 (isso já faz muito tempo)
 no banguê dum meu avô
 uma negra bonitinha,
 chamada negra Fulô.

Essa negra Fulô!
 Essa negra Fulô!

Primeiramente há a apresentação das condições de chegada àquele espaço de alguém que está ali apenas por uma razão servil. Tanto na música como no poema, o contato da mulher negra é com um homem branco, no caso, o avô a quem serviria. Depois disso começa a objetificação daquela carne nova e barata recém-chegada do mercado reduzindo suas existências à beleza de seus corpos. No poema, o eu lírico diz se tratar de uma “negra bonitinha chamada negra Fulô. Na música, ela é café com leite e nem nome tem. Em situações como essas, segundo Hooks (2019, p. 130), a “representação de corpos de mulheres negras na cultura popular contemporânea raramente criticam ou subvertem imagens da sexualidade da mulher negra que eram parte do aparato cultural racista do século XIX”.

Essa representação acaba por ratificar um tipo de relação inter-racial romantizada que é fincada na violência física e sexual, na dor e nada tem de afetividades. Fulô foi violentamente castigada após acusação de furto e o sadismo e a dor dela provocam no homem branco deleite com os castigos impostos àquele corpo. Ao fim, os versos “ó Fulô!, ó Fulô! Cadê, cadê o teu Sinhô que Nosso Senhor me mandou? Ah! Foi você que roubou, foi você, negra fulô?” encerram com a ideia de que ela ‘roubou’ o senhor escravista da senhora. Não há romance nisso. Tanto a música quanto o poema são do século XX e há um intervalo de 41 anos entre elas. Mesmo assim, a representação da figura da mulher negra sexualizada não é tensionada. “Há poucos filmes e programas de televisão que tentam desafiar as crenças de que relacionamentos sexuais entre mulheres negras e homens brancos não se baseiam em relações de poder que espelham o paradigma senhor/escrava”. (hooks, 2019, p. 150).

É aqui que se estabelece, por vezes, a romantização dessas relações interraciais que colocam embaixo do tapete toda a violência e dor que a sustentam. Se no poema essa violência é marcada pelo castigo físico seguido da posse sexual daquele corpo, na música, a marcação dessa violência romantizada fica por conta dos versos “Vovô amou sua ama E em cima da cama era escravo senhor Trago no peito esta fama De contradição, tradição e amor lê, lê” como se houvesse liberdade para viver as afetividades quando a presença de um dos lados só é possível porque, objeto de compra e venda, faz parte dos objetos que compõem os bens do dono da propriedade.

Minha bisavó, como disse, ficava na casa no trato dos afazeres e não na lavoura. Depois foi a vez de minha avó servir nas casas das gentes brancas. Não me recordo de nenhuma história contada por vovó em que ela, a irmã gêmea, minha bisavó ou alguma outra parenta tenham passado por essas violências, mas não duvido que, havendo sofrido, a ciência dos chás tenha resolvido alguns problemas pelos quais muitas mulheres negras passaram nessas fazendas. As histórias contadas por ela sempre começavam do mesmo jeito: vovó ia para a cozinha fazer o almoço e começava a entoar uns sussurros baixos e tristes, depois vinham as palavras e ela enchia a cozinha de sons, aromas e lágrimas. Quando perguntávamos por que estava chorando ela dizia “estou pensando em mamãe” e abria um sorriso negro numa boca sem um único dente e que iluminava a cozinha de uma casa de vila num bairro periférico esquecido pelo Estado. Depois começava a falar como os “iluminados” cuidaram dela, dos irmãos e da mãe nos dias difíceis, de como o fim da escravidão ainda não tinha acontecido, mesmo depois de tantos anos da assinatura da Lei Áurea, e como gostaria que nós tivéssemos conhecido sua mãe.

Nesse momento, é impossível não lembrar de como há uma diferença violenta entre os espaços ocupados por vidas negras e brancas e realidades brancas e negras tensionadas por Fanon (1968, p. 28-29) no capítulo Da violência, em *Os Condenados da Terra*: “a cidade do colono é uma cidade saciada, indolente, cujo ventre está permanentemente repleto de coisas boas [...] é uma cidade de brancos. [...] a cidade negra é um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados”. A máquina estatal tratou de delimitar muito bem as ocupações sociais a partir da raça e esquecia os espaços de moradia das populações negras. Mesmo em bairros ditos populares,

criados a partir de políticas públicas de habitação e moradia, cuja concentração racial é negra, as condições são mais precárias.

Vovó e sua irmã gêmea nasceram em 1904, mas, como muitos negros naqueles idos, não tinham registro de nascimento. Por isso, dizer sua idade sempre foi motivo para briga e xingamentos sem fim. “Me respeite, sua moleca safada. Quem já viu ficar perguntando a idade da vó. Eu tenho a idade que tenho”. E assim a curiosidade era encerrada sempre que o assunto era saber se vovó foi ou não escravizada. Somente mais tarde soubemos que a lei foi feita bem antes de vovó nascer, mas que a bisa tinha sido escravizada. As mudanças legais não chegaram para minha bisa. Na verdade, ela nem deveria ser mais escravizada, mas quem disse que a lei é para todos? Ela continuou servindo na casa grande como se nada tivesse acontecido e seu leite seguiu fortalecendo os bebês brancos que iam nascendo na fazenda. Deve ter ouvido muito “vem me ajudar, ó Fulô, vem abanar o meu corpo que eu estou suada, Fulô! vem coçar minha coceira, vem me catar cafuné, vem balançar minha rede, vem me contar uma história, que eu estou com sono, Fulô!”, chamamentos a fim de ir tratar da casa enquanto a senhora esquentava tranquilamente a cadeira de balanço na varanda apreciando o trabalho dos outros.

Minha bisa vingou cinco gestações. Quatro homens e duas mulheres. Se houve outras, não sei, mas vovó aprendeu vários chás com ela e não pariu uma única vez sem que não fosse de sua vontade. Quantas crianças nasceram nas senzalas por causa do abuso disfarçado de “Trago no peito esta fama/De contradição, tradição e amor lê, lê/ É casa grande e senzala”? Quantas outras gestações não fizeram “anjos” para evitar que fossem homens e mulheres cativos? Pensar nisso importa para compreender os mecanismos usados no controle dos corpos negros mesmo após o fim da escravidão. Beatriz Nascimento (1977), quanto discorre acerca da relação entre acesso à educação e sociedade, afirma que o pouco ou nenhum acesso de pessoas negras à educação favoreceu práticas escravistas e que os lugares de poder não passaram por modificações, senão mínimas. A historiadora analisou a ocupação no mercado de trabalho de mulheres negras e concluiu que, entre homem branco, mulher branca, homem negro, mulher negra, esta é a que ocupa o último lugar na fila das representações. Para Nascimento (1977, p. 49. *apud* RATTIS, 2006, p. 106):

Através da análise da situação da mulher negra no mercado de trabalho, vimos como este elemento se acha na mais baixa posição dentro da hierarquia social. No entanto, não é somente pelo reflexo no mercado de trabalho que se pode avaliar a situação de subordinação em que a mulher negra se encontra. O fato mesmo de ser mulher, atraiu para si um tipo de dominação sexual por parte do homem, dominação que se origina nos primórdios da colonização.

Apesar da relevância em compreender as relações estabelecidas pela sociedade que estratifica as pessoas em camadas sociais a partir de sua raça e gênero, não posso deixar de pontuar a relevância em ter uma pensadora falando sobre o que envolve social, cultural e historicamente corpos negros e é importante exercer a escuta às vozes imprescindíveis dessa sujeita que nos tira da condição acadêmica de apenas um objeto para ser analisado por um catedrático branco, homem, dentro de sua sala e totalmente alheio às reverberações pelas quais passam essas mulheres. São as mulheres que falam de si. Nascimento (1990, p. 3 *apud* RATTS, 2006, p. 128) deixa nítida sua posição: “Via de regra, nas camadas mais baixas da população, cabe à mulher negra o verdadeiro eixo econômico onde gira a família negra. Essa família não obedece aos padrões patriarcais, muito menos aos padrões modernos de constituição nuclear”. A letra de *Café com leite*, em seus últimos versos, liga dois espaços conflitantes e simbolicamente adversos: casa grande e senzala. Parece-me que há gozo do enunciador em juntar sentimental ou sexualmente as pessoas que ocupam esses dois espaços.

Liberdade e amarra são também conflitantes e juntas dão a tônica do discurso que se fez presente durante séculos e que, erroneamente, aparecem no texto como que bailando uma valsa agradável aos olhos e ouvidos. As três últimas frases corroboram com o que acabo de afirmar – “Amo sua ama é o amor/ É liberdade, é amarra/ Vê se desamarra, senhor” – e evidenciam uma situação muito comum em relações inter-raciais no Brasil que se mantém escravocrata descrito na letra da música que é a necessidade de ter bem definidas as posições hierárquicas de cor, classe e gênero nesse tipo de relação. O texto não afirma, mas é bem provável que tal avô apaixonado tivesse uma esposa branca socialmente aceita e que circulava tranquilamente pelas rodas sociais enquanto mantinha escrava a negra para a alcova. Nascimento nos diz que:

Com representações baseadas em estereótipos de que sua capacidade sexual sobrepuja a das demais mulheres, de que sua cor

funciona como atrativo erótico, enfim, de que o fato de pertencer às classes pobres e a uma raça “primitiva”, a faz mais desreprimida sexualmente, facilita-se a tarefa do homem de exercer sua dominação livre de qualquer censura, pois a moral dominante não se preocupa em estabelecer regras para aqueles carentes de poder econômico (NASCIMENTO, 1976, apud RATTTS, 2002, p. 106).

No que pese o cenário apresentado, optei por estabelecer mais um diálogo, dessa vez com uma música que não é da Banda Reflexu's, mas que casa muito bem com o início dessa discussão e que se contrapõe à música *Café com Leite*. A escolha se deu porque o enunciador apresenta a perspectiva que põe essa relação supostamente afetiva entre escravizado e escravizador em seu devido lugar, o da violência. Mãe África, composta por Paulo Cesar Pinheiro e Sivuca (1973), interpretado por Clara Nunes no álbum Nação (1982), fala sobre como o corpo negro serviu para alimentar e fortalecer crianças brancas em detrimento das próprias crianças negras e isso não aparece como parte de um discurso de uma dita afetividade, mas como motivo para resistir e tomar de volta o que foi construído pela força do braço negro.

Mãe África⁹¹

No sertão, mãe que me criou
Leite seu nunca me serviu
Preta Bá foi que amamentou
Filho meu, filho do meu filho

No sertão, mãe preta me ensinou
Tudo aqui nós que construiu
Filho meu, tu tem sangue Nagô
Como tem todo esse Brasil

Lelê ô lelê ô lelê ô lalá
Lelê ô lelê ô lelê ô lalá
Lelê ô lelê ô lelê ô lalá
Lelê ô lelê ô lelê ô lalá

Oiê, dos meus irmãos de Angola África
Oiê, do tempo do quilombo África
Oiê, pra Moçambique-Congo África
Oiê, para a nação bangu África

Pelo bastão de Xangô
E o caxangá de Oxalá

⁹¹ Mãe África foi composta por Paulo Cesar Pinheiro e Sivuca, 1973, e é interpretada por Clara Nunes no álbum Nação, de 1982. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=LDiJauxTXIk&ab_channel=MoacirSimpatia

Filho Brasil pede a bênção Mãe África
Pelo bastão de Xangô
E o caxangá de Oxalá
Filho Brasil pede a bênção Mãe África

A letra aparece grafada com estrofes marcadamente separadas seguindo uma lógica progressiva de superação e fortalecimento: a primeira estrofe apresenta a privação no nascimento e o preterimento em relação à criança subtendida como branca e filha dos senhores escravocratas. A segunda estrofe mostra a importância da força negra na construção do país, como seu sangue corre nas veias de todo brasileiro e a força que isso deve representar na construção identitária. As duas últimas estrofes trazem o reforço dessa valorização cultural e étnica. Quanto ao sangue correr nas veias de todos os brasileiros, mesmo aqueles não negros, os que gozam de privilégios brancos, Lelia Gonzalez (2018, p. 16) afirma que vivemos num país negro e é preciso colocar tal condição no centro das questões: “a população negra é imensa, ela constitui a maioria, sim, no sentido que os descendentes de africanos no Brasil constituem a maioria da população. Não é uma questão de cor não, é uma questão de ascendência mesmo”.

