



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO - PROP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA - PPGSC



SOCIEDADE E CULTURA
UESPI

RAFAEL MARQUES GOMES

**IDAS-VINDAS, AFEIÇÕES E DESENCONTROS: itinerários musicais e circuitos de
nós e dos outros**

TERESINA, 2025.

RAFAEL MARQUES GOMES

**IDAS-VINDAS, AFEIÇÕES E DESENCONTROS: itinerários musicais e circuitos de
nós e dos outros**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura da Universidade Estadual do Piauí para obtenção do título de Mestre em Sociedade e Cultura.

Linha de Pesquisa: Sociedade e Relações étnico-raciais.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Silva Figueirêdo

TERESINA, 2025.

G633i Gomes, Rafael Marques.

Idas-vindas, afeições e desencontros: itinerários musicais e
circuitos de nós e dos outros / Rafael Marques Gomes. - 2025.
107f.: il.

Dissertação (mestrado) Universidade Estadual do Piauí - UESPI,
Campus Poeta Torquato Neto, Programa de Pós Graduação em Sociedade
e Cultura, 2025.
"Orientador: Prof. Dr. Luciano Silva Figueirêdo".

1. Antropologia da Música. 2. Perspectivismo. 3. Etnologia. 4. Música. 5.
Arte. I. Figueirêdo, Luciano Silva . II. Título.

**IDAS-VINDAS, AFEIÇÕES E DESENCONTROS: itinerários musicais e circuitos de
nós e dos outros.**

RAFAEL MARQUES GOMES

Teresina – PI, 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luciano Silva Figueirêdo – PPGSC/UESPI
(Presidente/Orientador)

Prof. Dr. Igor Thiago Silva de Sousa
– PPGSC/UESPI
(Examinadora Interna)

Profa. Dra. Marlise Amália Reinehr Dal Forno – PGDREDES/UFRGS
(Examinadora Externa)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à família e aos amigos. Um salve para Reação do Gueto, Baile Afrosamurai, The Faixas Rosa, Exclamação, Mangacrioula, Preto Kedé, Luiz Wagner e Família Fúria. Pela composição, Ricardo Xixá, Doka, Lucas, Chico Science e Jorge Ben. Pela travessia agradeço ao Pajé Barbosa, do povo Pitaguary, ao Cacique Henrique Manoel e ao povo Tabajara-Tapuio-Itamaraty. A Helane Tavares agradeço os graves de marcação, tempo e pulso necessário para mover o tempo e transformá-lo em música.

...Pois eu preciso salvar os velhos

Eu preciso salvar as flores

Eu preciso salvar as criancinhas

E os cachorros...

Velhos, Flores, Criancinhas E Cachorros - Jorge Ben.

...Definition super-villain: A killer who love children

One who is well-skilled in destruction, as well as Building...

Doomsday - MF DOOM.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Desenho metodológico

Figura 2: A dádiva da razão moderna.

Figura 3: Da razão transcendental sobre a música.

Figura 4: O som é ação – sopro – movimento que interliga no cosmo.

Figura 5: Diagrama de relação do som, movimento e cultura expressiva.

Figura 6: Cartazes de eventos de 2013 e 2014 da Awkward Friendship Party.

Figura 7: Zenard e Rony Reis. 2013 no Lob~. Zenard (A). Rony (B).

Figura 8: Batismo e acesse . 2014, no Lob~. Início (A). Fluxo (B). transbordo (C). Palco (D). Disparo (E). Perigo (F). Ascese (H).

Figura 9: Fronteiras aberrantes. 2015, no Lob~.

Figura 10: Cartazes de evento da Maracutai Party de 2015, em Teresina. Frida (A). Cake (B).

Figura 11: Espaço Balde, 2016, em Teresina.

Figura 12: Sátiros, caboclos de lança, orixás ou caboclos do mato. Espaço Balde, Baile Afrosamuerai, 2018. Sátiro (A). B: Caboclo (B). Caboclo de Lança (C).

Figura 13: Cartaz referente ao evento do dia 3 de março de 2019.

Figura 14: Multidão, zona de orquestração dos afetos. Mão no concreto (A). Swing lado a (B). Swing lado b (C) . Encontro (D). Palco (E) . Liberação (F).

Figura 15: Cartaz do Sétimo Festival de Pipas da STM. Ano de 2023.

Figura 16: O dia das Pipas. Grama e Céu (A). Centro do céu a (B). Centro do céu b (C) . Centro do céu c (D).

Figura 17: ...x2131 - GRAFITE – 01 Alien / 1231...Mensagem de outro mundo (A). Contorno a. (B). Contorno b (C). Coda (D).

Figura 18: Bronx Sul, Avenida Bryant em 1989, Nova York.

Figura: 19. Nova York, “WT50”.

Figura 20: Muhamad, do grupo Magnificent Force, detido no departamento de polícia no Bronx River Center, 1988, Nova York.

Figura 21: um luthier trabalha nas caixas de som de Horace McNeal. Torrington Avenue. Kingston.

Figura 22: A -A relação entre os discos e a pessoa: selector Dexter Campbell em São Paulo. 2014. B – Dj Dafro e sua controladora, em Teresina, 2023

Figura 23: A – A Estrela do Som e Antônio José, no Maranhão, anos 70. B – paredão no conjunto habitacional Teotônio Vilela, em São Paulo.

Figura 24: discos, fios elétricos, aparelhos de gravação, conchas, penas, pedras e chocalhos postos à mesa da Black Ark, o Estúdio de Lee “Scratch” Perry, em Kingston, nos anos 80.

Figura 25: O bricoleur e o cientista. Lee “Scratch” Perry e o juggling das frequências.

Figura 26: Radiola Corrida, Ascenção. Povoado Viana, Maranhão. Década de 1980.

Figura 27 : Cartazes do evento Cultural da Família Fúria.

Figura 28: A – A limpeza do salão. B- Esquina, a preparação da rua e das calçadas. C - a montagem dos equipamentos e o desenho do som.

Figura 29: A- os tambores de criola e o fogo B – encontros na esquina C- reunião em torno dos tambores.

Figura 30 : A - Nego Doka. B – No baile, hip-hop.

Figura 31 : A – o Surdo e a marcação da Terra. B - Mediadores dos mundos: meião, crivador e rufador.

Figura 32: A - aparição. B- presença. C- álacre.

Figura 33: A -comunicação. B- movimento. C- confluência.

LISTA DE SIGLAS

AFP – Awkward Friendship Party.

DJ – Disc jockey.

MC – Mestre de cerimônias.

PI – Piauí.

Rap – Rhythm and Poetry

STM – Santa Maria da Codipi.

TAR- Teoria ator-rede.

THE – Teresina.

UESPI – Universidade Estadual do Piauí.

U.E – Unidade Escolar.

RESUMO

Esta dissertação intitulada “Idas-Vindas, Afeições e Desencontros: itinerários musicais e circuitos de nós e dos outros”, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura da Universidade Estadual do Piauí, propõe o atravessamento dos eventos musicais que ocorrem entre os grupos Reação do Gueto e Baile Afrosamurai na cidade de Teresina, capital do Piauí. As análises são qualitativas e quantitativas, baseadas na etnografia e na fotoetnografia - a etnografia deve ser compreendida como uma maneira específica de conhecer a vida social, sonora e as cosmologias que perpassam a coleta de informações, transformadas posteriormente em dados a partir da interlocução com as pessoas. Para a fase de campo, o percurso metodológico está sendo alicerçado na abordagem etnográfica e história de vida, extraíndo testemunhos orais, lembranças, memórias, retratados por meio de narrativas e relatos para que possamos investigar as sociabilizações dos grupos analisados fundamentando-se na observação participante, utilizando diário de campo, mediante anotações, registros de áudios e vídeos. Entendemos a abrangência das relações que constituem o evento musical como uma relação de sobredeterminação de experiências, destacamos a importância da performance nas trocas que mobilizam a música na interrelação entre culturas expressivas (performáticas) o som (o espaço-tempo) e o movimento (o deslocamento das agências). Os grupos Reação do Gueto e o Baile Afrosamurai, apresentam, respectivamente, encontros mobilizados em torno do Hip-hop e dos bailes funk na cidade de Teresina, constituindo seus eventos musicais uma interseção entre os musicantes, os sons que são ancorados em suas relativas culturas expressivas e as ações que justificam os deslocamentos das pessoas. Esta pesquisa se estabelece no conectar-se com a multiplicação e expansão das noções de pessoa (humana e não-humana) e musicante pela percepção de outras ontologias que habitam o cosmo e constituem-se pelos sons e pela música.

Palavras-chave: Antropologia da música; Perspectivismo; Música; Arte; Etnologia.

ABSTRACT

This dissertation, entitled “Idas-Vindas, Afeições e Desencontros: itinerários musicais e circuitos de nós e dos outros”, developed in conjunction with the Graduate Program in Society and Culture at the State University of Piauí, proposes the analysis of musical events that occur between the groups Reação do Gueto and Baile Afrosamurai in the city of Teresina, capital of Piauí. The analyses are qualitative and quantitative, based on ethnography and photoethnography - ethnography should be understood as a specific way of knowing the social life, sound and cosmologies that permeate the collection of information, later transformed into data from the dialogue with the person. For the fieldwork, the methodological path is being based on the ethnographic approach and life history, extracting oral testimonies and memories portrayed through narratives and reports so that we can investigate the socializations of the groups analyzed, based on participant observation using a field diary, notes, audio and video recordings. We understand the scope of the relationships that constitute the musical event as a relationship of overdetermination of experiences, highlighting the importance of performance in the exchanges that mobilize music in the interrelation between expressive (performative) cultures, sound (space-time) and movement (the displacement of agencies). The groups Reação do Gueto and Baile Afrosamurai, respectively, present meetings mobilized around Hip-hop and bailes funk in the city of Teresina, constituting their musical events an intersection between the musicians (musicking), the sounds that are anchored in their relative expressive cultures and the actions that justify the displacements of people. This research is established by connecting with the multiplication and expansion of the notions of person (human and non-human) and musician through the perception of other ontologies that inhabit the cosmos and are constituted by sounds and music.