A letra passa a marcar um passado pessoal alijado de direitos básicos, como ser amamentado pela própria mãe e fica muito evidente quando, no trecho, “No sertão, mãe que me criou/ Leite seu nunca me serviu/ Preta Bá foi que amamentou Filho meu, filho do meu filho” (SIVUCA; PINHEIRO, s/n, 1982) marca-se a preterição da amamentação do próprio filho em razão do filho do outro. Essa proximidade trazida pela amamentação é capaz de estabelecer laços de afetividade e sua privação também impossibilita tais estreitamentos. Interessante como esse aspecto, apesar de estar no passado, serve para compreender como, privado de um elemento, outros aparecem como consequências. Novamente nota-se que esse corpo negro feminino não era dono de si, mas servia aos interesses dos senhores “donos de tudo” (EVARISTO, 2017). É impossível não divisar como aquelas vidas pretas cujo peito amamentador lhe havia sido negado e colo não acalentava o próprio filho não eram passíveis de empatia. Um olhar mais crítico sobre o que diz a letra de *Mãe África* nos faz ver que o sangue preto não apenas regou a terra, mas alimentou forçosamente aquele que escravizava, violava, invisibilizava. Gonzalez (1984, p. 226) afirma que:

Por aí se vê que o barato é domesticar mesmo. E se a gente detém o olhar em determinados aspectos da chamada cultura brasileira a gente saca que em suas manifestações mais ou menos conscientes ela oculta, revelando, as marcas da africanidade que a constituem. (Como é que pode?) Seguindo por aí, a gente também pode apontar pro lugar da mulher nesse processo de formação cultural, assim como os diferentes modos de rejeição/integração de seu papel.

Nos versos “No sertão, mãe preta me ensinou/ Tudo aqui nós que construiu/ Filho meu, tu tem sangue Nagô/ Como tem todo esse Brasil” (SIVUCA; PINHEIRO, s/n, 1982), pode-se apontar para uma identidade capaz de suportar as intempéries e sobreviver apesar disso e coube à mulher tal ensinamento. A letra dessa música, assim como várias outras em que a representação étnica negra é feita a partir de um local de protagonismo, não para nessa capacidade de sobreviver, ela adentra por um campo ainda mais denso, o da valorização do conhecimento compartilhado nos grupos sociais, aquele que faz nascer o sentimento de pertença, de participante de um grupo, de um conjunto social identitário e ele é repassado sobretudo pelas mulheres. Ana Lucia Silva Souza chama essa agência de letramentos de reexistência posto que nela é possível “incorporar, criar, ressignificar e reinventar os usos sociais da linguagem, os valores e intenções” (2011, p. 36).

Os discursos presentes nas letras que compõem essas músicas são potentes veículos de identificação capazes de provocar rasuras significativas na construção histórica forjada pelo colonizador quanto à presença negra na constituição da nação e, principalmente, o papel da mulher negra nas configurações familiares brancas, mesmo que delas não fizessem parte. As duas músicas *Café com leite* e *Mãe África* são apresentadas a partir de uma voz que nos diz das relações familiares, sejam elas voltadas para a objetificação sexual do corpo negro, como nessa letra, seja seu uso para suprir as necessidades alimentares de crianças brancas, como em *Mãe África*. Em ambos se percebe o trânsito da mulher negra na casa grande, como conhece seus segredos ou mesmo participa da criação dos filhos dos senhores e como, em certas circunstâncias, pode usar isso em seu favor. Collins (2016) assim se manifesta acerca das mulheres que estão do lado de dentro, mesmo sendo do lado de fora, as chamadas *outsider within*:

Por muito tempo mulheres afro-americanas participaram dos segredos mais íntimos da sociedade branca. Inúmeras mulheres negras iam de ônibus para a casa de suas “famílias” brancas, onde elas não apenas

cozinham, limpavam e desempenhavam outras tarefas domésticas, mas também cuidavam de suas “outras crianças”, ofereciam importantes conselhos aos seus empregadores e, frequentemente, tornavam-se membros honorários de suas “famílias” brancas (COLLINS, 2016, p. 99).

Essas mulheres viram as elites brancas, tanto as de fato como as aspirantes, a partir de perspectivas que não eram evidentes a seus esposos negros ou aos grupos dominantes. Afirmo, portanto, que a mestiçagem apresentada na letra de *Café com leite* marca não apenas um apagamento étnico, mas um conjunto de violências físicas e simbólicas empregado contra determinada etnia e usado por muitos anos como símbolo de nacionalidade. Interessante notar que em Mãe África, quando afirma correr nas veias de todos os brasileiros o sangue nagô, não apaga o negro, pelo contrário, fortalece sua presença quando não trabalha com o clareamento, mas com a nítida presença de seu suor na construção da nação e seu sangue nas veias do povo. “Filho meu, tu tem sangue Nagô/ Como tem todo esse Brasil”. (SIVUCA; PINHEIRO, s/n, 1982), s/n, 1982). Quanto a isso, Oliveira (2002) afirma que:

A mestiçagem é o sinal de nascença que a história imprimiu fundo e forte à Bahia e ao Brasil. Mestiçagem genética e simbólica. Aqui se misturaram sangue, suor e signos de ameríndios, portugueses e africanos. Mas desde já avisamos: mestiçagem que se realizou por entre desigualdades, assimetrias e assincronismos que presidiram os encontros, primeiramente, entre conquistadores e conquistados e, logo a seguir, entre senhores e escravos. E que não poderia ser diferente. Afinal, estamos diante de um processo histórico que, como tal, nada tem de equitativo (OLIVEIRA, 2002, p. 48).

Assim sendo, é impossível não vislumbrar nessa música uma marcação de lugar ativo feminino no processo de formação de identidade nacional como também na construção física deste país. Outro aspecto relevante é o chamamento aos irmanados, independente de seus locais de origem, mas que alimentam o mesmo sentimento de pertencimento. Tal aspecto pode ser visto na terceira estrofe da música quando o sujeito da enunciação conclama os seus para uma saudação irmanada àqueles que ficaram em África: “Oiê, dos meus irmãos de Angola África Oiê, do tempo do quilombo África Oiê, pra Moçambique-Congo África Oiê, para a nação bangu África” (SIVUCA; PINHEIRO, s/n, 1982). Apesar de a saudação religiosa estar diretamente ligada à representação étnica negra, por muitos anos esse direito de culto

foi negado, mas se vê na letra dessa música, e de muitas outras de compositores e compositoras, que esse aspecto aflora.

Na mesma linha dessa apresentação da mulher negra como morena segue a música *Banho de beijos*:

Banho de beijos⁹²

Oh! Estrela turquesa azul, pétalas de jasmim
 Abusando do meu querer pondo fogo em mim
 Oh! Estrela turquesa azul, pétalas de jasmim
 Abusando do meu querer, pondo fogo em mim
 Morena, eu já mergulhei nos teus cabelos
 Quem sabe agora desvendo os teus segredos
 Uhuuummm vem cá!
 Que eu quero te dar um cheiro minha flor
 Me lança, tua fragrância, me mata de amor
 Vem cá, Bailaaar!
 Vem roçando teu corpinho em mim
 Que eu te banho com beijos
 Do princípio ao fim
 Que eu te banho com beijos
 Do princípio ao fim
 Que eu te banho com beijos
 Do princípio ao fim
 Uhuuuuu

Primeiramente existe uma voz que enaltece essa mulher comparando a várias coisas boas e singelas, para não dizer frágeis: estrela turquesa e pétala de jasmim. Ao mesmo tempo em que é vista como algo frágil, é capaz de incendiar este homem – aqui suponho ser masculina a voz do enunciado. “Oh! Estrela turquesa azul, pétalas de jasmim \Abusando do meu querer, pondo foga\za\zo em mim”. Esses versos são atravessados por erotismo que não fica nas entrelinhas, não supõe, ele diz. Esse jogo erótico pode ser compreendido à luz do que diz Lorde:

O erótico para mim opera de várias formas e a primeira delas consiste em fornecer o poder que vem de compartilhar intimamente alguma atividade com outra pessoa. [...] Outra maneira importante por meio da qual a conexão com o erótico opera é ressaltar de forma franca e destemida a minha capacidade para o gozo (LORDE, 2019, p. 71).

⁹² Banho de beijos – faixa 05 de Serpente Negra. Compositor Julinho Cavalcanti. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=9ZjHUZ5Oupg&ab_channel=MoacirSimpatia

Nota-se que todas as letras aqui presentes, quando apontam para o erotismo, não têm como pessoa do discurso a mulher, é sempre o homem. As observações trazidas por Lorde vão na contramão disso e colocam a mulher como sujeita dessa agência. Para ela (2019, p. 67), “o erótico é um recurso intrínseco a cada uma de nós, localizado em um plano profundamente feminino e espiritual, e que tem firmes raízes no poder de nossos sentimentos reprimidos e desconsiderados”. Acreditou-se, durante muito tempo, que o gozo era uma prerrogativa que cabia apenas ao homem, cabendo à mulher tão-somente garantir que isso ocorresse. Depois de elogiar essa mulher, de dizer como ficará em seus braços, de ser servido por ela, o homem nos diz o que deseja: desvendar os segredos daquela mulher. Quais segredos seriam desvendados no momento na cama? O enunciador revela, portanto, seu intento em prolongar o momento de intimidade em que só ele aparece como alvo das ações. Ela está ali para satisfazê-lo.

Na sequência, levando em consideração o que diz Lorde, o discurso extrapola o erótico, não no sentido pejorativo do termo, mas no desvelar do que se fez, faz-se ou se pretende fazer. Assim, quando o homem diz que “Vem roçando teu corpinho em mim\Que eu te banho com beijos\Do princípio ao fim” ele não está sendo metafórico. A mulher e seus desejos são, então, suprimidos e há apenas a procura pelo gozo masculino enquanto a mulher é silenciada em seus desejos. Apesar de certa diferença entre as representações masculina (o descobridor de segredos, o que sabe dar prazer à mulher, o que deve ser servido) e feminina (a fogosa, a que sacia os desejos do homem, a que serve) trazidas no texto, fica evidente a necessidade de embranquecer a mulher negra. Ouso dizer que aqui está o imaginário da mulata tão vendida durante os festejos carnavalescos em cidades como Salvador e Rio, sobretudo esta última. Novamente se trata de uma mulher morena, sedutora, que laça o homem com seus encantos destinados ou não a ele. A morenice é registrada quando a música sugere uma performance feminina em cujos cabelos o homem já havia mergulhado - “Morena, eu já mergulhei nos teus cabelos” - marcando a leitura social feita dela: ela não é negra de pele escura.

Enquanto leio essa letra ecoa em minha seguidamente em mim a seguinte pergunta: por que não negra? Por que não preta? Por que morena? Como dito antes, a procura pelos termos de identificação da mulher negra nas canções que compõem

os LPs cujas músicas compõem o *corpus* deste estudo se mostrou, ao fim, um misto de desilusão e questionamentos para mim. Por que esse corpo, igualmente preto, não recebe o mesmo trabalho que o corpo negro do homem recebe? Por que essa tentativa de embranquecer a todo custo atribuindo adjetivos como “café com leite”, “morena” ou “mulata”? Acredito que há evidente, e creio equivocada, assimilação de uma construção étnica-racial positiva atribuída ao homem, o representante da raça, o que atuou ativamente contra a escravização do povo negro e em favor da preservação da história e da memória, e um apagamento da mulher negra, para quem as identidades étnico-raciais relacionadas à cor e aos cabelos se mostram como algo negativo e que precisa urgentemente ser modificado.

Como disse, todas essas letras foram escritas por homens, alguns deles brancos, inclusive. Acredito que a perspectiva feminina sobre as mesmas situações seria bem diferente, sobretudo porque há a compreensão de que mesmo dentro uma sociedade que inferioriza pessoas negras, a interseccionalidade raça e gênero põe as mulheres em condição ainda mais inferior, subalternizada, sem escuta. Souza (2017), quando trata da escrita literária de mulheres negras, diz das possibilidades diversas de representação que elas acessam e por isso afirmo que tal percepção da teórica também se estende à composição musical uma vez que se trata da escrita das subjetividades que atravessam essas mulheres e, por analogia, as vivências de várias outras. Nesse sentido, letras que apresentam representações da mulher negra possivelmente teriam outros vieses porque:

A cor da pele e os sentidos que adquire através dos tempos têm sido tematizados por uma série de poetisas negras enfatizando as suas várias possibilidades de representação. Seja para explicitar marcos históricos como os quilombos, seja como expressão do orgulho de pertencimento, seja para exaltar os links com países africanos. O fato é que cabelo, cor de pele, elasticidade e performatividade dos corpos negros têm gerado conotações diversas para os lugares ocupados pelos negros na diáspora (SOUZA, 2017, p. 28).