Keywords: Anthropology of music; Perspectivism; Music; Art; Ethnology.

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO	11
2 - OBJETIVOS.....	14
4. - DESAFIOS DA PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO ATRAVÉS DAS TRAVESSIAS DO SENTIR E VIVER.....	17
5. CARACTERIZAÇÃO DOS GRUPOS VIVENCIADOS.	20
5.1 As músicas que habitam o mundo.	21
5.2 Som e sonoridades: a música como e na cultura.....	28
5.3 Teorias nativas e as definições de música(s)	32
5.4 Definição das categorias grupo e pessoa.....	34
5.5 (2012-2015) Awkward Friendship Party.....	35
5.6. Baile Afrosamurai.....	44
5.7. Intermezzo.....	49
5.8 Reação do Gueto.....	50
5.9 Breque.....	56
6. – ESTROFES, REFRÕES E MOVIMENTOS COM E SEM MELODIAS	57
6.1 Corpos sonoros, vanguardas sentimentais.....	57
6.2 Uh! Tererê!.....	65
6.3 Gambiarras Sentimentais	74
6.4 Encontros, encruzilhada.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
REFERÊNCIAS	92
APÊNDICES	97
ANEXOS	103

1. APRESENTAÇÃO

Estas estrofes iniciais soam como notas invocativas de uma canção anterior, que é iniciada em 2007, na Universidade Estadual do Piauí, no campus Torquato Neto. Cursando Licenciatura Plena em História, entre 2007 e 2011, tive contato inicial com o ambiente universitário e as demandas de pesquisador. Entre 2012 e 2013, tive a oportunidade de concluir a Especialização em História Cultural ofertada pela mesma universidade. A temática que me levava aos arquivos e ao campo era a criminalidade e as narrativas criadas sobre ela, o sujeito de pesquisa, era José Wilson de Souza, o “Zé Galinha”, criminoso contumaz nos jornais da capital piauiense nos anos de 1990.

O que impulsiona as trajetórias dessa dissertação passam pelas chamas iniciais que alimentam inseguranças e questionamentos. Em 2014, enquanto arte-educador vinculado ao programa de ensino integral Mais Educação¹, me encontrei em um dilema que a música me levara. Em desarmonia com os pesados instrumentos de marcha, me senti como o Joaquim José de Mendaña do livro de Assis Brasil². A interação entre o som e o tempo, perpassando as pessoas é preenchido de desejos e possibilidades, e os trajetos são construídos por acidentes e irrupções que tornam a música volante de significados. Os instrumentos de guerra aparatados entre as paredes brancas da Unidade Escolar Wall Ferraz, geravam um ruído violento que fazia nossos estribos e imaginação se perderem pelas curtas horas que possibilitavam as aulas. Na minha estadia de um ano, fui, em diálogo com os alunos, modificando a utilização de bumbos, surdos e taróis – as cordas de aço dos violões fornecidos pelo Governo Federal foram sendo substituídas por instrumentos particulares. Usava um violão de cordas de náilon e tamborim. Ao invés das marchas militares, diversificamos os sons - o que queriam os estudantes? A variação de idade, entre duas turmas, era grande, sendo as aulas ofertadas á alunos do ensino infantil e médio.

As aproximações que a música cria nos levaram aos modos do samba . O uso do surdo e do bumbo, agora dialogavam com as frases do tamborim e violão – a intensidade agora era mais adequada aos nossos ouvidos, contudo, havia ainda alguma nota perdida. Havia deslocamento entre as referências musicais que eu levava e a que os alunos possuíam. Esta

¹ Programa educacional criado pela portaria nº 17/2007 e foi regulamentado pelo Decreto 7.083/10. Implementado desde o ano de 2007, tem como objetivo a formulação de uma agenda de educação integral para escolas públicas, somando o mínimo de sete horas diárias. As atividades são variadas, dentro de uma tabela de atividades e podem ser compreendidas dentro do campo da educação física, da música, da cenografia, do xadrez, da dança e do reforço escolar em certas áreas do conhecimento compreendidas em disciplinas mais tradicionais.

² ASSIS BRASIL, L. A. de. *Música perdida*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

questão ficou latente, como uma pulsação abafada, quase em descompasso. No fim do ano de 2014, meu ciclo no Mais Educação bem como minhas atividades como baterista cessaram. Mas as associações movidas pela música continuaram a interceder. Em 2012, havia iniciado minha participação junto a um grupo de pessoas na realização de festas, a Awkward Friendship Party. Foi um momento de aprendizagem e novas associações afetivas através da música, e, durante três anos, a energia esfumaçada, o *noise* e as cores aberrantes da música eletrônica me colocaram em contato com a diferença daquela experiência, misturando as sensibilidades que havia apreendido na Escola de Música de Teresina, no ano de 2007. Entre a acústica da madeira e o impacto preciso dos ruídos programados, trilhei caminho até o Baile Afrosamurai, formulado de associações em torno da música negra em 2016. Neste novo compasso, ainda muito relacionado ao anterior, sou tocado pela ideia das sounds systems e pela memória destas músicas. Os sons afro referenciados me fazem olhar o passado em buscas de vestígios do futuro.

Em 2020, o projeto cultural *África Brasil: narrativas sobre música, ética e cidadania*, é selecionado e financiado pela Lei Aldir Blanc para o Setor Cultural nº 14.017, em parceria com a Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves, órgão vinculado à Prefeitura de Teresina. Idealizado a partir da compreensão da importância da cultura afro-brasileira no meio escolar este projeto mobiliza institucionalmente o Baile Afrosamurai, mas tem suas raízes nas experiências que tive dentro da Unidade Escolar Wall Ferraz, no Bairro Água Mineral, em Teresina no ano de 2014, em encerro, quase concomitantemente, minhas atividades como baterista, percussionista e professor de música. Entendo que o projeto submetido ao Edital Aldir Blanc como uma retomada às minhas experiências que são profundamente associativas, implicadas no contexto das possibilidades materiais que se apresentavam na escola, no momento pessoal de relação com a prática musical e às demandas financeiras que se avizinhavam. A sensação de inconclusão dentro daquela prática manteve uma necessidade latente que se apresentou em momento oportuno, o projeto África-Brasil desembocou na construção de um documentário, e apresenta, no tempo corrente, (2023-2024) atividades mensais na escola mencionada. Em 2022, movido pelas busca de um vestígio do futuro, submeto projeto de pesquisa associado a linha de Sociedade e Relações Étnico Raciais, do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura, da Universidade Estadual do Piauí. Em minha proposta primeva morava a vontade de investigar grupos que se mobilizavam em torno da música negra em Teresina, e, para tal, elenquei o Baile Afrosamurai e o grupo Reação do Gueto. Isso ocorrera - a proposta e a seleção no programa de pós-graduação - em um momento de arrefecimento da música em meus ouvidos. Como no velho maestro Mendanha, que perdera

os fios melódicos com o tempo, mas mantendo dentro de si os devires do sonho e da angústia, como passageiros do mesmo itinerário.

É dia 14 de maio de 2023. Na chegada muita cor e presença de som. O espaço é quente pelo tom vermelho do boi, correria das crianças, fitas e penas. O tambor de fogo dos dançantes está num crescendo. O som pesa pois reverbera nas paredes lisas do Teatro 4 de Setembro. Procuro Doka e não o encontro de primeira. Encontro Arthur Doomer, grafiteiro e artista gráfico conhecido há anos por mim, pergunto por Doka, ele não sabe, mas conversamos mesmo assim - alguns planos abortados dos anos anteriores e sua nova casa da Zona Norte - reestabeleço alguns laços.

Me viro tentando manter a conversa e, ao mesmo tempo, ver a apresentação no espaço central. Dançarina forte ao centro, há vitalidade, força e experiência. O vermelho se torna lilás nas paredes do Teatro, ali se apresenta uma dançarina do grupo Iléaye. Doomer vê Doka e me avisa - “Olha o homem ali”. Vou até ele. Reestabeleço, e acho que apressadamente, o contato com o líder do Reação do Gueto; lhe disse que o procurava já há uma semana, redes sociais sem resposta. Ele me falou de cansaço do tempo - “Dei uma isolada esses dias... Perdi o número porque não recarregava. De rede social dei uma afastada”. Doka fala de certo desgaste da vida artística, precisa recalibrar alguns objetivos profissionais e financeiros para ficar mais em paz. “Pra falar contigo eu tenho que tá bem né?”. Me pergunta do porquê da pesquisa – falo da vontade de fazer, vontade própria. Doka parece com a cabeça no show ou nos problemas que acabara de falar. Me despeço dizendo que vou manter contato e explicar tudo da melhor maneira em um momento mais calmo.

Aí o tempo passa comigo olhando o povo entrar e sair, e as crianças da frente correndo pela área. A tensão que me cobre ao revisitar esse lugar sob condição diferente, contudo, os olhos ainda veem um espaço conhecido. Penso se estou dentro ou fora da arte - o desânimo de Doka com algumas questões que giram em torno da falta de reconhecimento do poder público e apoio financeiro me atinge não como estrangeiro, mas como de dentro. De dentro? Me pergunto. Que ando fazendo eu? A arte, volta e meia, é um diapasão afetivo; há potencial para alguma nota ecoar, mas o silêncio ronda qualquer inação – movimento é preciso, e o som é movimento.

Aspectos aparentemente desassociados vêm à culminância neste momento, quando busco nesta dissertação intitulada *Idas-vindas, afeições e desencontros* perceber os percursos das associações, que através de momentos silenciosos, harmônicos e ruidosos dão forma à negritude enquanto movimento persistente.

2 - OBJETIVOS

Geral:

Compreender a música como mobilizadora de encontros entre pessoas que a experimentam como ponto de partida para as relações sociais nos grupos Baile Afrosamurai e Reação do Gueto.