As letras dessas músicas, de forma geral, apresentam-se a partir de um espaço de negação e invisibilidades das características fenotípicas da mulher negra e coloca essa mulher num lugar de representação que não lhe permite ser negra e nem pode ser branca. Este lugar, como já mencionei, enquadra-a num espaço unicamente ligado à sexualidade, privando-a de qualquer outra movimentação que, como acontece com os homens negros, aponte para atuação efetiva na preservação das histórias, das

memórias, das performances e das ancestralidades negras diaspóricas. Depõe de forma incisiva essa falta de interseccionalidades ao representar as sujeitas negras quando se pretende valorizar as identidades étnico-raciais. Todas as letras fazem isso. Nenhuma delas traz a mulher negra como negra, elas são sempre clareadas para, a partir do colorismo, tornarem-se passíveis de afetividades, mesmo envolta da hipersexualização de seus corpos.

Somente uma das letras traz um enunciador feminino e é justamente ela que apresenta um dos piores discursos ao legitimar a violência sexual ocorrida inúmeras vezes nas senzalas e casas grandes quando os senhores violentavam as escravizadas. Essa mestiçagem apresentada na letra como um elemento de orgulho, que faz com que a enunciativa romantize essa cor café com leite como resultado de uma relação afetiva, na verdade, e aqui o discurso não foi capaz de esconder, é concluído com uma afirmação que diz muito das relações ocorridas no tempo em que se encontra a narrativa: “É casa grande e senzala/ Amo sua ama é o amor/ É liberdade, é amarra/Vê se desamarra senhor”. Aqui fica evidente que a avó da enunciativa seguia escrava na casa grande, portanto, parte integrante dos bens daquele senhor. Não companheira. Não namorada. Não amante. Não esposa. Posse. Apenas posse.

Antes que eu pareça contraditória ao ligar objetivos de valorização étnica à banda, posto que já disse não ser esse o seu objetivo, reporto-me aqui às músicas, majoritariamente não autorais, cujos compositores não tiveram esse cuidado em apresentar homens e mulheres como agentes atuantes nessa preservação. No entanto, cabia à banda a escolha dessas músicas, mas optou, nesse sentido, por construir uma narrativa que dialoga com as violências pelas quais mulheres negras passam ao hipersexualizarem seus corpos e não darem escuta às suas vozes. Para Lorde (2019, p. 53), as questões voltadas às diferenças raciais distorcem as visões e acabam por colocar as mulheres negras em uma situação dicotômica: “as mulheres negras, por um lado, sempre foram altamente visíveis, assim como, por outro lado, foram invisibilizada pela despersonalização do racismo”. Ler essas várias tentativas de dizer da cor da mulher corrobora com a afirmação de Lorde tanto na citação acima quanto no que ela diz ser o aspecto que nos torna ainda mais vulneráveis: a negritude.

As letras até aqui trabalhadas trazem essa configuração da mulher negra. A primeira era a ama que teve uma filha do barão de café. Sua filha não era negra, era “café com leite”. A narrativa não lhe atribui nenhuma atividade senão ser atingida pelos agrados desse homem percebido como branco, já que era neto do barão e, assim como o avô, trazia a fama de se deitar com mulheres negras. A outra música apresenta também uma ama de leite privada de alimentar seus próprios filhos para ter leite para os filhos dos senhores. A terceira, novamente uma mulher morena, sedutora e cortejada para a dança e, conseqüentemente, para o sexo. Nas duas canções que trazem a mulher morena não há marcas discursivas para elas. São corpos personificados que se movem nos espaços mudas, caladas. Noto que em momento algum foge-se daquilo que Moreira (2018, p. 39) chama branquitude como um significante social. Para ele, “se, por um lado, estereótipos raciais afirmam uma suposta inferioridade de pessoas negras, por outro, eles reproduzem a noção de que brancos são inerentemente superiores”. Não precisa chamar a moça de branca, negar sua condição de mulher negra produz o mesmo efeito.

Saliento que a adjetivação de morenice nesse corpo negro também está atrelada à sexualidade. A construção de estereótipos aceitáveis da mulher negra no Brasil se afasta das características comuns às pessoas negras. Se formos observar as atrizes brasileiras que saíram dos personagens-tipo, todas elas seguem uma padronização totalmente atrelada ao ideário sexual do homem brasileiro e suas personagens, quase sempre, são feitas para agradar justamente esse público. É como se eles tivessem o direito de ver e elas a obrigação de mostrar, como em “Pega essa morena bem na ponta da orelha, dá um beijo de arrepiar”, verbos todos no imperativo e indicativos de uma ordem. Encerro essa exposição da análise das letras afirmando que, no Brasil, muitos lares são chefiados por mulheres, sejam elas as mães, esposas, tias, avós ou sozinhas, que as narrativas orais negras foram passadas adiante por vozes femininas e que, apesar de muitas de nós seguirem ocupando espaços que nos foram designados pela branquitude durante a escravidão, outras conseguimos entrar e ocupar espaços de poder e neles nos tornamos não objetos, mas produtoras de conhecimento. É esse conhecimento que rompe o ciclo de exploração a nós imposto durante séculos a fio.

5.2 AMANDHA: performances, agências e ancestralidades da mulher negra

*Zumbi, condutor da luta
 Faz nascer da mulher negra uma inovação
 Performance perfeita, faz dos mártires símbolo da união
 Exuberante canto mais forte
 Mulheres que encontraram a morte
 Na rebeldia que transcendiam
 Muçulmanos, Malês
 É de Malê, de Malê babá
 É de Nanã é
 É de Malê, de Malê babá
 É de Nanã eua⁹³*

Depois de uma sessão toda tratando das representações da mulher negra a partir de uma construção de negação do fenotípico de cor da pele, de apresentar essa mulher de forma hipersexualizada, servil e sem atitude, esta sessão vem para mostrar um outro conjunto de representações, dessa vez alinhadas à valorização das questões étnico-raciais, da ancestralidade e se apresentam como agentes da construção das histórias e memórias do povo negro diaspórico. Não é difícil construir tais representações posto que só precisa olhar ao redor e reconhecer ser aquela mulher negra parte da luta, da história e da memória.

As letras, como disse, constroem representações que vão desde a mulher guerreira que encontrou na morte a liberdade e, por suas ações antiescravistas, tornaram livres várias outras pessoas, até um tributo a uma ialorixá pela condução certa da comunidade de fé. Vê-se logo que há diferenças peculiares entre a apresentação da mulher negra na sessão anterior e como esta não tem anuladas as afetividades, a sensualidade, a performance e a ancestralidade. A diferença se estabelece no fato de nas letras apresentadas a seguir a mulher é quase sempre a anunciadora das ações e, em situações em que não é a enunciativa, não é representada passivamente.

Isso posto, a música *Amandla* aparece para marcar o controle que a sujeita tem de seu próprio corpo e como o utiliza em ações consideráveis para si e para o coletivo.

⁹³ Amandla – faixa 07 do LPs Bahia de todos os sons. Compositores: Ythamar Tropicália e Walmir Brito. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=R-T51POxidw&ab_channel=Mistureba

Amandla⁹⁴

Oraye - capital de Angola é Luanda, é
 Oraye – cante banto, nagô, umbanda, ijexá
 Zumbi, condutor da luta
 Faz nascer da mulher negra uma inovação
 Performance perfeita, faz dos mártires símbolo da união
 Exuberante canto mais forte
 Mulheres que encontraram a morte
 Na rebeldia que transcendiam
 Muçulmanos, Malês
 É de Malê, de Malê babá
 É de Nanã é
 É de Malê, de Malê babá
 É de Nanã EUA

Mulheres de ferro de guerra,
 Arsenal de almas
 De ferro e beleza real
 De tanta coragem de tal rebeldia
 Marcaram a passagem cruel e sangria
 Rainha de Angola Njinga Mbandi
 Tenaz e serena astuta em si
 Sabia em que hora devia agir
 Ficou na história por seu resistir
 Teresa rainha de Quariterê
 Feroz e felina no seu combater
 Seu corpo era vinha deleite do ser
 Ardeu no veneno para não se render
 Afreketê, nas pedras rebate o mar
 Tranca na fé, ginga a dança que vem de lá
 A negra Brandina, mulher pensão
 Provia pro povo, guarida e pão
 Exemplo de negra, de mãe e florão
 De fibra, de raça, e de amor e paixão
 Luiza Mahin, líder dos Malês
 Manteve amores com português
 Requite de flores e de bela tez
 Amor de tias, Rainha dos Reis
 E Chica da Silva, nasceu para traçar
 O que Zezé Mota clareia no ar
 E terceiro mundo segura a clamar
 Amandla, mulher negra
 Orayê, capital de Angola é Luanda
 Orayê, cante banto, nagô, umbanda e ijexá.

A letra já começa afirmando que da mulher negra nasce “uma inovação performance perfeita” conduzida por Zumbi, símbolo da união entre povos como

⁹⁴ Amandla – faixa 07 do LPs Bahia de todos os sons. Compositores: Ythamar Tropicália e Waldir Brito. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=R-T51POxidw&ab_channel=Mistureba

bantos⁹⁵, malês⁹⁶. Essas mulheres eram destemidas, astutas, conheciam não apenas as histórias de seus povos, mas as expertises de suas lutas, como se vê em “mulheres que encontraram a morte na rebeldia que transcendiam mulçumanos, malê” e em “mulheres de ferro de guerra, arsenal de almas de ferro e beleza real de tanta coragem de tal rebeldia marcaram a passagem cruel e sangria”. As performances desses corpos femininos ativam um sentimento urgente de transformar palavras em ação. Nesse sentido, as agências implementadas por mulheres de diferentes nações e em diferentes tempos ratificam sua força e engenhosidade como se vê em Njinga Mbandi, rainha de Angola, reconhecida pela tenacidade, serenidade e astúcia e que “sabia em que hora devia agir ficou na história por seu resistir”.

A letra não restringe a apresentação à rainha Njinga, também fala sobre Teresa, a líder do Quilombo de Quariterê. Nascida no século XVIII, liderou o quilombo, que fazia fronteira com a Bolívia, até sua destruição em 1770 (LOPES, 2014). A letra apresenta a rainha como “feroz e felina no seu combater, seu corpo era vinha deleite do ser. Ardeu no veneno para não se render”, ou seja, optou pelo suicídio para não ser levada cativa. Saliento que há informações divergentes sobre a morte de Tereza quanto ao que aparece na música e o que há em alguns textos acadêmicos disponíveis nas redes sociais. Na música dá como certa sua morte por suicídio, enquanto em outros textos há a afirmação de que ela foi capturada, assassinada e teve sua cabeça exposta em praça pública no centro do quilombo que liderava⁹⁷. Existe uma outra Teresa Rainha, de Cabinda, província angolana, que viveu apenas 27 anos. Era reconhecida pelas outras pessoas escravizadas como rainha e a ela davam tratamento diferenciado. Isso, associado ao fato de se recusar aos trabalhos forçados, rendeu-lhe inúmeros castigos. Vencida pelo cansaço, acabou por ter

⁹⁵ BANTOS – Conjunto de povos localizados em vasta porção do território africano, de Camarões à África do Sul e do oceano Atlântico ao Índico, na África Central, Centro-Occidental, Austral e em parte da África Oriental. Distinguem-se pelo uso de línguas aparentadas, cuja origem é comum (da mesma forma que o português, o espanhol e o francês se originam do latim e são, por isso, chamadas línguas neolatinas), sendo também portadores de usos, costumes e tradições semelhantes. Os povos de Angola, Congo e Moçambique que deram escravos ao Brasil são bantos. (LOPES, 2014, p. 46-47)

⁹⁶ MALÊ – Nome derivado do iorubá *imale*, “muçulmano”, pelo qual eram conhecidos no Brasil os negros seguidores do islamismo, especialmente os hauçás e nagôs. (LOPES, 2014, p. 180).

⁹⁷ Essa informação está no site da biblioteca da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, numa apresentação nomeada Tereza de Benguela: a escrava que virou rainha e liderou um quilombo de negros e índios. <https://www.ufrb.edu.br/bibliotecacecult/noticias/220-tereza-de-benguela-a-escrava-que-viceu-rainha-e-liderou-um-quilombo-de-negros-e-indios>

abrandadas a altivez e a rebeldia e acabou por ceder. Na execução das tarefas na senzala teve um braço mutilado (LOPES, 2014).