Específicos:

- Identificar representações musicais associadas às dinâmicas culturais produzidas pelos grupos mencionados;
- Reflexionar sobre a música como elemento intercessor dos encontros entre pessoas promovidos pelos grupos Baile Afrosamurai e Reação do Gueto;
- Caracterizar as enunciações e performances promovidas pelo universo musical dos grupos Baile Afrosamurai e Reação do Gueto que resultam distanciamento e aproximação de nós e dos outros.

3. NOTAS METODOLÓGICAS E ESPAÇOS DE ESTUDO

Esta dissertação vivencia os grupos Reação do Gueto e Baile Afrosamurai, localizados em Teresina, capital do Estado do Piauí, que está localizado na região Nordeste do Brasil. O grupo Reação do Gueto é composto por três integrantes, sendo estes Dorneles França, Lucas Carvalho e Xixá. É um grupo de rap, que concentra suas atividades no Bairro Santa Maria, mais especificamente na região da Santa Maria da Codipi, que está localizada na Zona Norte de Teresina. O grupo iniciou suas atividades no ano de 2009 e está ativo até o momento (2024). O grupo Baile Afrosamurai é composto por seis integrantes sendo estes Guilherme, Osvaldo Dias, Ísnaba Nhaga, Luís Wagner, Caio da Silva e Rafael Marques. Este grupo promove bailes funk, suas atividades se concentram na região Centro de Teresina, capital do Estado do Piauí, que está localizado na região Nordeste do Brasil. O grupo iniciou suas atividades em 2015, estando ativo até o momento (2024).

A presente pesquisa possui abordagem quali-quantitativa e caracteriza-se como exploratória, pois visa um entendimento do problema, tornando-o mais acessível e esclarecedor. Nesse sentido, Gil (2008) e Michel (2005), destacam que nos estudos exploratórios os dados podem ser obtidos mediante análise de documentos, entrevistas, depoimentos pessoais, observação espontânea, observação participante e análise de artefatos físicos e seu planejamento é bastante flexível, de modo que possibilite a consideração dos mais variados aspectos ao fato estudado. Ademais, ainda foi utilizado o método dedutivo, partindo da premissa geral para a aplicação das diferentes teorias e princípios aos casos concretos (Morin, 2002).

No primeiro momento está sendo desenvolvido um levantamento bibliográfico e documental. Optou-se também por utilizar o protocolo para revisão bibliográfica sistemática, caracterizada pelo planejamento para obter respostas, relativas a uma pergunta específica, utilizando-se de métodos explícitos e sistemáticos para identificar, selecionar, avaliar criticamente os estudos, coletar e analisar dados destes materiais, os quais serão inclusos na revisão (Castro, 2006).

O método de estudo de caso (Oliveira, 2016) está sendo adotado a partir da análise dos grupos Baile Afrosamurai e Reação do Gueto na investigação das relações de organização do som em dinâmicas culturais que criam um conjuntos de processos entre músicas e pessoas. Fundamentado nas perspectivas de Butler (2018), Moten (2017) e Hartman (2022), utilizaremos as abordagens associadas à pesquisa histórica e antropológica a partir da utilização da metodologia da história oral para a construção de fontes históricas por meio da realização de entrevistas com os participantes destes grupos no intuito de compreender as sociabilidades que

se formam em torno dos dois grupos.

As fontes utilizadas são subdivididas em fontes históricas e documentais. As fontes históricas (referências) serão utilizadas no intuito de compreensão do processo de formação histórica do contexto no qual se desenvolvem as ações dos grupos. As fontes documentais (Pinsky, 2009) são referentes aos arquivos hemerográficos, projetos culturais, matérias jornalísticas e documentos oficiais que envolvam ações dos grupos nos espaços públicos da cidade de Teresina. Optamos por incluir a abordagem de Portelli (2016) que considera o trabalho com fontes orais uma arte de escutar, com foco na técnica da entrevista aberta, compreendendo a entrevista como uma troca entre pessoas, a partir do qual pode ser estabelecida uma espécie de mutualidade.

A etnografia é antes um modo de acercamento e apreensão da realidade do que um conjunto de procedimentos que perpassam o estabelecimento de relações pessoais (Magnani, 2002). Corroborando com essa perspectiva Frehse (2011, p. 35) assinala que a etnografia deve ser compreendida como uma maneira específica de conhecer a vida social que perpassa a coleta de informações, transformadas posteriormente em dados a partir da interlocução com pessoas. Para a fase de campo, o percurso metodológico está sendo alicerçado na abordagem etnográfica e história de vida, extraíndo testemunhos orais, lembranças, memórias pessoas, retratados por meio de narrativas e relatos (Malinowski, 1922; Spindola; Santos, 2003; Flick, 2009) para que possamos investigar as sociabilizações dos grupos analisados a perspectiva etnográfica será contemplada, fundamentado na observação participante utilizando diário de campo, mediante anotações, registros de áudios e vídeos (Michel ,2005) e produção de uma descrição aprofundada, considerando a realidade investigativa de forma minuciosa (Geertz, 1989) e detalhada dos fatos, histórias, passagens, memórias das pessoas entrevistadas.

A etnografia multissituada (Marcus, 1995) será de suma importância na compreensão dos processos de afecção entre pessoa-música, provocando uma expansão nos caminhos da experimentação que atravessa o contato do pesquisador e do ator (não humano) estudado.

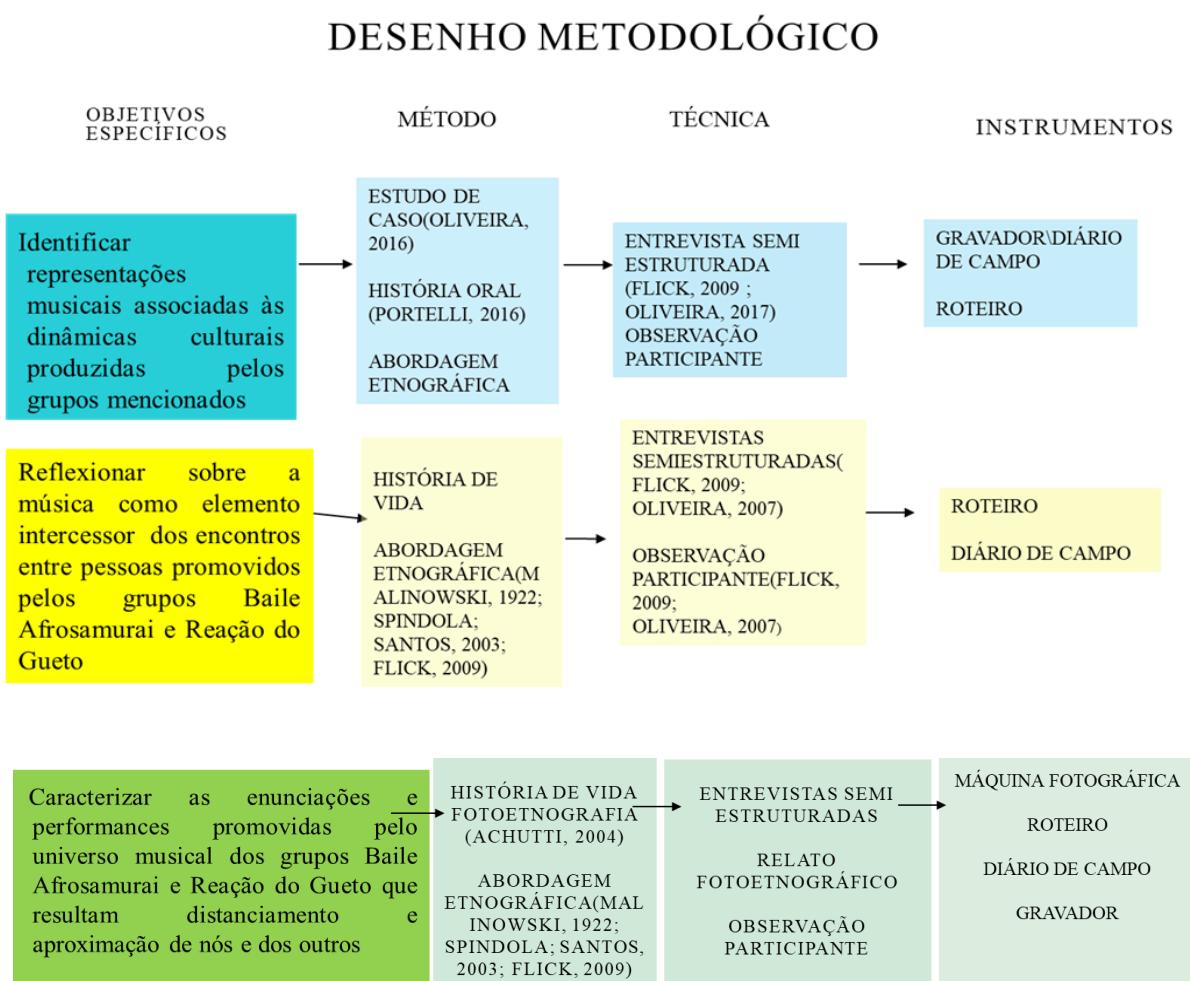
A fotoetnografia (Achutti, 2004) constituirá parte indispensável para a composição de uma narrativa que será alimentada pelo caráter dialógico, não explicativo da fotografia, nesta dissertação expressa por imagens colorias e em preto e branco – compreendendo a imagem como um elemento interpretativo do pesquisador, afetado por seus trajetos e pelos métodos que pavimentam os olhos da pesquisa, tornando a paisagem do texto escrito uma relação entre a música (Marcus, 1995) e a imagem que “mostra” (Achutti, 2004). A abordagem antropológica da música é central nesta dissertação ao percebê-la enquanto cultura, inserida em seu contexto como evento musical (Small, 1998; Merriam, 1964), mobilizando pessoas, humanas e não

humanas – não limitando-se a acontecimentos meramente acústicos (Pinto, 2001).