Em uma passagem anterior, quando abordo a criação do reino de Oyo, falo sobre Afreketê ser apresentada como uma entidade feminina, segundo Guerra (2010). Retomo isso agora porque na música, que faz uma sequência de apresentação de figuras femininas importantes para as histórias, memórias e culturas negras, aparece Afreketê entre elas e que “nas pedras rebate o mar, tranca na fé, ginga a dança que vem de lá”. A sequência ainda contempla Brandina, “mulher pensão, provia pro povo guarida e pão. Exemplo de negra, de mãe e florão de fibra, de raça, e de amor e paixão”; Luiza Mahin, a mãe de jurista negro e abolicionista Luiz Gama, foi a “líder dos malês, manteve amores com português, requinte de flores e de bela tez, amor de rias, Rainha dos reis”. Por fim, a letra apresenta Chica da Silva e a atriz que a interpretou no cinema, Zezé Mota, e diz do clamor que deve nascer no terceiro mundo ante a força de “Amandla, mulher negra”. Essa agência protagonizada por mulheres negras também se vê em outra letra aqui já explorada – Madagascar Olodum – e que apresenta a história de Ranavalona, uma das três rainhas da dinastia Imerinas que revolucionou aquele reino.

Fiz questão de apontar uma por uma das mulheres citadas na música porque compreendo a importância de dar nome a cada uma delas e dizer, mesmo que brevemente, de sua importância ignorada, apagada ou negligenciada pela branquitude. Essa junção de mulheres de diferentes nações vai na contramão da prática escravista de separar e imprimir dor aos africanos e africanas ao privá-los da comunhão com os seus. Kilomba (2014) afirma que:

O desmembramento dos povos africanos simboliza um trauma colonial, pois trata-se de uma ocorrência que afetou tragicamente não apenas aquelas e aqueles que ficaram para trás e sobreviveram à captura, mas sobretudo aquelas e aqueles que foram levadas/os para o exterior e escravizadas/os. Metaforicamente, o continente e seus povos foram desarticulados, divididos e fragmentados. É essa história de ruptura que une negras e negros em todo o mundo (KILOMBA, 2014, p. 207).

A letra de *Amandla* destoa das anteriores na medida em que não apenas trata do protagonismo negro nas lutas contra a escravidão, no provimento de abrigo, alimentação de rotas de fuga e no zelo com a ancestralidade religiosa, mas também,

ousou afirmar, é a que o apresenta em várias frentes e enaltece o ser mulher negra associando-a a uma força alimentada de forma espiralar cujo resultado é que “Faz nascer da mulher negra uma inovação Performance perfeita, faz dos mártires símbolo da união Exuberante canto mais forte Mulheres que encontraram a morte Na rebeldia que transcendiam Muçulmanos, Malês”. Reconhecer-se negra é fortalecedor.

A próxima letra é a da música “Mulher *negra*” e é uma das poucas em que a intérprete é Marinez. Faço esse registro porque ela é linguística, discursiva e representativamente diferente das outras até agora apresentadas. É o autopoder de se definir e de compreender o erótico enquanto agência intrínseca de que fala Lorde (2020). O primeiro elemento aqui é a presença de enunciadora. Tal aspecto já marca uma diferença considerável em relação às outras, posto que agora não será vista mais a mulher negra a partir dos olhos de outra pessoa, mas os dela mesma.

Mulher Negra⁹⁸

Eu me orgulho de ser
 Uma mulher negra
 Eu tenho kelê
 Eu tenho a dijina
 Minha vó que foi rainha
 Minha mãe que foi princesa

Eu me orgulho de ser
 Uma mulher negra
 Eu tenho kelê
 Eu tenho dijina
 Esse canto de ancestral
 Foi Zánzi que me ensinou
 Esse canto é todo negro
 Com a força do meu amor

Axé ayêauweto
 Ézanzanzan
 Axé ayêauweto
 Axé ayêauweto
 É Zambi ê
 É Zambi na quetrecá
 É Zambi ê

⁹⁸ Mulher negra – faixa 04 do LP Kabiêssele. Compositor: Gerônimo. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ofgWASHRSKY&ab_channel=Raimil

“Eu me orgulho de ser uma mulher negra”. Não é morena, não é mulata, nem lusa, tampouco café com leite. É negra. E tem kelê⁹⁹. E tem dijina¹⁰⁰. O início da música já localiza nesta mulher identidades como negra, membra de uma realeza, candomblecista e como transita entre elas. É uma mulher senhora de si. Para Lorde (2020), quando não nos definimos, o mundo tratará de fazer isso e das piores maneiras possíveis, descredenciando nossas ações, invisibilizando nossas identidades, tornando instintivas nossas afetividades na medida em que desumaniza nossos corpos. Por isso:

Quando o desejo por definição, de si mesma ou de outra, vier de uma vontade de limitação em vez de expansão, nenhuma face verdadeira será capaz de emergir porque qualquer ratificação do exterior só pode reforçar, e não fornecer, minha autodefinição (LORDE, 2020, p. 89).

A mulher negra presente na música nos diz que abraçou e foi abraçada pela religiosidade e carrega símbolos consigo, a exemplo do kelê. Ela nos diz também que é iniciada no candomblé, possui um novo nome, nome não dito, mas segredo para os seus pares. A religiosidade aqui se consolida como marca incontestável de construção identitária negra e como forma de existir. O fato de imprimir nas canções suas ancestrais denota a contribuição dela na formação dessa mulher negra. Gonzalez (2018, p. 259) diz que coube à mulher negra formar o inconsciente cultural negro brasileiro posto que foi ela quem “passou os valores culturais negros, a cultura brasileira é eminentemente negra, esse foi seu principal papel desde o início. Além disso temos o papel de sustentação que ela vem ocupando a 500 anos” e ainda há evidente presença da mulher negra nas lutas espalhadas pelo país ao lado de seus companheiros, quando os têm.

O conjunto de frases assertivas na letra da música definindo essa mulher ao mesmo tempo em que não a isola, pelo contrário, cria um fio condutor que aciona as suas mais velhas me fez lembrar do poema *Vozes Mulheres*, de Conceição Evaristo, nos versos em que “A voz de minha bisavó ecoou criança nos porões do navio. Ecoou lamentos de uma infância perdida” e termina com “A voz de minha filha recolhe em si

⁹⁹ Colar de contas e miçangas, é usado pelas pessoas iniciadas no candomblé.

¹⁰⁰ Nome recebido no candomblé e compartilhado apenas com o pai ou mãe-de-santo. Deve-se manter segredo em relação às demais pessoas.

a fala e o ato. O ontem – o hoje – o agora. Na voz de minha filha se fará ouvir a ressonância O eco da vida-liberdade”. Transcrevo abaixo o poema completo.

Vozes-Mulheres

A voz de minha bisavó
 ecoou criança
 nos porões do navio.
 ecoou lamentos
 de uma infância perdida.
 A voz de minha avó
 ecoou obediência
 aos brancos-donos de tudo.
 A voz de minha mãe
 ecoou baixinho revolta
 no fundo das cozinhas alheias
 debaixo das trouxas
 roupagens sujas dos brancos
 pelo caminho empoeirado
 rumo à favela
 A minha voz ainda
 ecoa versos perplexos
 com rimas de sangue
 e
 fome.
 A voz de minha filha
 recolhe todas as nossas vozes
 recolhe em si
 as vozes mudas caladas
 engasgadas nas gargantas.
 A voz de minha filha
 recolhe em si
 a fala e o ato.
 O ontem – o hoje – o agora.
 Na voz de minha filha
 se fará ouvir a ressonância
 O eco da vida-liberdade (EVARISTO, 2017, p. 24-25).

Marco esses dois trechos porque a poeta nos apresenta uma trajetória de mulheres negras que existiram e resistiram ao sistema opressor de racismo brasileiro. Em ambos os textos estou diante de alguém que faz questão de afirmar de onde veio, não o local, mas as mulheres. Se em *Mulher negra* há uma ascendência que congrega “Minha vó que foi rainha\Minha mãe que foi princesa”, em *Vozes mulheres* aparece a bisavó trazida de África no navio negreiro, a avó que pertenceu aos brancos, dono de tudo, a mãe cozinheira em casa de brancos, ela e a filha, por quem “se fará ouvir a

ressonância, o eco da vida-liberdade”. A palavra *escrevivência*¹⁰¹ grita neste momento.

As relações das mulheres negras entre si, sejam nas comunidades de fé, nas relações sociais, afetivas ou mesmo de orientações acadêmicas, servem para compreender a importâncias das redes de fortalecimento, como sustenta os versos apresentados na poesia de Evaristo, desde a saída de sua bisavô de África a até a luta por liberdade travada pela sua filha. São conhecimentos que não sofreram o genocídio epistêmico acadêmico e hoje podem ser percebidos inclusive dentro das academias, apesar da tentativa secular de silenciamento, apagamento e morte importa cotidianamente contra corpos negros de mulheres, homens e crianças. Permanecer vinculada a suas raízes é importante para o povo negro. hooks (1995), quando trata de sua formação intelectual, salienta essa necessidade de permanência junto aos seus, como sugerem a música e o poema acima expostos. A referida autora, quando a isso, afirma que “essa experiência forneceu a base de minha compreensão de que a vida intelectual não precisa levar-nos a separar-nos da comunidade, mas antes pode capacitar-nos a participar mais plenamente da vida da família e da comunidade” (1995, p. 466).

A potência que representa a mulher negra nas micro e macro relações podem ser entendidas também a partir das considerações propostas Collins (2016). Para ela, o pensamento negro apresenta a impossibilidade de “separar estrutura e conteúdo temático de pensamento das condições materiais e históricas que moldam a vida de suas produtoras” e isso dialoga com a *escrevivência* de Evaristo, o segundo aspecto é que “mulheres negras defendem um ponto de vista ou uma perspectiva singular sobre suas experiências [...] que serão compartilhados pelas mulheres negras como grupo” e o fato de as canções apontarem para certo ‘compartilhamento de saberes’ se apoia nessa prerrogativa apresentada por Collins. Por fim, “a variedade de classe, região, idade e orientação sexual que moldam as vidas individuais de mulheres negras têm resultados em diferentes expressões desses temas comuns” (COLLINS, 2016, p. 101-102).

¹⁰¹ Conceito cunhado por Conceição Evaristo e significa, a priori, a presença da subjetividade do autor em tudo o que escreve.

Quanto a isso, Nascimento (1976, *apud* RATTIS, 2006) afirma que a mulher negra é essencialmente produtora e exerce papel similar ao do homem em todos os aspectos, tem papel ativo na produção, seja social ou intelectual, podendo ser considerada essencialmente produtora, com um papel semelhante ao do homem, isto é, um papel ativo. Sobre a atuação de igual peso entre homens e mulheres, negros e brancos, convém salientar que a produção da dupla identidade mulher e negra acaba sendo inferiorizada diante de todas as outras possibilidades. Não é difícil confirmar isso quando têm quatro canções que falam sobre mulher e apenas uma delas é construída a partir da voz feminina. Questionar, sempre que possível os discursos, é importantíssimo, principalmente porque é possível tomar para si o poder de se autodefinir: “eu me orgulho de ser uma mulher negra”.

Nesse sentido, a letra da música *Mulher negra* aponta para uma possibilidade de resposta à branquitude que põe as relações familiares negras nos espaços estanques de orfandade, desestruturação, desapegos afetivos, e uma ligação ancestral em contraposição à ausência de laços tão comuns às representações dadas às pessoas negras. Ela aponta para uma diversidade de identidades culturais desta mulher e como ela se movimenta enquanto traça uma linha que retoma a agência da avó, da mãe e de como a morte daquelas que vieram antes não encerra sua influência da vida de suas descendentes. Recorto os versos a seguir “Minha vó que foi rainha/ Minha mãe que foi princesa/Eu me orgulho de ser/ Uma mulher negra” para responder à pergunta “quem sou” e, nesse sentido, compartilho com várias outras mulheres negras essa resposta respeitando as nossas individualidades.