A interpretação do material irá se procedida através da análise de conteúdo, segundo recomendações de Bardin (1977) dividida em três fases: pré-análise, exploração do material e tratamento dos resultados, inferência e interpretação. Para os dados quantitativos será utilizada a estatística descritiva. Dentre as ferramentas computacionais, destacamos o uso do programa NVivo para análise das entrevistas e registros de campo e UCINET 6.232 (BORGATTI et al, 2002)

A pesquisa foi avaliada e aprovada pelo Comitê de Ética da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), resolução nº: 045/2009. As entrevistas gravadas foram posteriormente transcritas na íntegra com consentimento das participantes identificadas por letras do alfabeto. Para a divulgação científica foi garantida a privacidade e a confidencialidade dos dados coletados pelo anonimato das entrevistadas.

Figura 01 – Desenho metodológico.



4. - DESAFIOS DA PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO ATRAVÉS DAS

TRAVESSIAS DO SENTIR E VIVER.

Atividades performáticas podem constituir importantes faces de criação de lugar, identidade e de coesão dentro e entre pessoas. Nesses contextos, a música, enquanto signo, pode expressar diferentes alinhamentos sociais, ideias de grupo ou posições perante o mundo, além da possibilidade de gerar sintonia entre seus musicantes, tornando a prática determinante na concepção de um senso de pertencimento mesmo com conflitos para além dos arranjos musicais (Turino 2008). Aqui música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos mas, em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade (Turino 2008). Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural. (Pinto, 2001, p.223).

Devemos compreender o som como fenômeno que inserido em dinâmicas culturais, dá subsídio à sua organização e partilha através da música (Pinto, 2001). Então som e as sonoridades são constituintes do que definimos nesta dissertação como o estudo da música como e na cultura (Lévis-Strauss 1987).

Smith (2018) determinam que os territórios coloniais nascem como espaço político da exclusão e diferenciação. O processo progressivo de acumulação de bens, obedecendo a lógica eurocêntrica patriarcal, é o modelo administrativo que guia, dos séculos XV ao XIX, o desenvolvimento das elites brasileiras. A passagem de território colonial à nação soberana moderna é realizada muito mais por meio da transformação nas relações de classificação e divisão do que através da universalização da cidadania proposta pelas novas constituições. A racialização dos corpos é concomitante com a exploração capitalista imposta pela empresa colonial (Schwarcz & Starling, 2018)

Quando se discute as bases da pesquisa científica ocidental as contribuições indígenas a respeito desses fundamentos são raramente mencionadas. Reconhecer essas contribuições, em termos das práticas de pesquisa, seria tão legítimo quanto creditar a um conjunto de plantas, de um fragmento de um pote cerâmico ou de uma “cabeça de nativo preservada” (Smith, 2018. p,78)

Em *A experiência etnográfica*, James Clifford (1998) pensa sobre os processos pelo qual passou a metodologia que orienta a etnografia. Ele demonstra os jogos de poder que deslocam a autoridade etnográfica, seu trânsito entre os relatos de viajantes, missionários, mercadores e funcionários coloniais encontram na profissionalização das ciências ocidentais um rumo que é,

agora, concentrado mas práticas científicas institucionalizadas. As formas de acessar o nativo são disputadas; como conhecer sua língua? Como entender sua estrutura social? Quais formas de registro devem elencar os objetos coletados e registrados em campo? Processo semelhante observado nos caminhos que cconstituiram a etnomusicologia como durante o séculos XIX e XX. Aubert (2017) afirma que o processo de percepção da música como matéria de estudo do passado levantado por Karl Franz Friedrich Chrysander (1826-1901), a *musikalische Wissenschaft* (ciência da música) propunha agora não mais o método descritivo das expressões musicais compreendidas como constituintes de uma tradição europeia. Agora o empreendimento do estudo da música possuía marcos comparativos que geravam uma relação de alteridade. E esta alteridade, no decorrer do século XIX, encontrara outras músicas implicadas nas relações de (des)cobrimentos relacionados a empresa colonial do Ocidente (Myers, 1992). A noção de uma teleologia musical, um motivo essencial - que pode ser descoberto por uma ciência universal - não está desconectada da formulação do aparato científico que mobiliza o esquadrinhamento do mundo em espécies, raças e territórios (Smith, 2018; Munanga,2009). A musicologia comparada, fundamental para a compreensão da etnomusicologia, está implicada em processos históricos que redesenham metodologias no decorrer do século XX.

Após a segunda guerra mundial há uma modificação na perspectiva comparativa da musicologia (Myers, 1992). Agora (Merrian, 1964), o campo da etnomusicologia é pensado como mais amplo, sendo o termo "comparativo" apenas um aspecto metodológico deste campo, inerente ao processo de aprendizagem pelo contato com as diferenças. Tomando como marco a fundação do International Folk Music Council (1947) e da Society of Ethnomusicology (1955), as primeiras definições de etnomusicologia dizem que o campo de estudo tem como foco as manifestações “primitivas , não ocidentais, folclóricas e Orientais da música” (Myers,1992, p. 7), excluindo de sua preferência analítica as “músicas de massa” e a música ocidental, a afirmação, neste primeiro momento, é o interesse por "formas tradicionais" da música (Knust, 1959), configurando-se como o estudo da música dos outros.

Segundo Smith (2018), dentro do esquema classificatório que fundamenta o pensamento científico ocidental, os povos nativos figuravam como partes de uma coleção de objetos fundamentantes do conhecimento. Este arquivo é que orienta a perspectiva de preservação daquilo que irá se perder ou degenerar-se. O deslocamento destas coleções para museus, universidades e laboratórios cria um significado para estas coisas, agora deslocadas do conjunto de relações que constituem seu sentido nativo. Este sentido nativo, para Smith, não seria intacto, mas geraria interpretações sobre o mundo a partir da posição nativa. Toda uma materialidade

diversa (de povos distintos) é reunida e ressignificada nestes espaços ocidentais e a etnografia (a antropologia) tem relação com este processo.

Voltamos ao ponto em que Munanga (2009) fala da necessidade classificatória, que fundamenta o pensamento europeu, que se irradia violentamente pelo mundo. A antropologia é historicamente a necessidade de conhecer o Outro do ocidente. Então não podemos pensar a autoridade etnográfica sem nos questionarmos o porquê de sua necessidade quase inescapável. James Clifford atenta para os métodos de convencimento que são solidificados no transcorrer histórico da Antropologia – estratégias discursivas, metáforas, metonímias. Conhecer a parte para conhecer o todo.

Dobrar a autoridade da palavra à autoridade da autoria. Teria a escrita etnográfica meios de incluir a multiplicidade de informantes, tradutores e sábios que tornam possível os deslocamentos, convivência e estadia de um etnógrafo em terras nativas? Para não falarmos da tradução dos significados que se cristaliza dentro de todo um discurso linear de produção de conhecimento. O que Linda Smith destaca é a necessidade de conhecer para os nativos, compreendendo as limitações do pensamento científico ocidental. O que Clifford tenta reabilitar é a possibilidade de conhecer com os nativos, entendo que entramos em campo de pesquisa com uma língua nativa específica, que é munida de sua especificidade, possuindo potencialidades interpretativas. Ele atenta ainda a possíveis relativismos culturais que colocariam esta alteridade em termos de igualdade “assim eles são, assim somos nós” e esta também é uma preocupação de Smith. A limitação de James Clifford é a sua condição de ocidental que tenta pensar a sua tradição de pensamento em contato com o outro. Smith já é munida de uma condição (indígena) que torna este limite da autoridade etnográfica uma questão outra. Ela pergunta para que serve a etnografia? E falando em termos gerais da condição do pensamento científico, chega a conclusão de que municiar-se do conhecimento científico ocidental é entender o outro. Suas motivações de contato com o nativo e suas estratégias de dominação.

A partir desta discussão podemos desenvolver uma etnografia que comtemple as inter-relações entre negritude e identidade no contexto das manifestações culturais dos coletivos analisados nesta dissertação.

5. CARACTERIZAÇÃO DOS GRUPOS VIVENCIADOS.

5.1 As músicas que habitam o mundo.

Na mesopotâmia, materialmente, os achados arqueológicos mais remotos datam instrumentos musicais no século XXVII a.C, nos baixos relevos das paredes de palácios em Nívive e Ur (Pozzer;Silva;Cerqueira,2013) e nas tablas com escrita cuneiforme na região entre o rio Tigre e Eufrates. Musicistas nas tabernas, desfiles militares, cerimônias reais e religiosas. Arpas, alaúdes, e flautas para os deuses, reis e generais - tambores e seus percussionistas nus em movimento. Um baixo relevo, encontrado na sala XXXIII do palácio Nordeste em Nívive mostra Assurbanipal (669–631 a.C.) prostando seus inimigos elamitas, fileiras de figuras humanas tocando arpás, tambores, cantando e batendo palmas (Pozzer;Silva;Cerqueira,2013). Crianças, mulheres e homens, no que hoje é interpretado como uma cerimônia de reconhecimento da soberania do rei assírio sobre seus adversários. Na Grécia antiga, a compreensão da música, influencia até no uso da palavra *música* empreendida contemporaneamente;

[...] *mousike*, um aspecto definidor do humano em oposição ao animal e ao monstruoso designava, inicialmente, tudo o que compunha a educação do homem distinto: harmonia intelectual, vida moral e elegância artística. Referia-se à formação do caráter e do espírito como um todo [...].Entendia-se por educação musical algo amplo, enciclopédico, uma preparação do espírito para saber distinguir o justo do injusto, o belo do feio. A palavra reservada à atividade musical, propriamente dita, era *harmonike* (Cerqueira, 2017,p.4).

Música como forma e potência ordenadora dos sons e do espírito. Mas não sem disputas que aparecem no episódio da rivalidade entre Apolo e Marsias. O sátiro Marsias, após encontrar o aulo de Atena (que o rejeitara pela deformação que causava no seu rosto) aperfeiçoa intensamente o uso da flauta dupla, desafiando Apolo (mundo de sua lira) em um *agon* , no qual o vencedor teria poder total de decisão sobre o perdedor. Derrotado pelo deus solar, o sátiro é esfolado e seu sangue dá origem ao rio frígido Marsias (Cerqueira, 2017). A flauta dupla representava os excessos do sátiro, talvez por sua dubiedade harmônica e física (ao deformar o rosto de Atena) ocupando múltiplos espaços que tornava sinuoso o comedimento necessário à boa música. Há ainda Orfeu, que faz com que as montanhas e árvores se movam para vê-lo cantar, rios corram para os seus pés e as bestas o cerquem em silêncio (Detienne, 1991). A perfeição de sua voz e lira, *harmonik*, a retidão sublime do intelecto que ordena o som em palavra, criando-a. Palavra sublime.

A voz de Orfeu acalma o ímpeto bárbaro dos guerreiros trácos. Ela congrega, une, produz *philia* (amor, amizade), unidade, num mundo habitado pela *eris* (discórdia),

pelo *agon* (disputa), pela diversidade. O poder de produzir *philia* da voz de Orfeu, que une ao seu redor a natureza dividida, lembra a corrente produzida entre os homens, pelo canto e pela dança, quando a medida e a harmonia se introduzem na alma (Cerqueira, 2017.p,8).

A ordenação da música e a sua disputa estão em torno da razão. E a razão que emerge, a apolínea, quer para si a organização da natureza, ou daquilo que se opõe ao humano (Detienne, 1991). Por que a temperança sobre o intempestivo?. Atena desejava, ao criar o aulo, imitar o sibilar das górgonas e das serpentes que moravam em suas cabeças;

mas de tanto bancar a górgona estridente corre-se o risco de virar uma delas – tanto mais que esta mimesis não é simples imitação mas um autêntico mimetismo uma forma de entrar na pele do personagem que se simula, de assumir sua máscara” (Vernant, 1986.p,72).

Ao perceber sua face deformada nas águas de um rio, Atena despeja o instrumento monstruoso que inventara, condenando-o como indigno de sua retidão divina. Marsias, então, captura e reabilita o instrumento. A deformidade de seu rosto animalesco encontra morada na deformação causada pela flauta dupla. Embebido em *húbris*, julgando divina sua música, o sátiro desafia a Apolo. Vencido o sátiro, diz-se que o motivo fora a retidão da lira dourada de Apolo: este podia falar e cantar ao tempo que vazia vibrar os fios musicais.

Na imensa boca do sátiro, pelo contrário – mesmo coberta com um pedaço de couro, a *phorbéia*, e uma testeira, para moderar o furor do sopro e dissimular distorção dos lábios, o *aulós* ou sírinx, a flauta dupla ou a flauta de pã não deixam qualquer espaço para a voz humana. (Vernant, 1986, 73).

A capacidade da fala e do canto poético, trazia para a música a qualidade da temperança cara à razão e a educação (Cerqueira, 2017). A deformação do rosto de Atena e a incapacidade de falar aproximam o homem do furor, do movimento orgiástico – a flauta seria o “instrumento do transe, do orgiasmo, do delírio, dos ritos e danças de possessão” ela não “age no sentido de instrução (*mathesis*) mas no sentido de purificação (*katharsis*) (Vernant, 1986.p,75).

“Que toquem flauta” dizia “os filhos dos Tebanos”, já que não sabem conversar. Porém nós, os Atenienses, consoante o dizem nossos pais, temos Atena como deusa fundadora e Apolo como criador da nossa raça. A primeira deitou fora a flauta, o segundo esfolou o flautista. (Plutarco, 1991, p.32)

Plutarco (2010), descreve em Alcibiades aspectos políticos de diferenciação entre cidadão ateniense e os tebanos, tomando a música como aspecto central da cultura como domínio da fala civilizada em oposição à inconstância da barbárie.

Apolo [...] como simbolização do equilíbrio e da proporção, a *arete* da *sophrosyne* (virtude do comedimento), é o deus das artes, da música, da poesia e da medicina. Com a *lyra* na mão, rege o coral das Musas. O coral, em uníssono, é o gênero musical que efetiva a unidade da diversidade, motivo de orgulho nas celebrações cívicas gregas; as Musas e Apolo são guardiões e inspiradores das artes e de todas as atividades nobres de espírito. Apolo, com a *lyra* em punho, regendo o coral das Musas, significa a unidade, a partir da música, das manifestações humanas de inteligência e elegância artística, na medida em que a música é o ponto de partida, a unidade primeira, tal como o canto de Orfeu, onde ainda está uno o que se fará divisor, ou onde a diversidade está reduzida à unidade (Cerdeira, 2017.p,17).

A Paideia é processo fundamental no engendramento do cidadão, é uma formação contínua, que engloba múltiplas áreas do conhecimento compartilhado no mundo grego, é uma travessia formativa da infância do menino até a plenitude do homem livre, atrelando corpo e espírito, *cultivando* o futuro (e ideal) cidadão. É um processo de partilha de valores coletivos, que devem se tornar perenes através desta educação, é a manifestação *per se* de formação de uma cultura grega que é expressa no e pelo indivíduo, mas que carrega as virtudes de uma coletividade (Jaeger, 1995). E a música, neste crucial processo, é compreendida como uma arte de busca do equilíbrio;

Ora, é grande absurdo dizer que uma harmonia está discordando ou resulta do que ainda está discordando. Mas talvez o que ele queria dizer era o seguinte, que do agudo e do grave, antes discordantes e posteriormente combinados, ela resultou, graças à arte musical. Pois não é sem dúvida do agudo e do grave ainda em discordância que pode resultar a harmonia; a harmonia é consonância, consonância é uma certa combinação — e combinação de discordantes, enquanto discordam, é impossível, e inversamente o que discorda e não combina é impossível harmonizar —assim como também o ritmo, que resulta do rápido e do certo, antes dissociados e depois combinados (Platão, 1991. p,55).

Harmonia que une equilíbrio e cura, resguardada nos cânticos das musas de Apolo, o ninar noturno das mães e a catarse das ménades dionisíacas (Vernant, 1986). Há uma coabitação de músicas no mundo grego; uma vibração em tons que se aproximam dos bosques, se afeiçoam como bestas, matam a cede nos rios e desafiam o mármore - como o Doríforo de Policleto³ - que se talha humano. Há também a precisão dos dedos de Apolo, que curam e tocam, os cânticos de Orfeu que inventam a palavra sublime da música; perfeição métrica que faz a natureza rodear o homem, reconhecendo-o, diante de si, como Homem. E este outro caminha na sua auto invenção (Paideia), como raça e como povo (Jaeger, 1995).

Nietzsche (2019), coloca como questão central para o Ocidente uma compreensão da coabitação de Apolo e Dionísio na sua cultura. Tomando de empréstimo as questões que Schopenhauer levanta sobre o corpo como princípio da *vontade*, que possibilita – potencializa

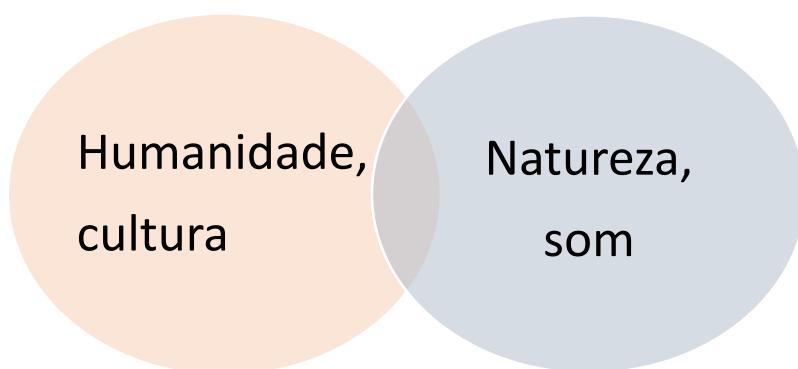
³ Escultor, um dos fundadores do Clássico na escultura grega.

– o intelecto precedido pela intuição. Schopenhauer (1788-1860), por sua vez, discute as ideias levantadas por Immanuel Kant (1724-1804) quanto à subsunção do conhecimento à uma razão que transcende o mundo sensual, encontrada no lugar das formas perfeitas. Uma razão transcendental que deve preceder e imperar sobre os sentidos – e a acesse ao belo deve, necessariamente, acessar este lugar. Para Nietzsche (2019), pensar a arte é reabilitar a *vontade* – a intuição que se alimenta da experiência e da trajetória;

A novidade consiste, desta vez, na idéia de que tal núcleo ontológico do existir também se daria a conhecer por intermédio do corpo humano tomado não como um objeto entre outros, mas como objetivação da vontade mesma, ou, melhor ainda, à luz da suposição de que a realização desta última teria ocasião não a partir daquilo que o homem pensa ou possui, mas do movimento corporal que ele é: “Todo ato real da nossa vontade é, ao mesmo tempo e infalivelmente, um movimento de nosso corpo” (Barros, 2005.p, 37).

Uma reabilitação da intempestividade dionisíaca, que formularia o homem-processo em detrimento do homem como forma perfeita. Talvez a animalidade dos sentidos - sua proximidade com a Natureza - assustasse a Kant, talvez a seara de se afastar destes afetos fosse firme e duradoura na tradição da filosofia ocidental (Foucault, 2020). *Epimeleia heautou* seria o abraçar destes trajetos, o *cuidado de si* retomado como o cultivo do corpo e de suas ações, uma ética radical da trajetória. A revelação que nos é ressaltante é a da criação de uma razão que é elevada a uma universalidade (Mbembe, 2017) que produz uma “mônada ou bolha identitária que investe obsessivamente em suas fronteiras e usa o exterior como espelho diacrítico de sua coincidência a si” (Figura 01) (Viveiros de Castro, 2011).

Figura 02 – A dádiva da razão moderna.



Transfigurando-se na deidade apolínea, vencida e esfolada a besta, abandonada a flauta de górgonas, o homem moderno aparta-se da natureza. Toma a música como domínio do som,

controlando este fenômeno (Figura 02). Então a música (e a arte) é compreendida como domínio da razão (Kant, 2001), seu acesso e controle dizem sobre a elevação dos fenômenos naturais à cultura.

Figura 03- Da razão transcendental sobre a música.



E para os modernos, o modelo de humanidade e natureza se especializam no decorrer da invenção de sua temporalidade (Latour, 1994 ; Foucault, 2008). Cada vez mais idêntico a si, munidos de um Deus idêntico a si (Viveiros de Castro, 2011).