Quem eram as pessoas negras trazidas para este país? O que elas deixaram para trás? O que trouxeram na bagagem subjetiva durante a viagem mais concreta de suas vidas? Muitos anos depois aprendi que o termo diáspora tão usado durante as aulas apontava para a retirada, o sequestro de africanas/os de seu continente e sua dispersão pela Europa e América. Acessar, nesse sentido, a importância de se reconhecer negro considerando as questões históricas, psicológicas, linguísticas, de memória, entre outras, é compreender aqueles sujeitos e nós, seus descendentes, levando em consideração as interseccionalidades que nos atravessam enquanto negras/as, com determinado gênero, exercendo profissões diversas, com, ou por

vezes sem, acessos culturais e econômicos diferentes, dispersos pelos continentes que guardam, dentre os aspectos comuns, ver o outro como inferior, inimigo, odioso.

Hartman (2020), em um relato surpreendente sobre o sequestro de mulheres negras em África e sua vinda para as Américas e Europa em navios que eram verdadeiros matadouros, bordéis, prostíbulos, celas, nos diz como eram tratadas aquelas mulheres, meninas ainda roubadas de suas famílias e vendidas como carne nos portos de comercialização humana; nos diz também que ficaram para trás, por vezes, corpos sem vida, sem ânima, secos diante da atrocidade que presenciavam. Era a movimentação que os corpos negros eram forçados a fazer, privados de sua autonomia e ação. O texto a seguir não responde às perguntas postas há pouco, mas nos revela muito quem são os que nos corporificam. Segundo a autora,

Y las historias que existen no son sobre ellas, sino sobre la violencia, el exceso, la mendacidad, y la lógicas que aprisionaron sus vidas, transformándolas en mercancías y cuerpos, e identificándolas con nombres lanzados como insultos y burdas bromas. El archivo es, en este caso, una sentencia de muerte, una tumba, el despliegue de un cuerpo violado, un inventario de propiedad, un tratado médico sobre la gonorrea, unas cuantas líneas sobre la vida de una puta, un asterisco en la gran narrativa de la historia¹⁰²(HARTMAN, 2020, p. 15).

É importante ratificar que as pessoas sobreviventes dessas atrocidades são responsáveis pela diversidade de identidades que comungam as pessoas negras aqui ou em qualquer outro lugar fora de África, como visto em “No quinto continente a nossa raiz lá se unificou/As histórias lendárias ficaram gravadas tempo que passou. Os seus trajes lindos refletem a riqueza mineral E o Ilê Aiyê hoje traz a Bahia o seu potencial”, trecho da música *Canto a Nigéria*¹⁰³, cujo conteúdo dá conta das contribuições daquele país para a formação das culturas no Brasil, principalmente as vistas na Bahia. Guerreiro (2010, p.13) é muito incisiva quando faz uma abordagem acerca das configurações das culturas negras e deslocamentos associados às diásporas. Ela

¹⁰² Tradução livre: E as histórias que existem não são sobre elas, mas sobre a violência, o excesso, a falsidade e a lógica que aprisionou suas vidas, transformando-as em mercadorias e corpos, e as identificando com nomes lançados como insultos e piadas grosseiras. O arquivo é, neste caso, uma sentença de morte, um túmulo, a exibição de um corpo violado, um inventário de bens, um tratado médico sobre o gonorréia, algumas linhas sobre a vida de uma prostituta, um asterisco na grande narrativa da história.

¹⁰³ Canto a Nigéria. Faixa 03 do LP Atlântida. Compositor: Júlio. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=SlwFQFx-3q4&ab_channel=BandaReflexus

afirma que o “mundo atlântico é marcado por uma particularidade – produziu e abrigou diásporas negras. A configuração dessas diásporas implica escravidão e migrações, e trocas, encaixes e desconexões”. Guerreiro não está só nessa afirmação e deixa marcada a presença de bell hooks (s/d) nesse discurso.

Quanto às trocas, encaixes e desconexões, é salutar compreender que as identidades estão aí em plena movimentação e as representações que existem são, a priori, fruto desse trânsito. Por seu turno, Hall aborda não apenas as identidades, mas a identificação enquanto categoria ainda mais fluida, “construída a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal” (HALL, 2014, p. 106). O que carregamos resulta dessa via diaspórica que muito deixou, mas também manteve durante a travessia.

Outra música em que a mulher é apresentada levando em consideração as suas identidades étnico-raciais negras é *Pedras de Luz*. Dessa vez há algo bem significativo e que merece ser pontuado: mulher e homem são postos no mesmo espaço de representação e de forma harmoniosa, ressaltando o quanto são guiados e guardados pelos orixás e satisfação em viverem esse relacionamento.

Pedras de Luz¹⁰⁴

Nega tô aqui pra ver
 Vida em nosso realçar
 É que somos "rastafáris"¹⁰⁵ oriás
 Tendo a proteção dos orixás
 Mió ó fió Ô ê i a ô

Somos enfim a magia doce lilás
 Flor marroquim energia medra
 Capaz de alastrar nesse mundo largo e sem fim
 Todo o axé da Bahia desde o Bonfim
 Pela Ribeira seguindo a Conceição
 Praia do Forte, Farol da Armação
 N'outros lugares Pelô e praça da Sé

¹⁰⁴ Pedra de Luz – Faixa 09 do LP Kabiêssele. Compositores: Ythamar Tropicália, Arandas Junior e Pawlé. Não há disponibilidade de vídeo em mídias sociais

¹⁰⁵ Rastafári: adepto do rastafarianismo, filosofia religiosa surgida como movimento político na Jamaica na década de 1930. Sua denominação homenageia o *ras* (príncipe) Tafari Makonnen, sagrado imperador da Etiópia, com o título dinástico de Hailé Selassié I, em 1930. Estreitamente ligado ao *reggae*, gênero musical plasmado em seu contexto, o rastafarianismo deve a ele, hoje, sua difusão em escala mundial. (LOPES, 2014, p. 246).

Ruas, esquinas e bares puxando afoxés

Nega tô aqui pra ver
 Vida em nosso realçar
 É que somos "rastafáris" oriás
 Tendo a proteção dos orixás
 Mió ó ó fió
 Ô ê i a ô

Temos na mente a ordem de amor
 E de paz
 Vive feliz essa gente a cheirar nosso gás
 Nosso cabelo trançado a pele e a tez
 Mostram que somos amados por
 Deus que nos fez

A letra não tem como enunciadora a mulher, como acontece em *Amandla*, mas isso não depõe contra a importância das representações nela contidas. Assim, identidades como rastafári e negra acompanham autodefinições como serem doce magia lilás, flor marroquina, energia medra, ou do crescimento e protegidos pelos orixás. Essa apresentação positiva conjunta não é vista, por exemplo, na construção de casais na literatura. Quando estão juntos, é muito mais por uma questão de sobrevivência ou necessidade, conforme pontua Nascimento (2018) para quem, nas narrativas ficcionais, a afetividade no homem negro está sempre direcionada à mulher branca, enquanto o servido é relegado à negra. Segundo ela, os sentimentos quase que se restringem à sobrevivência natural, como dois seres que estão ali para “alimentar-se, trabalhar (se trabalham, geralmente isso cabe à mulher), propiciar outros serem sem ambição e morrem” (NASCIMENTO, 2018, p. 318).

Nota-se a importância da letra que vai na contramão disso tudo e traz um casal negro, que se reconhece como negro, que acessa a negritude, que abraça a ancestralidade e que tem o privilégio de espalhar essa magia por toda a “Bahia desde o Bonfim Pela Ribeira seguindo a Conceição Praia do Forte, Farol da Armação N'outros lugares Pelô e praça da Sé Ruas, esquinas e bares puxando afoxés”. Portanto, reconhecer essas identidades, segundo Munanga (2009b):

Consiste em assumir plenamente, com orgulho, a condição de negro, em dizer, cabeça erguida: sou negro. A palavra foi despojada de tudo o que carregou no passado, como desprezo, transformando este último numa fonte de orgulho para o negro. A fidelidade repousa numa ligação com a terra-mãe, cujas heranças deve, custe o custar, demandar prioridade. A solidariedade é o sentimento que nos liga

secretamente a todos os irmãos negros do mundo, que nos leva a ajudá-los a preservar nossa identidade comum (MUNANGA, 2009b, p. 52-53).

Como se vê, o poder de dizer de suas identidades não fortalece apenas o próprio sujeito, mas outros e outras ao seu redor na medida em que se reconhecem naquelas identidades que estão sendo expostas positivamente. No caso da mulher negra isso se mostra ainda mais forte porque, estando em um lugar de invisibilidade que atinge não apenas suas características físicas, mas suas relações afetivas, suas ações dentro do corpo social, ter suas identidades pautadas positivamente gera solidariedade, identificação, fortalecimento. Em “Olodum Ologbom”¹⁰⁶ há também a representação dessa mulher senhora de si e das ações que acontecem ao seu entorno. A rainha de Sabá, citada na referida música, protagoniza o surgimento de uma raça mista que espalhou suas raízes por vários lugares a partir do Sudão, sua terra, atingindo nações primeiro na África, e depois pelo resto do mundo como se lê em “A rainha do Sabá Casou-se com o Rei Salomão Originando a mista raça São raízes do Sudão. A cultura sudanesa pelo mundo se espalhou Fons, Dogons, Sereres, Haussás, Mossis, Mandingas, Ibôs, Iorubás”.

Acrescento, por fim, uma música cuja letra não foi anteriormente incluída nesta seção, mas compreendi depois sua importância porque ultrapassa as questões de representações identitárias, da agência protagonizada por uma mulher negra, ou mesmo da importância da ancestralidade para a composição da sujeita. Trata-se de um tributo à Mãe Preta do Ilê e a letra apresento abaixo:

Iyá Dudu do Ilê (Mãe Preta do Ilê)¹⁰⁷

Agô para que eu possa falar
 Dessa ialorixá
 Que vive a nos ajudar
 Que vive a nos incentivar
 A iyá Dudu é firmeza na sociedade
 És cultura, és carinho na comunidade

le e temi orisa, temi baba ori

¹⁰⁶ Olodum Ologbom – faixa 01 do LP Bahia de todos os sons. Compositores: Tita Lopes e Lazineho. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=5l0zTQeB8Cw&ab_channel=VariousArtists-Topic

¹⁰⁷ Iyá Dudu do Ilê – faixa 02 do LP Bahia de todos os sons. Compositores: Carlinhos Maracanã. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=JgF5WqjZRDs&ab_channel=VariousArtists-Topic

O alafia é muito axé
 Pela consciência negra
 E pela negra mulher
 Rainha do ilê é oloré ofé
 O seu sorriso contagia toda a Bahia
 Oloro-nsoro é carnaval
 Oh, mãe Dudu, você é fenomenal

le e Temi orisa, temi baba ori
 A itapim entre nós não deve haver
 A irepo tem que permanecer
 Somos negros felizes
 Somos negros loye
 Um axé bem forte para a iyá do ilê
 le e temi orisa, temi baba ori

A letra inicia com um pedido de permissão para falar sobre uma ialorixá que tem como agência orientar, auxiliar, cuidar de seus filhos e filhas de santo e como ela representa a cultura de um povo e a afetividade que une a comunidade. Compreendo a mãe de santo como a figura que maior representatividade dentro da comunidade de fé candomblecista e a relação que se estabelece a partir de sua presença reproduz um matriarcado em que as relações familiares não são estabelecidas por laços apenas sanguíneos, mas fraternos, respeitosos e instrucionais. Para Prandi (1991, p. 28), a mãe preta é, de fato, a figura absoluta da casa e do grupo religioso porque ela “é exatamente a pessoa que detém a prerrogativa do oráculo, isto é, de fazer o jogo de búzios, através do qual se identifica o orixá da pessoa, se lê o destino, se fazem as previsões e se receitam os sacrifícios”.

A letra ainda trata da alegria do axé com a presença de mãe Dudu do Ilê e como seu sorriso contagia a Bahia, como os negros são felizes, que entre eles não deve haver coisas ruins, mas somente coisas boas e, por fim, que a Mãe Preta receba um axé bem forte. Algumas palavras na letra estão em um idioma que não consegui identificar pesquisando em dicionários na internet, mas, pelo contexto, supõe a permanência entre os membros daquela comunidade de fé de coisas boas e que as ruins não encontrem espaço entre eles. Essa letra guarda uma certeza de que ser negro é, além de tudo, ser consciente dos processos de apagamento e demonização das relações com o sobrenatural, do encontro com a ancestralidade e da importância dos e das que promovem essas relações. Ser negra ou negro é se apossar dessa “consciência e criar uma nova consciência que reassegure o respeito às diferenças e que reafirme uma dignidade alheia a qualquer nível de exploração. Assim, ser negro

não é uma condição dada, a priori, é um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro”. (SOUZA, 1983, p. 77).

Nesta seção apresentei, mesmo que brevemente, e também abertas a novas considerações, análises acerca das representações étnico-raciais da mulher negra nas letras das músicas interpretadas pela Banda Reflexu's e como, mesmo sendo letras que se apoiam em discursos identitários, valorização identitária, resgate das histórias e memórias do povo preto, a mulher ainda segue, majoritariamente, sendo apresentada a partir de uma perspectiva colonial que sexualiza seu corpo e a desconsidera enquanto sujeita protagonista das ações que a atravessam.

Como se pode notar, em pouquíssimas letras o protagonismo negro feminino é notado e, quando assim se apresenta, há a recorrência da voz enunciadora masculina que vai dizer das identidades, agências, afetividade e ancestralidade dessa mulher, como se ela fosse incapaz de falar por si. Quanto a isso, todas as composições em todos os LPs são assinadas por homens e tal dado pode explicar algumas coisas, sobretudo essa hipersexualização do corpo negro feminino. As que não trazem nenhuma ligação entre a mulher negra e sua ancestralidade, e somente a enquadra na condição de objetificada são a maioria. Fogem disso as que apresentam as histórias dos reinos africanos como Sudão, Madagascar e Senegal; as poucas que se centram nas questões ancestrais, como *Pedra de Luz* e *Olodum Ologbom*; e, por fim, a única que traz uma mulher como enunciadora que se autodefine, *Mulher negra*.

As representações da mulher negra estão presentes em vários momentos e se mostra impossível falar sobre os reinados africanos sem citá-las, falar sobre performance sem citá-las, falar sobre memória e oralidade igualmente sem citá-las. Aqui coloquei em diálogo letras que aparecem na terceira seção e comparei com outras que não são da banda e nem mesmo contemporânea. Fiz isso a fim de analisar duas vertentes diferentes para onde as letras apontam: a primeira diz respeito à reprodução da hipersexualização do corpo feminino tão comum aos discursos da branquitude e reproduzidos pelas falas e comportamentos machistas; a outra, totalmente na posição inversa, a expressão de uma mulher autônoma, que se autodefine e que é responsável não apenas pela participação na história e na memória, mas pela construção delas. Isso posto, foram analisadas as representações da mulher negra a partir de um conjunto de identidades que a estratificava na condição

de objeto, que espetacularizava seu corpo para deleite do homem e, por fim, negava sua identidade quando lhe apagava a cor preta e lhe atribuía a morenice aprazível ao gosto dos afetos masculinos.

Infelizmente muitas são as letras que fazem isso e, pior ainda, essa mulher não apenas não tem escuta como também não tem voz. Um elemento chamou minha atenção negativamente: a normalização do estupro e a geração miscigenada na música Café com leite. Chamo de estupro porque compreendo que não há afetividade entre um senhor de escravos e uma escravizada, sobretudo quando, ao final, ela segue escrava e ele, senhor. Nesse cenário, apresentei duas configurações para a mulher negra. A primeira foi exposta acima, já a segunda dá conta de uma mulher livre, autônoma, que diz de si, que participa ativamente na construção da história e da memória negra em África, quando da fundação de alguns reinos, ou aqui, quando das agências por elas implementadas em prol da liberdade de seu povo.

Urge que haja mudanças nessas representações da mulher negra e creio que um caminho possível é que mulheres negras sejam escritoras de si e de suas ações, como salienta Souza em uma de suas discussões acerca da escrita literária por mulheres negras. Outra coisa importante é a compreensão das relações de poder estabelecidas pela branquitude, sejam elas de classe, gênero ou raça. Somos atravessados por discursos colonizadores e, vez ou outra, acabamos por reproduzi-los como visto nas letras aqui analisadas quando o tema sai da luta de forma geral e foca na participação feminina na construção da história e da memória do povo negro no Brasil. Descolonizar esses discursos é uma ação para ontem.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por todas as questões culturais, econômicas e sociais estabelecidas no Brasil desde sempre, o acesso das pessoas negras à informação sempre foi pouco ou ínfimo, excetuando-se aquelas que conseguiram extrapolar as barreiras impostas pela exclusão. Refiro-me tanto às informações ligadas ao processo de formação escolar quanto àquelas que são importantes para a formação cidadã, como o conhecimento das histórias dos povos africanos para além do momento de escravização, das mitologias e filosofias desses povos, suas culturas e práticas sociais, bem como suas religiosidades, elementos imprescindíveis para a construção do indivíduo. Para este fim, acessar canais em que essas informações sejam disponíveis, e analisar como os discursos identitários são ali expostos, faz-se imprescindível e urgente. Como não me propus a analisar os discursos oficiais, optei por escolher como *corpus* de análise as letras das músicas da Banda Reflexu's que foram recepcionadas durante o final da década de 1980 e início de 1990 por sua relação com as questões acima mencionadas.

Sob esse viés, as músicas, mais especificamente as letras, configuram-se como instrumento capaz de disseminar representações históricas, culturais e sonoras identificadas com as heranças étnicas negras importantes para a formação deste país, mas ignoradas desde sempre. Guardadas todas as suas proporções, os discursos étnicos ali presentes entraram pelas ruas, casas, clubes, programas televisivos até chegar às crianças, adolescentes e adultos negros e negras de sorte que fosse possível se reconhecerem como sujeitos atuantes, agentes das ações e não como os figurantes tão comuns em romances, novelas, filmes e afins. Assim sendo, é correto analisar a existência de uma narratividade que propicia a guarda da memória presente nessas letras e como elas são significativas para a preservação ou mesmo construção de uma tradução.

Tomo como importante as discussões propostas nas letras das músicas cantadas pela massa enquanto andavam atrás dos trios, não somente durante o carnaval, mas nas micaretas, festas privadas e, porque não dizer, nas salas de aula de professores e professores que viram nesses textos potencial para pensar a negritude brasileira, sua ancestralidade e a história que antecede a invasão do

continente africano, para além das narrativas presentes nos livros didáticos de antes e de agora.

No percurso da historiografia literária brasileira, levando-se em consideração as obras de leitura escolar, é possível constatar majoritariamente a presença do negro como elemento muito mais figurativo que adjuvante ou protagonista. Sabendo que o local da produção literária não se reserva apenas aos romances e antologias poéticas, a letra da música tem ocupado espaço significativo nos livros didáticos. Como sua presença ali justifica-se, muitas vezes, para compreender momentos históricos, ou para referendar características literárias de uma escola ou outra, lanço mão das letras de músicas de valorização étnico-racial porque compreendo que elas, para além do valor estético, possuem elevada relevância cultural, histórica e colaboram para a preservação da memória cultural coletiva de um povo sendo, portanto, *corpus* relevante para os estudos identitários.

Assim, a dupla manifestação do gênero escolhido neste estudo – letra e música – pode ser compreendida como instrumento capaz de disseminar representações identificadas com nossa herança étnica, além de ser um produto cultural que transita entre as representações do real, como documento da memória cultural e com importante capital simbólico seja ele individual ou, sobretudo, coletivo. Uma das marcas dessa importância, e que também justifica ser tomada como *corpus* de análise neste estudo, pode ser percebida por sua longevidade na memória do povo e sua constante reprodução em shows de vários outros artistas do cenário musical brasileiro, além, é claro, dos acessos em sites especializados em música, a exemplo do letras.com.br e dos vários canais no YouTube dedicados à preservação da memória da referida banda.

Como dito, o potencial desse *corpus* não se limita à análise das representações ou dos discursos étnicos aqui identificados. Há um vasto campo para a linguística e como os idiomas africanos foram importantes para as comunidades afrodiáspóricas e a preservação de suas tradições religiosas, como os idiomas estão presentes entre falantes que não são de terreiros, ou mesmo como eles contribuíram para o surgimento de grupos linguísticos como pajubá, linguagem própria de um determinado grupo social que contempla a comunidade LGBTQIAPN+. Outrossim, há ainda a possibilidade de estudos correlatos na área de análise literária dada a vasta

construção narrativa presentes nas letras que contam as histórias dos reinos africanos e suas principais personagens, sejam elas históricas ou míticas. Tanto no campo linguístico quanto no literário é certo afirmar que os estudos futuros se apresentam de considerável relevância tanto quanto o apresentado aqui.

No momento em que defini como *corpus* de análise um conjunto de músicas dispostas em cinco LPs tomei como ponto de partida o quanto esse gênero faz parte da minha construção identitária e, porque não dizer, de milhares de outras pessoas. Juntei o gênero a uma necessidade enquanto professora preta de literatura: acessar outros textos cujos discursos de expressões identitárias não se limitassem às brancas, fossem eles representativos dessa camada étnica ou produzidos por ela. Alargar essas alternativas textuais é relevante para os estudos identitários porque, primeiro, confirma que os estudos não se esgotam nos textos usualmente utilizados pela academia, e, em segundo lugar, porque tantos os sujeitos produtores quanto os receptores podem ser compreendidos a partir de seus discursos de expressão identitária como visto aqui. Analisar a importância da banda não seria possível se o estudo se limitasse a ela. A recepção de seu trabalho foi fulcral para entender o porquê de passadas três décadas as músicas ainda figurarem entre aquelas reproduzidas em canais de divulgação audiovisual.

Pensar em construção de identidade, discurso identitário, letra de música e representação é adentrar em um universo plural de possibilidades reais de discussão sobre questões sociais e culturais, desde as históricas, as religiosas, as comunitárias até a invenção de uma tradição, ou mesmo uma comunidade imaginada que torna negras e negros pertencentes à mesma nação. Segundo Hobsbawm (1997), é pelo processo de construção de tradição, seja ela composta de fatos ou mesmo inventados, que a pessoa estabelece laços comuns, identifica-se com outro e alimenta o sentimento de pertença, de inclusão. Tal pertencimento pode ser visto a partir da construção de regras aceitas e compartilhadas por um grupo, de sorte que se possa preservar valores culturais, sociais, filosóficos e religiosos. A letra da música, nesse aspecto, cumpre o papel de guardador de memória cujo conteúdo pode ser acessado a qualquer momento e a qualquer tempo. É inegável, portanto, a necessidade de afirmar que os discursos presentes nas aqui trabalhadas encerram um potencial significativo quanto à representação étnica negra, desde o que se configura como

identidade étnica, e individual, até o que se apresenta coletivamente como história, memória e ancestralidade.

Tal percepção somente foi possível após ouvir todas as músicas que compõem os cinco LP, analisar as letras e dividir em blocos a partir dos temas principais que as norteavam. Essa divisão favoreceu lançar um olhar panorâmico e identificar uma linha de apresentação que, mesmo disposta de forma aleatória nos LPs, cumpriam seu papel: as nações africanas em África e como elas se organizavam social e culturalmente; a chegada dos colonizadores e sua influência na desconstrução dessa organização; a presença dos mitos fundacionais que orientavam, salvaguardavam e explicavam os acontecimentos; a perda da liberdade e o sequestro de suas vidas livres postas em cativeiros em terras distantes; a desumanização a que foram submetidos durante a escravização no Brasil; as agências e performances para conquistarem a liberdade e o que se faz com esses corpos livres e em movimento; e, por fim, as representações da mulher negra ora sob um olhar que reproduz os enquadramentos machistas e da branquitude, ora a partir de uma autodefinição capaz de dizer de si tanto individual quanto coletivamente.

Tão importante quanto identificar esses discursos foi ver como eles, e a banda por extensão, são ainda hoje recepcionados. Faço a distinção porque, ao largo do texto, evidencio que o objetivo da Banda Reflexu's não era ser uma voz (ou uma banda) que reverenciasse as culturas negras e buscasse a valorização das identidades étnicas ao ocupar espaços de poder e visibilidade, mas o que se viu foi exatamente isso. O objetivo estabelecido, com caráter comercial, acabou por ser ressignificado quando os ouvintes atribuíram à banda aquilo que as identidades visual, musical e cultural apresentavam: era uma banda de valorização da cultura negra e fez muita diferença em seu tempo no circuito musical brasileiro.

Assim sendo, apesar de a banda ser comercial e, como produto cultural, formada para cumprir seu papel enquanto não aparecesse algo que a substituísse, como de fato aconteceu dada a consolidação dos blocos carnavalescos que tinham como principal atração as bandas de *axé music* com suas músicas curtas e com frases mnemônicas, ela ainda hoje se mostra como um fenômeno na cultura musical negra brasileira. Sua importância é tanta que, mesmo sem a notoriedade e alcance de antes, ainda há tentativas de reorganizá-la e, ao que tudo indica, isso está sendo possível

agora por conta das mídias sociais, espaço de divulgação que não precisa necessariamente de um aparte empresarial para acontecer.