Sobre o contato dos Tupinambá com os jesuítas durante os primeiros séculos, gerava perturbação nos jesuítas a inconstância daqueles que pareciam não ter fé, rei, ou lei – uma interessante imbricação tripartida das forças presentes que erguiam os Estados modernos (Agamben, 2010; Viveiros de Castro, 2017) durante o processo colonial. *Pater Potestas*, o poder do pai sobre os filhos, do velho patriarca-pastor sobre seu rebanho, orientando-lhes para o bom caminho; a constituição cristã do humano permanecera indissociável desta submissão ao Pai Soberano. E o que percebiam como deveras inconstante era uma ontologia diversa a esta submissão.

O poder soberano tende a arrebanhar sob si aquilo que lhe é idêntico, pois é um processo de filiação que acomoda deveres e direitos protegidos sob a égide da Lei pois “O Estado, ao contrário dos povos, só *consiste* no singular da própria universalidade. O Estado é sempre único, total, um universo em si mesmo”(Viveiros de Castro, 2017.p,4). Falamos de um entrelaçamento entre Estado e poder divino, que torna inescapável a concepção da conversão para a cultura como uma conversão para (uma) humanidade.

O que consideravam os jesuítas costumes viciosos como a guerra, o canibalismo e a vingança poderíamos perceber antes, como um ímpeto de busca pelo outro, que reconhecia na constituição dos tupinambá o processo incompleto que devora a experiência, reconhecida na sua externalidade e estranheza;

O que estou dizendo é que a filosofia tupinambá afirmava uma incompletude ontológica essencial: incompletude do *socius* e, em geral, da condição humana. Estou dizendo que se tratava de uma ordem onde o interior e a identidade estavam hierarquicamente englobados pela exterioridade e pela diferença, o devir e a relação prevaleciam sobre o ser e a substância. (Viveiros de Castro. 2011. p,39).

Então o ato de conhecer, deslocar-se até o outro era impelido pela compreensão da coabitacão de diferentes humanidades no mundo, no cosmos (Viveiros de Castro, 2017). A cisão (e ordenamento) entre Deus, natureza e homem tornava complicada a relação com o canibalismo que devorava a matéria não para torná-la submissa a si, mas para acessá-la enquanto exterioridade.

Kaká Wera Jecupé (2020), ao contar sobre a formação da pessoa (tupy) fala de um sopro que une o som-barulho (*Tu*) ao assento, pé (*Py*) – logo – “o som do pé, o som assentado, entonado. Assim o índio é uma qualidade de espírito posta em harmonia de forma” (Jecupé, 2020.p,14). Som-fala-palavra não se dissocia , pois ele possui espírito. Toda palavra tem espírito, e o *nome* é uma “alma provida de uma assento” (*id*,2020), o nome é a *vida* entonada de uma forma, logo o espírito, “para o índio, é silêncio e som” (*ibd*,2020). Este sopro não se dissocia em palavra e som ou música, mas coabita.

O projeto colonial constitui base de sustentação da concepção errônea que comprehendia os povos indígenas destituídos de espiritualidade. Para os colonizadores as manifestações religiosas desses grupos eram ignoradas, incompreendidas, associadas ao folclore, incompreendidas e tratadas como mitos; recurso narrativo, fundamentados em relatos orais, utilizado por distintas sociedades com o objetivo de pensar e expressar temáticas, ideias, conceitos e categorias, expressos em histórias de fácil compreensão. Entretanto os povos indígenas da América do Sul possuem cosmologias próprias. Estas expressam os modelos complexos de concepções a respeito da origem do Universo (Baniwa,2006). As cosmologias são múltiplas e diferenciadas, uma vez que povos indígenas comprehendem o mundo, o universo e desenvolvem suas relações entre seres vivos e natureza de maneira distinta. O estabelecimento de elementos simbólicos e políticos de diferenciação cultural no Nordeste do Brasil contempla a presença de indivíduos com papéis diferenciados na organização social desses grupos, como

os caciques e pajés. Sobre a importância do toré e da música para seu povo, diz o Cacique Henrique Manoel, do povo Tabajara-Tapuio-Itamaraty, localizado no norte do Estado do Piauí;

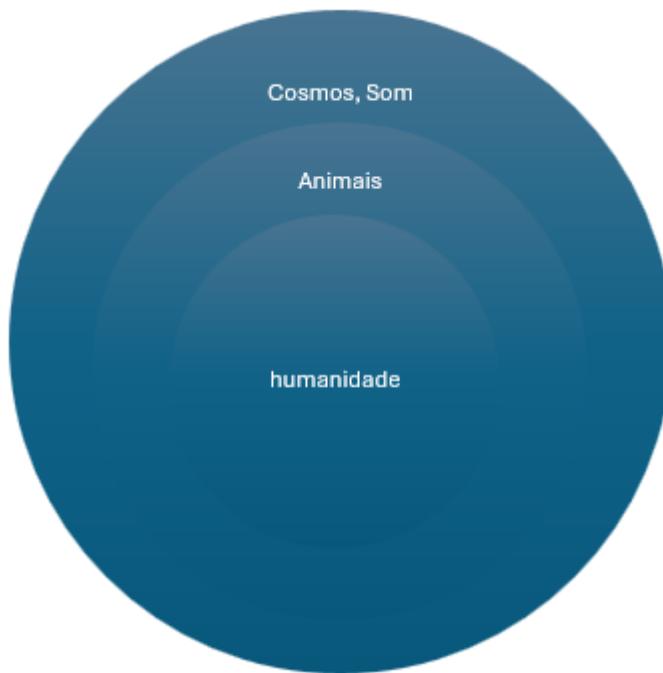
Para gente o toré um ritual sagrado, o toré é a música dos rituais que a gente canta para invocar os encantados , também é um momento de festa, momento de agradecimento né. Então tem três momentos que a gente usa para fazer o toré ; momento de rituais sagrado para chamar os encantados, tem momento de agradecimento também para ter contato com a natureza, e também o momento de festa. (MANOEL, Henrique. Entrevista concedida a Rafael Marques Gomes, Teresina. Fevereiro, 2024).

Transmitido de um grupo para o outro, o Toré constitui um dos exemplos mais representativos de sinal diacrítico de indianidade, configurando-se como uma instituição unificadora e comum dos povos indígenas no Nordeste (Oliveira, 1998). Através da dança do Toré e outras práticas rituais é possível entrar em contato com os encantados, solicitar auxílio, conselhos, renovando laços ancestrais e mantendo a harmonia com o território e a natureza (Ferreira, 2010). Durante essa dança circular, cantam-se os *toantes*, cânticos sagrados que evocam as entidades e relembram suas histórias. Existem cânticos “gerais”, utilizados por diversas etnias e cânticos específicos que representam a história e trajetórias particulares de um povo indígena. É frequente o uso de instrumentos musicais e substâncias utilizadas para purificar o ambiente através da defumação; ervas, tabaco, plantas, madeiras, cascas de frutas, entre outras (Ferreira, 2010).

Toré é sagrado para nós, é onde a gente nos fortalece. Nos traz a energia positiva e retira as negativas, em contato com os nossos encantados. Nós usamos o maracá também que é instrumento musical, que faz com a gente chame, e também para chamar as pessoas para a roda, na hora que a gente balança o maracá nós tá chamando porque ele vai dar, nisso, um momento sagrado para a gente. Então quem recebe o chamado do maracá já vem pra roda e também na hora que a gente tá chamando encantado naquele momento para dar força. Então o toré é muito importante para a gente para o nosso trabalho, no dia a dia como indígena. Porque ele que nos fortalece nossas energias e nosso trabalho também, sem ele a gente fica fraco, não tem contato com a natureza. Eu tenho várias músicas que eu compus, baseado na nossa realidade...com a nossa vida do dia a dia. Então para nós é assim, uma coisa que vem a gente não faz só, também tem a força dos encantados para nós, orientando no que está fazendo para poder rimar para poder fazer dar certo , o canto também. (MANOEL, Henrique, Entrevista concedida a Rafael Marques Gomes, Teresina. Fevereiro, 2024).

A esfera do sagrado pode ser compreendida como o próprio cosmos que se constitue enquanto relação entre as diferenças, e nesse sentido a humanidade se manifesta enquanto espaço de alteridade; acessar outras humanidades, a das pedras, aves e encantados é uma possibilidade aberta pois, dotados de som-nome-espírito (Jecupé, 2020) eles coabitam o cosmos (Figura 03).

Figura 04 - O som é ação – sopro – movimento que interliga no cosmo.



Então acessar os toantes é tocar os pés no chão, conversar com os encatados que musicam compondo e ajudando através dos sonhos (Manoel, 2024), compor com a Terra e com outras formas de humanidade que coabitam. A música é compreendida e vive de maneiras diversas, ela está relacionada e constitui ao mesmo tempo ontologias diferentes.

5.2 Som e sonoridades: a música como e na cultura.

Observado nos caminhos que constituíram a etnomusicologia como durante o séculos XIX e XX. Aubert (2017) afirma que o processo de percepção da música como matéria de estudo do passado levantado por Karl Franz Friedrich Chrysander (1826-1901), a *musikalische Wissenschaft* (ciência da música) propunha agora não mais o método descritivo das expressões musicais compreendidas como constituintes de uma tradição europeia. Agora o empreendimento do estudo da música possuía marcos comparativos que geravam uma relação de alteridade. E esta alteridade, no decorrer do século XIX, encontrara outras músicas implicadas nas relações de (des)cobrimentos relacionados a empresa colonial do Ocidente (Slobin; Myers, 1992).

A escola alemã, tendo como exemplos Hornbostel (1977-1935) e Stumpf (1848-1936), utilizando da tecnologia de gravação, através de cilindros de cera, conseguiam

construir um arquivo de músicas , coletadas dentro do contexto colonial do século XIX. Deste limitado arquivo eles desenvolveram uma Escola dos círculos culturais, que desenvolveu teorias evolucionárias da música bem como, dos instrumentos e das afinações. Estes estudiosos raramente desenvolviam o trabalho de campo, não valorizando ou percebendo a música como manifestações culturais. (Slobin; Myers, 1992,p,4).

Guido Adler (Muggleton, 1981), como por exemplo, constitui sua importante obra, basilar á musicologia do século XIX passando pelos processos marcantes de formação e disputa das identidades nacionais das nações europeias, bem como uma prevalencia das dinamicas evolutivas percebidas nas ciências naturais logo;

Não é, portanto, surpreendente que a linguagem metafórica de Adler seja rica em imagens de crescimento e decadência orgânicos, e que o seu conceito de história da música seja evolucionista. Seu método de crítica estilística começa com uma dissecação anatômica de uma obra de arte, a fim de determinar sua espécie, e seu enquadramento de leis estilísticas pode, em certo sentido, ser equiparado à determinação das leis da “seleção natural” musical. (Muggleton, 1981,p.4).

A noção de uma teleologia musical, um motivo essencial – que pode ser descoberto por uma ciência universal – não está desconectada da formulação do aparato científico que mobiliza o esquadrinhamento do mundo em espécies, raças e territórios (Smith, 2018; Munanga,2009). A musicologia comparada, fundamental para a compreensão da etnomusicologia, está implicada em processos históricos que redesenham metodologias no decorrer do século XX.

Após a segunda guerra mundial (Slobin; Myers, 1992) há uma modificação na perspectiva comparativa da musicologia. Agora o campo da etnomusicologia é pensado como mais amplo, sendo o termo “comparativo” apenas um aspecto metodológico deste campo, inerente ao processo de aprendizagem pelo contato com as diferenças. Tomando como marco a fundação do International Folk Music Council (1947) e da Society of Ethnomusicology (1955), as primeiras definições de etnomusicologia dizem que o campo de estudo tem como foco as manifestações “primitivas , não ocidentais, folclóricas e Orientais da música” (Slobin;Myers,1992, p. 7), excluindo de sua preferência analítica as “músicas de massa” e a música ocidental, a afirmação, neste primeiro momento, é o interesse por “formas tradicionais” da música (Knust, 1959), configurando-se como o estudo da música dos outros.

Allan P. Merrian, etnomusicólogo americano, em sua obra The Anthropology of Music (1964), estabelece as bases fundamentais para uma abordagem mais antropológica da música (Aubert,2017), ao propor um encadeamento de relações que atrela a ideia da música á sua forma; ou seja, para um conjunto de comportamentos, práticas e sociabilidades existe, nas sociedades estudadas, uma manifestação musical atrelada a aquelas Conceito > Comportamento

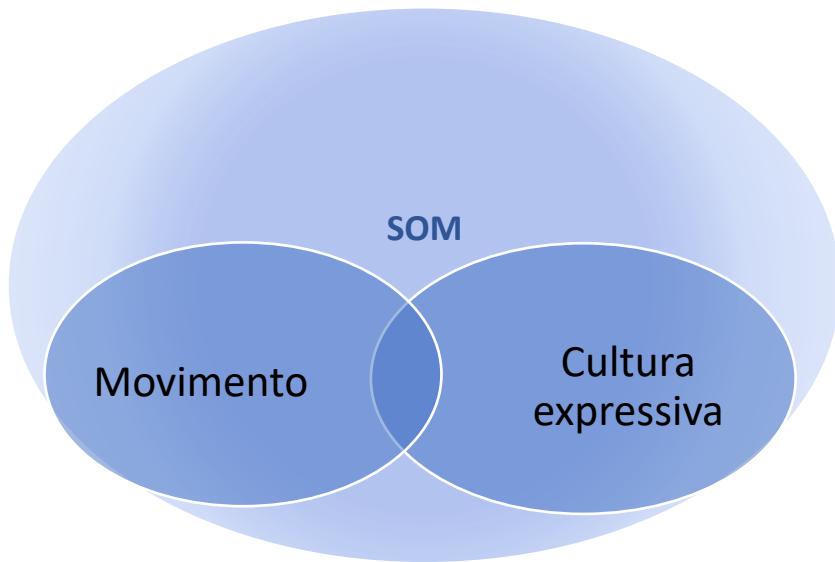
> Som. Através da compreensão da cultura de um certo povo poderíamos perceber como a forma musical ganha significado através destas relações, constituindo, dessa maneira, uma teoria musical específica. Nos anos 60 e 70, com maior aprofundamento da relação entre etnomusicologia e os estudos da linguagem, foi levantada a questão entre o êmico e o ético (Slobin; Myers, 1992; Aubert, 2017): entender a música como nativo ou acessá-la diante do aparato simbólico que carrega o antropólogo.

Aqui música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos mas, em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade (Turino 2008). Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural. (Pinto, 2001, p.223).

Devemos compreender o som como fenômeno que inserido em dinâmicas culturais, dá subsídio à sua organização e partilha através da música (Pinto, 2001). Então som e as sonoridades são constituintes do que definimos nesta dissertação como o estudo da música como e na cultura (Lévis-Strauss 1987). O universo musical pode ser contido por afeto, carinho, atenção e escuta do/a outro/a, na compreensão da música como uma forma especial de comunicação, facilitadora de encontros entre pessoas que experimentaram a música como ponto de partida para as relações sociais (Aubert 2007).

Expandida a compreensão de música como imanência do som, que constitui mesmo o espaço (cosmo) que possibilita as trocas e o contato com o outro (Jecupé, 2020) entendemos, na dissertação em pauta, que o som e a música interagem também através do movimento com culturais expressivas, que orientam performances e destoam da retidão (Buttler 2018), oportunizando pronunciamentos em diferentes notas. As performances falam sobre os processos que constituem o universo simbólico na qual se expressam e, ao mesmo tempo, desenvolvem. A performance é a itinerância fundamental que se alia a organização do som em torno de conformidades entre humanos e também não humanos (Figura 04) (Viveiros de Castro, 2017; Manoel, 2024).

Figura 05 – Diagrama de relação do som, movimento e cultura expressiva.



Com os grupos Afrosamurai e Reação do Gueto, investigamos as relações entre a organização do som em dinâmicas culturais que criam um conjuntos de processos entre música e pessoa, entendendo o movimento como ação fundamental para a constituição de “fenômenos diversos” dentro do âmbito da pesquisa.

Quais seriam então os elementos básicos que servem de pontos de apoio à *performance* musical propriamente? Simultaneamente a um sistema que define espaço e tempo, dando à *performance* musical uma limitação nessas duas dimensões principais, há outros sistemas de signos, dos quais dispõem os seus agentes ativos: a formação do “elenco”, os atores, a interpretação, a entonação, a comunicação corporal etc. Ao lado dos signos visuais como a decoração e a organização do espaço, há os elementos acústicos, como a música e outros tipos de sons. Além destes devem ser considerados texto e enredo da *performance*, com seus significados lexicais, sintáticos e simbólicos. Os produtores e protagonistas da *performance* dependem desta soma de elementos, que constituem o plano sensório e de convenção geral. Em conjunto com os elementos da dramaturgia temos aí a matéria-prima com a qual se constrói outras grandezas, ou seja, através da sua *performance* o acontecimento sonoro da música traz à tona fenômenos diversos, por vezes inesperados e não necessariamente acústicos (Pinto, 2001, p. 229).

A dinâmica da performance é eminentemente ligada ao movimento do tempo. E para isto compreendemos o evento como elemento crucial na percepção dos “fenômenos diversos” provocados pela performance musical. O evento apresenta sempre um deslocamento (Pinto, 2001) para a singularidade que pode possuir ancoras formais escritas (partituras) ou orais, mas que não permanece idêntico a si – alterando constantemente e simultaneamente a música, a performance e o tempo. A performance (Small, 1998) como processo, é entendida como uma movimentação entre tempo, espaço e corpo – sendo a música elemento central para esta pesquisa: “observe-se como diferentes povos acompanham música com batidas próprias de palmas, como diferentes corais se apresentam em palco (Pinto, 2001, p.232)”, logo “Aqui

também o corpo é suporte de símbolos, o corpo, no entanto, que age e que se movimenta (*Idem*, 2001, p.232)". Essa agência do corpo também está relacionada a produção de movimentos que geram o som, sendo as técnicas corporais, o ato de enlace (transmudação) entre instrumento e músico: o instrumento é (re)feito como extensão que redesenha o corpo, criando vibrações sonoras que redesenham o som.

5.3 Teorias nativas e as definições de música(s)

Baia (2015) demonstra como a musicologia é um campo de disputa entre aqueles pesquisam, historicamente, a música produzida no território brasileiro. As correntes de pensamento, que se orientam em torno da identidade nacional, autenticidade e validação estética-política da música se desenvolvem dentro das contradições que formam tanto o campo analítico (a musicologia) quanto um campo de discursos sobre a música no Brasil; a determinação do que é o popular, o erudito, das formas de difusão musical, as técnicas de produção e criação e as sociabilidades identificadas no inúmeros recortes descritos pelo autor que se espalham do fim do século XIX até os anos de 1980. Baia (2015), ao construir um panorama historiográfico da produção acadêmica da musicologia no Brasil, deixa rastros de que os debates sobre música no Brasil, se interligam, durante o século XX, pela necessidade da determinação do caráter nacional, de uma identidade, ou mesmo dos processos contraditórios que impedem que a “sociedade brasileira” supere as mazelas da interdependência cultural com o Ocidente (Smith, 2018) reafirmando constantemente o projeto de soberania nacional das nações ocidentais.

O próprio autor reproduz em sua análise, os métodos e caminhos que reafirmam uma teoria geral (universal) da música que serve, enquanto disciplina, como régua analítica dos fenômenos que envolvem os som inseridos em dinâmicas culturais diversas. Albuquerque (2019), analisa o processo de negação, sistemática, da possibilidade de agência da população negra na produção de conhecimento através da música no Brasil. As diferentes ontologias que tocam o som, demonstram as várias diferenças entre os vários indígenas e o branco que constituem o Brasil (Viveiros de Castro, 2017) na compreensão das relações de alteridade que marcam e compõem a música.