Não obstante, tanto a banda quanto as suas músicas, como dito, foram e são recepcionadas positivamente. Ouvintes emitem depoimentos em redes sociais que dão conta da importância que a banda teve em suas formações, como aprenderam histórias do povo preto através das letras cantadas por ela e se mostram muito gratos por isso. Essa recepção da banda como uma representante da luta contra o racismo e, ao mesmo tempo, agente atuante na preservação da memória e da história negra destoa dos objetivos unicamente comerciais e, por isso mesmo, justifica ainda haver tanta relevância e interesse em ouvir as músicas e saber dos antigos componentes. A banda foi desfeita no início dos anos 90 devido a problemas com o empresário e outras questões não reveladas o que motivou a saída de Marinez, então vocalista da banda, e dispersão dos demais. Houve várias tentativas de retomada, mas sem sucesso. Desde então há reiteradas tentativas de reorganização com novos componentes. No final de 2022 a página oficial da banda no Instagram anunciou o retorno de Julinho, a contratação de uma nova vocalista e o agendamento de shows para o período carnavalesco.

Contemporâneos da banda, blocos afro com representação identitária como Ilê Aiyê, Olodum, Filhos de Gandhi ainda existem e mantêm relevância dentro do cenário artístico cultural porque, acredito, mesmo compreendendo a importância do mercado, da possibilidade de faturar comercialmente a partir da disseminação da cultura negra como um produto da indústria cultural, esses blocos não nasceram com este fim. Entrar no circuito foi consequência não causa de sua existência. Uma prova incontestável disso é o percurso de construção de suas músicas – muitas delas inclusive cantadas pela Banda Reflexu's.

Havia toda uma preocupação com as letras, nascidas a partir de estudos sobre histórias das nações africanas, surgimentos de reinos, suas divindades, e, somente depois desses estudos, as letras eram de fato compostas, apresentadas e submetidas a concursos dentro dos blocos a fim de definir quais seriam gravadas. Esse movimento é, sobretudo, didático e instrucional e depõe a favor desses blocos e como isso fortalece tanto o sentimento de pertencimento quanto de preservação.

A fim de organizar a apresentação da análise do *corpus* estabelecido para este estudo, dividi o texto em quatro seções que vão desde a apresentação da banda, sua importância para a industrial cultural e sua recepção pelo público, até os discursos de expressão identitária que apresentam a mulher negra como um acessório do homem negro ou protagonista, felizmente, de própria história. A escolha do caminho se deu pela necessidade de apresentar a banda que fez enorme sucesso há mais de trinta anos e, mesmo com tanta notoriedade, pouco há de oficial sobre ela. A maioria das informações estão em páginas digitais ou acervos de fãs, o que se mostrou como uma dificuldade para a conclusão da primeira seção, momento em que dedico especial atenção à banda e como ela é ainda hoje reconhecida por fãs antigos e novos como uma fonte de conhecimento sobre as culturas e histórias do povo negro aqui e em África.

As poucas informações foram importantes para repensar a hipótese inicial que motivou minha escolha pela banda e que, ao fim e ao cabo, não se mostrou verdadeira: a banda foi pensada a partir das perspectivas de engajamento cultural e seu sucesso resulta dessa agência em favor da preservação, valorização e difusão no Brasil e em outros países da rica e diversa cultura negra compreendendo os reinos africanos organizados antes da chegada dos colonizadores, a denúncia contra o racismo, o apartheid, a permanência colonizadora de países europeus em nações africanas, tudo isso fazia parte de uma hipótese que, em parte, não se mostrou verdadeira.

Digo em parte porque durante a leitura e análise para composição deste trabalho dois outros elementos antes ignorados se fizeram presentes: pensar a atuação da banda desarticulada de seu objetivo de fundação, e a presença do público consumidor enquanto receptor que atribui sentido aos textos. Isso posto, chego à conclusão de que tudo o que, inicialmente, atrelei à formação da banda, seus objetivos e relação comercial na verdade na verdade eram resultado da recepção do público, este sim se viu atravessado pelos discursos identitários presentes nas letras e se sentiu pertencente àquela construção histórica identitária compartilhando com ela memórias coletivas e individuais.

As análises, por sua vez, serviram para responder à questão de pesquisa ao mesmo tempo em que confirma a hipótese que os discursos presentes nas letras das

músicas, em conformidade com a recepção dos ouvintes, colaboram não apenas para pensar, mas compreender, identificar-se e socializar expressões identitárias negras tão valorosas naquele momento quanto agora porque partem de um lugar de difusão de conhecimento sobre as histórias que nos foram negadas, quer sejam elas ligadas à cultura, à religiosidade ou à uma tradição inventada. Cabem, portanto, novos olhares sobre esses aspectos e há campo vasto para tais análises uma vez que as temáticas não foram esgotadas e novas perspectivas, sobretudo as que apresentam conhecimento quanto às questões religiosas, são muito bem-vindas.

Eu fiz este caminho sempre colocando minhas vivências em diálogo com as análises e escolhi minha avó como companheira de viagem. Fiz isso porque eu a vi em muitos desses discursos e o quanto ela foi importante na vida de minha família ao nos apresentar saberes que a escola nunca deu conta e por, junto com minha mãe evangélica, nos ensinar sobre ancestralidade africana, mesmo parte da família professando outra fé. Foi o conhecimento e rezas de vovó e as orações de mamãe que me livraram de sequelas de um derrame facial – ou vento mau – aos nove anos. Impossível esquecer a atuação daquelas duas mulheres juntas clamando aos seus deuses por minha cura enquanto me envolviam na fumaça de um defumador e nas baforadas de cachimbo emitidas por vovó. A mulher autônoma, partícipe das construções que atravessam o povo negro, a sábia que cultiva os saberes e os preserva na oralidade se presentifica nas figuras de mamãe e vovó, sendo essa última minha companheira simbólica na construção deste estudo.

7 REFERÊNCIAS

- ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução de Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALEXANDRE, Marcos Antônio. **Formas de representação do corpo negro em performance**. Repertório, T. & D. periódico. 2012, p. 104–114. Disponível em <https://doi.org/10.9771/r.v0i12.4343>. Acessado em 30 de jun. 2022.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BARBOSA, Sara Rogéria Santos. **As humidades pombalinas no Brasil-colônia**: o ensino de língua latina e a institucionalização da profissão docente. Curitiba: Editora Appris, 2018.
- BARROS, José D'Assunção Barros. **As influências da arte africana na arte moderna**. Revista Afro-Ásia, 44, 2011, p. 37-95.
- BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**. São Paulo: Editora da USP, 1971.
- BENTO, Maria Aparecida Silva; CARONE, Iray. Branqueamento e branquitude no Brasil In: **Racismo institucional**: fórum de debates, educação e saúde. Belo Horizonte, MG, 2002, p. 5-39.
- BENVENISTE, Émile. Tendências recentes em linguística geral. In BENVENISTE, É **Problemas de Linguística Geral I**. Campinas, SP: Pontes, 2005, p. 3-18.
- BHABHA, Homi. **O terceiro espaço**: uma entrevista com Homi Bhabha. Entrevista a Jonathan Rutherford. Tradução Regina Helena Fróes e Leonardo Fróes. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. n. 24, 1996. p. 35-41.
- _____. **O local da cultura**. Tradução Myriam Avila, Eliana Lourenço de L. Reis, Galucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: UNICAMP, 2004.
- BRUNEL, Pierre; PICHOS, Claude; ROUSSEAU, André Michel. **Que é literatura comparada**. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

_____. **Diferentes, Desiguais e Desconectados**: mapas da interculturalidade. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

CARDOSO, Lourenço. **O branco ante a rebeldia do desejo**: *um estudo sobre a branquitude no Brasil*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual Paulista, 2014.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

_____. **Mulheres em movimento**. Estudos Avançados 17, 2003. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ea/a/Zs869RQTMGGDj586JD7nr6k/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 17 de julho de 2022.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CASTRO, Yeda Pessoa de. **A influência de línguas africanas no português brasileiro**. 2005, disponível em < <http://smec.salvador.ba.gov.br/documentos/linguas-africanas.pdf>.>. Acessado em 04 de julho de 2019.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre a negritude**. Tradução de Ana Maria Gini Madeira. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

COLLINS, Patrícia Hill. **Aprendendo com a outsider within**: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Revista Sociedade e Estado, v. 31, n. 01, jan./abr. 2016.

_____; BILGE, Sirma. **Interseccionalidades**. Tradução de Rane Souza. São Paulo, SP: Boitempo, 2021.

CORREIA, Sandro dos Santos. **A importância das nações de candomblé para a população afro-brasileira em Cachoeira- Ba**. Odeere – Revista do Programa de Pós-graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade. Ano 2019, Vol 4, número 08, julho – dezembro de 2019. Disponível em <file:///D:/Downloads/Dialnet-AlmportanciaDasNacoesDeCandombleParaAPopulacaoAfro-7256125.pdf>. Acessado em 01 de abril de 2022.

COUTINHO, Afrânio (Org.). **Jorge de Lima**: obra Completa. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, vol. I. p.291-293.

DALCASTAGNE, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

DAVIS, Ângela. **Mulher, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

EVARISTO, Conceição. **Poemas de recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017, 5ª.ed., p. 24-25.

FANON, Franz. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

_____. Racismo e cultura. In: SANCHES, M (org.). **Malhas que os impérios tecem**: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais. Lugar da História. Lisboa:

Edições 70, 2012. Disponível em <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-0492-1.pdf>. Acesso em 30 de jun de 2022.

FERREIRA, Lígia Fonseca. **Negritude, negridade, negrícia**; histórias e sentidos de três conceitos viajantes. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/153-ligia-f-ferreira-negritude-negridade-negrícia>. Acesso em 30 de junho de 2022.

FERRETTI, Sergio. **Querebentã de Zomadônu**: etnografia da Casa das Manias do Maranhão. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, Território, População**: curso dado no Collège de France (1977-1978). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GOMES, Luiz Vidal; JÚNIOR, Marcos Brod; MEDEIROS, Ligia; SANTANA, Valéria Nanci de Macêdo; **Princípios para análises gráficas de capas de disco de vinil**. In: C. G. Spinillo; L. M. Fadel; V. T. Souto; T. B. P. Silva & R. J. Câmara (Eds). Anais do 7º Congresso Internacional de Design da Informação: Proceedings of the 7th Information Design International Conference | CIDI 2015 [Blucher Design Proceedings, num.2, vol.2]. São Paulo: Blucher, 2015. P. 1186-1198 .

GOMES, Nilma Lino. **Educação, identidade negra e formação de professores/as**: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. Revista Educação e Pesquisa. São Paulo, 2003, v. 29, p. 167-182.

GONZALEZ, Lélia. **O papel da mulher negra na sociedade brasileira**: uma abordagem político-econômica. Los Angeles, 1979. Mimeografado.

_____. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. In: Revista Ciências Sociais Hoje, São Paulo: Anpocs, 1984, p. 223-244.

_____. **Primavera para as rosas negras**. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

GUERRA, Lúcia Helena Barbosa. **Xangô rezado baixo. Xambá tocando alto**: a reprodução da tradição religiosa através da música. Dissertação de mestrado do Departamento de Antropologia e museologia da Universidade Federal de Pernambuco, 2010.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores**: a música afro-pop de Salvador. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. **Terceira Diáspora**: culturas negras no mundo atlântico. Salvador: Editora Corrupio, 2010.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003.

_____. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. Quem precisa de identidade? In: Tomaz Tadeu SILVA (organizador). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 103-133.

_____. **Cultura e representação**. Tradução Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.

_____. **Raça: o significante flutuante**. Revista Z Cultura, 2017. Disponível em <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/racaosignificanteflutuante%EF%80%AA/> 1/6. Acessado em 17 de fevereiro de 2022.

HARTMAN, Saidiya. **Vênus em dois atos**. Revista Eco-Pós, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640. Acesso em: 02 de out. 2021.

HOBBSAWN, Eric. RANGER, Terence. **A invenção da Tradição**. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

hooks, bell. **Intelectuais Negras**. Estudos Feministas, nº 2, p. 464-478, 1995.

_____. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017. Tradução de Marcelo Brandão Copolla.

_____. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

_____. **Vivendo de amor**, 2010. Texto disponível no endereço eletrônico <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>, acessado em 5 de julho de 2019.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol. 2, 3ªed. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2002, p. 955-984.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

_____; SIMAS, Luiz Antônio. **Filosofias africanas: uma introdução**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider: ensaios e conferências**. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

_____. **Sou sua irmã: escritos reunidos**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichember, Claudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

_____. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002, p. 69-92.

_____. **Performances da oralitura**: corpo, lugar da memória. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras – Universidade Federal de Santa Maria, 2003, n. 26 – Língua e Literatura: Limites e Fronteiras. Disponível em <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>> Acessado em 07 de julho de 2019.

_____. A fina lâmina da palavra. In: **O eixo e a Roda**: Revista de Literatura Brasileira, 2007, n. 15. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3262> Acessado em 07 de julho de 2019.

MOREIRA, Adilson. **O que é racismo recreativo?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

MUNANGA, Kabengele. Prefácio. In: CARONE, I.; BENTO, M.A.S. **Psicologia social do racismo**: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. 4ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2009a.

_____. **Negritude**: usos e sentidos. Belo Horizonte: Autêntica, 2009b.

NASCIMENTO, Beatriz. **A mulher negra e o amor**. São Paulo: Jornal Maioria Falante, 1990. In: RATTTS, Alex. Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa oficial, 2006. p. 126-129.

_____. **Nossa democracia racial**. São Paulo: Revista Istoé, 1977. In: RATTTS, Alex. Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa oficial, 2006, p. 106-109.

_____. **A mulher negra no mercado de trabalho**. Rio de Janeiro: Jornal Última Hora, 1976. In: RATTTS, Alex. Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa oficial, 2006. p. 102-106.

_____. **Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual**: possibilidades nos dias da destruição. Diáspora. Africana: Editora Filhos da África, 2018.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa**. São Paulo: Feminismos plurais. 2020

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. In **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993. Disponível em: <http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>>. Acesso em 04 de set. 2012.

OLIVEIRA, Eduardo David. **Epistemologia da ancestralidade**. Disponível em <https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_-_epistemologia_da_ancestralidade.pdf>. Acessado em 23 de agosto de 2020.

OLIVEIRA, Glécia Carneiro. **Música e Resistência**: uma breve análise histórica e discursiva do preconceito racial e social nas músicas da Banda Reflexu's. Salvador: Congresso Internacional de Sociais e Humanidades, 2014. Disponível em <http://aninter.com.br/Anais%20CONINTER%203/GT%2017/17.%20OLIVEIRA.pdf>. Acesso em 28 de agosto de 2017.

OLIVEIRA, Paulo Cesar Miguez de. **A organização da cultura na cidade da Bahia**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, sob orientação do Prof. Dr. Antônio Albino Canelas Rubim, 2002.

OYÉWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido para os discursos ocidentais de gênero. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. In. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>. Acesso em 20 de maio de 2017.

_____. **Memória e identidade social**. In Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em <http://www.pgdef.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%20.pdf>. Acessado em 20 de maio de 2017.

PRANDI, Reginaldo. **Os candomblés de São Paulo**: a velha magia na metrópole nova. São Paulo: Editora Hucitec/ Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

RATTS, Alex. **Eu sou Atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa oficial, 2006.

RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

REIS, João José. **Aprender a raça**. Veja edição especial - 25 anos: reflexões para o futuro. São Paulo, Abril Cultural, 1993, p. 189-195.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala**. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RODRIGUES, Jorge Luís Caê. **Tinindo, trincando**: o design gráfico no tempo do desbunde. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 5, n. 10, jul./dez. 2006.

RUBIM, Antonio Albino Canellas. Políticas culturais e sociedade do conhecimento no Brasil. **Revista de investigações políticas e sociológicas**. Universidade de Santiago de Compostela, Espanha: Santiago de Compostela, 2008, p. 127-142.

RÜCKERT, Ernesto Von. **Música e Literatura**. 2016. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/363437714/MUSICA-E-LITERATURA-Ernesto-von-Ruckert-pdf>. Acesso em 05 de janeiro de 2022.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Editora Cortez, 2009.

SCHMELING, Manfred. **Teoría y praxis de la literatura comparada**. Barcelona: Editora Alfa, 1984.

SILVA, Simone. **A trajetória do negro no Brasil e a territorialização quilombola**. Revista NERA. Presidente Prudente. Ano 14, nº. 19, Jul-dez., 2011, p. 73-89.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1983.

SOUZA, Florentina. **Afro-descendência** em Cadernos Negros e Jornal do MNU. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

_____. Relações étnico raciais e ensino da Literatura. **Revista Temas em Educação**, João Pessoa, v.25, Número Especial, p.96-107, 2016. Disponível em <https://periodicos.ufpb.br>.

_____. **Mulheres negras escritora** – Black women whriters. Revista Crioula, n. 20, 2º semestre, 2017. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/141317/136840>. Acesso em 17 de fevereiro de 2019.

SOUZA, Neuza. **Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro ascensão social**, Rio de janeiro, 1983.

SOUZA, Ana Lucia Silva. **Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip-hop**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

VALENTE, Waldemar. **Sincretismo religioso afro-brasileiro**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

VARGAS, João H. Costa. **Racismo não dá conta: antinegitude, a dinâmica ontológica e social definidora da modernidade**. Rio de Janeiro: Revista em Pauta, 1º Semestre de 2020 - n. 45, v. 18, p. 16 – 26.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: Tomaz Tadeu SILVA (organizador). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 7-72.

8 DISCOGRAFIA

AMANDLA. Intérprete: Banda Reflexu's. Compositores: Ythamar Tropicália e Walmir Brito. *In*: Bahia de todos os sons. Salvador: Som Livre, 1990. LP, faixa 07.

AS Deusas dos Orixás. Intérprete: Clara Nunes. Compositores: Toninho e Romildo. *In*: Claridade, São Paulo: Emi Odeon, 1975. LP, faixa 03.

AS forças de Olorum. Intérprete: Banda Reflexu's. Compositores: Ythamar Tropicália, Valmir Brito, Bira e Gibi. *In*: Kabiêssele. Salvador: Emi Odeon, 1989. LP, faixa 03.

BANHO de beijos. Intérprete: Banda Reflexu's. Compositores: Julinho Cavalcanti. *In*: Serpente Negra. Salvador: Emi Odeon, 1988. LP, faixa 05.

CAFÉ com leite. Intérprete: Banda Reflexu's. Compositores: Edil Pacheco e Beu Machado. *In*: Serpente Negra. Salvador: Emi Odeon, 1988. LP, faixa 12.

CANTO a Nigéria. Intérprete: Banda Reflexu's. Compositor: Júlio. *In*: Atlântida. Salvador: Som Livre, 1993. LP, faixa 03.

CANTO da cor. Intérprete: Banda Reflexu's. Compositores: Moises e Simão. *In*: Kabiêssele. Salvador: Emi Odeon, 1989. LP, faixa 02.

CANTO para Senegal. Intérprete: Banda Reflexu's. Compositores: Waldir Brito e Ythamar Tropicália. *In* Reflexu's da Mãe África. Salvador: Emi Odeon, 1987. LP, faixa 06.

CHICOTE não. Intérprete: Banda Reflexu's. Compositores: Robson Duarte e Zanone Ferrari. *In*: Serpente Negra. Salvador: Emi Odeon, 1988. LP, faixa 03.

DEUSES afro-baianos. Intérprete: Banda Reflexu's. Compositores: Júlio, Ythamar Tropicália e Valmir Brito. *In*: Serpente Negra. Salvador: Emi Odeon, 1988. LP, faixa 07.

DOCE Morena. Intérprete: Banda Reflexu's. Compositores: Guga Cavalcante e Marquinhos. *In*: Reflexu's da Mãe África. Salvador: Emi Odeon, 1987. LP, faixa 08.

GUERREIRA. Intérprete: Clara Nunes. Compositores: Paulo Cesar Francisco Pinheiro e João Junior. *In*: O canto da guerreira. São Paulo: Emi Odeon, 1989. LP, faixa 12

IYÁ Dudu do Ilê. Intérprete: Banda Reflexu's. Compositor: Carlinhos Maracanã. *In*: Bahia de todos os sons. Salvador: Som Livre, 1990. LP, faixa 02.

JARDIM do Ébano. Intérprete: Banda Reflexu's. Compositores: Djalma Luz. *In*: Serpente Negra. Salvador: Emi Odeon, 1988. LP, faixa 10.

JOGO duro. Intérprete: Banda Reflexu's. Compositores: Roque Carvalho. *In*: Serpente Negra. Salvador: Emi Odeon, 1988. LP, faixa 11.

KIZOMBA, festa da Raça. Intérprete: Banda Reflexu's. Compositores: Luiz Carlos da Vila, Rodolpho e Jonas. *In*: Bahia de todos os sons. Salvador: Som Livre, 1990. LP, faixa 03.

MADAGASCAR Olodum. Intérprete: Banda Reflexu's. Compositores: Rey Zulu. *In: Reflexu's da Mãe África.* Salvador: Emi Odeon, 1987. LP, faixa 01.

MÃE África. Intérprete: Clara Nunes. Compositores: Paulo Cesar Pinheiro e Sivuca. *In: Nação.* São Paulo: Emi Odeon, 1982. LP, faixa 04.

MARIÊ. Intérprete: Banda Reflexu's. Compositores: Julinho Cavalcanti e Guga Cavalcanti. *In: Serpente Negra.* Salvador: Emi Odeon, 1988. LP, faixa 09.

MULHER negra. Intérprete: Banda Reflexu's. Compositores: Gerônimo. *In: Kabiêssele.* Salvador: Emi Odeon, 1989. LP, faixa 04.

NÃO enche. Intérprete: Caetano Veloso. Compositor: Caetano Veloso. *In: Não enche.* Polygram, 1997. CP, faixa 02.

O caveira. Intérprete: Martinho da Vila. Compositor: Martinho da Vila. *In: Origens.* Rio de Janeiro: RCA Records, 1973. LP, faixa, 08.

OLODUM Ologbom. Intérprete: Banda Reflexu's. Compositores: Tita Lopes e Lazinho. *In: Bahia de todos os sons.* Salvador: Som Livre, 1990. LP, faixa 01.

ORAÇÃO pela libertação da África do Sul. Intérprete: Banda Reflexu's. Compositores: Gilberto Gil. *In: Reflexu's da Mãe África.* Salvador: Emi Odeon, 1987. LP, faixa 02.

OXAGUIÃ. Intérprete: Banda Reflexu's. Compositores: André Luiz Oliveira. *In: Kabiêssele.* Salvador: Emi Odeon, 1989. LP, faixa 10.

PEDRA de luz. Intérprete: Banda Reflexu's. Compositores: Ythamar Tropicália, Arandas Junior e Pawlé. *In: Kabiêssele.* Salvador: Emi Odeon, 1989. LP, faixa 09.

QUILOMBO dos Palmares. Intérprete: Banda Reflexu's. Compositores: Ythamar Tropicália, Valmir Brito e Gibi. *In: Serpente Negra.* Salvador: Emi Odeon, 1988. LP, faixa 02.

REGGAE da Morena. Intérprete: Banda Reflexu's. Compositores: Robson Duarte e Cajazeira. *In: Reflexu's da Mãe África.* Salvador: Emi Odeon, 1987. LP, faixa 10.

ROSA. Intérprete: Marisa Monte. Compositores: Pixinguinha, Otávio de Souza e Cândido das Neves. *In: Rosa.* São Paulo: Emi Odeon, 1991. CD e Vinil, faixa 04.

SERPENTE Negra. Intérprete: Banda Reflexu's. Compositores: Ythamar Tropicália, Valmir Brito, Gibi e Roque Carvalho. *In: Serpente Negra.* Salvador: Emi Odeon, 1988. LP, faixa 01.

SOSSEGAI. Compositora: Mary Ann Baker. *In: Cantor cristão,* Rio de Janeiro: Junta de Educação Religiosa e Publicações da Convenção Batista Brasileira, 1985, hino 328, p. 273.

SOU nordestino. Intérprete: Banda Reflexu's. Compositores: Marquinhos e Bira Marques. *In: Serpente Negra.* Salvador: Emi Odeon, 1988. LP, faixa 05.

VENCENDO vem Jesus. Compositores: Julia Ward Howe / Ricardo Pitrowsky. *In: Cantor cristão.* Rio de Janeiro: Junta de Educação Religiosa e Publicações da Convenção Batista Brasileira, 1985, hino 112, p. 91.