O problema que percebemos é que o conceito de música, *per se*, encontra-se localizado dentro de uma tradição de pensamento ocidental, que analisa, organiza e produz conhecimento sobre a relação dos homens com os sons. Então ao não aceitarmos esta teoria localizada enquanto universal, entendemos, concomitantemente, que existam dinâmicas (e disputas) em

torno da sistematização, dentro de um corpo definido de saber, em torno dos sons e da sua interação com o homem.

[...] não é contraditório teorias nativas operarem no campo musical com concepções próprias, não-ocidentais, e utilizarem, ao mesmo tempo, esta terminologia, que é derivada da teoria musical europeia. Quando, no entanto, músicos, mestres e entendidos de manifestações de tradição local utilizam termos desta natureza, deparamos com uma re-significação própria e precisa da terminologia, dentro de um corpo definido de saber (Pinto, 2001, p.245).

No âmbito desta dissertação existe a compreensão das formalidades estabelecidas na tradição ocidental europeia, contudo, estamos sensíveis aos processos de criação, re-significação desta linguagem por parte de pessoas observadas, quando estas, dentro dos seus campo de saberes expressam uma formulação “nativa” que é mobilizada em torno de um campo definido de práticas e saberes. Assim, sabemos que os beats, loopings, pancadões e versos se organizam em torno de códigos próprios que comunicam significados entre pessoas. Tricia Rose (1994) ao analisar o surgimento do Hip-Hop nos bairros suburbanos de Nova York, nos fala de uma nova economia sonora em que:

O arranjo e a seleção de sons que os músicos de rap inventaram por meio de samplers, toca-discos, gravadores e sistemas de sons são ao mesmo tempo desestrutivos (na medida em que, na verdade, desmontam composições musicais gravadas) e recuperadores (porque recontextualizam esses elementos criando novos significados para os sons que foram relegados as latas de lixos comerciais). O rap revisa as precedências culturais dos negros por meio de novos e sofisticados meios tecnológicos. Barulho de um lado e contramemória comunitária de outro, o rap invoca e destrói de uma só vez (Rose, 1994,p.105).

Uma economia sonora que é manifestada numa nova forma de fazer música(s), tornando múltiplo, paradoxalmente, um conceito que se quer definido e controlado. Uma mobilização da “pilhagem e da cacofonia” (Herschmann, 2000) sonora, que torna explícita a diferença, os meios de negociação e embate em torno das teorias nativas e a teoria “universal”. Wisnik (1987) nos fala da tradição ocidental da música, que, com a modernidade, se impôs como uma universalidade hierarquizante de todos os sons. Ele fala que a música de câmara é concomitantemente a construção de um ideário “moderno” para o mundo pois se liga a premissas burguesas mas também herda da música litúrgica alguns de seus desejos – a resolução de problemas melódicos e harmônicos e a previsibilidade rítmica. E este é o desejo da música, notado nos processos (performances) manifestados em atos litúrgicos e na formalidade da música erudita europeia.

Rose (1994) coloca essa resolução dos problemas rítmicos e a definição da temperança das alturas sonoras – quando alçadas a noção de universais - como uma característica de assentamento dessa identidade manifestando uma (contra) alteridade musical da negação do outro – explicitada não somente na sua forma, mas nas dinâmicas entre o som, o movimento e suas culturas expressivas. Compreendemos também, que esta é uma condição em disputa dentro do que é conhecido como música clássica ocidental. John Cage (1912-1992), como por exemplo, tenta romper com as limitações que da noção de composição musical dentro de uma economia rígida de controle da produção de sons temperados – levando em consideração, agora, os ruídos, silêncios e irrupções harmônicas estranhas a estética ocidental no século XX. O que buscamos é análise de expressões que surgem ou vivem fora do domínio desta “vanguarda do conhecimento” (Albuquerque, 2019).

A Antropologia é o estudo das relações sociais de um ponto de vista que não se acha deliberadamente dominado pela experiência e a doutrina ocidentais das relações sociais. Ela tenta pensar a vida social sem se apoiar exclusivamente nessa herança cultural (Viveiros de Castro, 1999.p,39).

Pela interseção da música há possibilidade de entrelaçarmos diversas possibilidades materiais e imateriais, e nesse processo, as concebidas notas musicais, dentre outras funções, colaboraram para transformações possíveis dos seres (pessoas) (Small 1998; Slobin 1992). Onde existia uma aparente apatia, surgia um início de um vigor, um aumento da percepção, fosse a partir do ato da respiração profunda, ou da audição/prática de uma música que remettesse a suas memórias, as epistemologias dos sentidos. O desejo, a vontade, os quereres e os despertares (Viveiros de Castro 1992; Borges 1989). É um movimento em que atribuímos intencionalidade àquilo que conhecemos, como no pensamento dos xamãs (Viveiros de Castro, 1999) em que o conhecimento é considerado na medida em que conseguimos identificar agência naquilo que pretendemos conhecer “O ‘bom conhecimento’ é aquele capaz de interpretar todos os eventos do mundo como se fossem ações, como se fossem resultados de algum tipo de intencionalidade” (Viveiros de Castro, 2007.p, 41). Então a subsunção do objeto ao sujeito (e, em cálculo último, do sujeito ao sujeito), operações levadas em consideração quanto ao desenvolvimento da Ciência Ocidental (Latour, 2017) nos levam a reconhecer , nesta dissertação, as categorias de análise “grupos” e “pessoas”.

5.4 Definição das categorias grupo e pessoa.

Compreemos grupos como uma associação em movimento, que se relaciona através da

exitação das (in)conformidades em direção à ideia de um sentido comum (Latour, 2012). Segundo Bruno Latour (2012), o trabalho daquele que está em campo é perceber as movimentações para a conformidade é provocada por inúmeras agencias que se associam entre atores humano e, possivelmente, não humanos. Só há a possibilidade da pesquisa através deste movimento, ao percebermos a não conformidade inata do tecido social, emaranhado em movimentos estratégicos e contigenciais.

A ANT se considera mais capaz de vislumbrar ordem depois de deixar os atores desdobrarem o leque inteiro de controvérsias nas quais se meteram. E como se disséssemos aos atores: “Não vamos tentar disciplinar vocês, enquadrá-los em nossas categorias; deixaremos que se atenham a seus próprios mundos e só então pediremos sua explicação sobre o modo como os estabeleceram”. A tarefa de definir e ordenar o social deve ser deixada aos próprios atores, não ao analista. E por isso que para recuperar certo senso de ordem a melhor solução é rastrear conexões entre as próprias controvérsias e não tentar decidir como resolvê-las (LATOUR, 2012.p, 44).

Trajeto e tropeço são essenciais para que haja deslocamento. É um viver com, compreendendo-se dentro das estratégias de ação dos atores capazes, interessados, que permeiam a pesquisa. Então a condição do sociólogo das associações (LATOUR, 2012) é perceber-se nas redes que são o foco de sua investigação, estar nas estratégias de ação dos atores, colocar-se em movimento – habitar as controvérsias – que talvez sejam os nós mais evidentes que movam este conjunto rumo a uma percepção do social.

5.5 (2012-2015) Awkward Friendship Party.

Em 2012, no Lob~, um bar frequentado pelo público universitário da Universidade Federal do Piauí (UFPI), iniciamos um evento chamado Awkward Friendship Party. Com estrutura simples – uma caixa amplificada e notebook – a festa, de acordo com Guilherme Cerqueira e Caio Silva, se aproximava das “formas alternativas” de festa em Teresina.

Nominalmente a Hooligans, que ocorre desde o início dos anos 2000 em Teresina, aparece como referência das experiências que antecederam a Awkward Friendship Party. Lá, Guilherme, teve o seu primeiro contato com a música eletrônica, “assim lá na Hooligans eles eram mais *selectors*, não era sobre mixagem, mas foi o início né, foi a primeira vez que eu peguei no CDJ e etc.” (Guilherme, 2023). A Hooligans é uma festa que possui forte aderência do público LGBTQI+, ocupando espaços como a Mercearia Pub Bar e logo após seu fechamento em 2018, o Heaven Pubb (fechado em 2020 devido a um desabamento).

O “Heaven Pubb era chamado de inferninho pelo pessoal” (Silva ,2023), localizado no centro de Teresina, na Rua 7 de Setembro, sendo um espaço com um salão fechado de um pouco mais de 16 metros quadrados, um corredor ao céu aberto para fumantes e um banheiro para o público, o bar ligava o corredor e o salão. A proprietária Glauciane Ferreira estabelecia parcerias constantes com os organizadores da Hooligans. No lugar, o uso de entorpecentes era livre. A música com o cair da noite – no salão, nas calçadas ou nos corredores, estabelecia uma relação causa-feito musical de proximidade entre os corpos que ali estavam. Havia predominância, no que experienciei, de pessoas que já haviam estabelecido alguma relação de amizade no decorrer temporal dos eventos (trata-se de um evento esporádico, mas que possui longevidade de mais de uma década).

Em meados de 2014, quando inicialmente estive na Hooligans, as músicas se concentravam em estilos como o *dream pop*, *deep house* e *alt rock* – com o passar do tempo, adentrando em 2017, estilos como o *trap* se tornaram mais perceptíveis. A presença de pessoas montadas era corriqueira em todos os eventos presenciados por mim. Com as pessoas que tive contato, as autodenominações recorrentes eram “drags”, “travas” e “bixas” (Bento 2017). O Heaven Pubb, foi no decorrer da Awkward Friendship Party e do Baile Afrosamurai, um local de encontros com amigos, bem como local de apresentação dos Djs que faziam parte de ambas as *line-ups*⁴ das festas.

A Awkward Friendship Party (AFP), surgiu em 2012, reinventando laços práticos e afetivos com a Hooligans. Os aspectos organizacionais e práticos (a dinâmica da música eletrônica, as line-ups de Djs, a mobilização via redes sociais) foram levados para a idealização de mais de 15 eventos, que ocorreram entre 2013 e 2015 (figura 5).

Este “musicar” (Del Picchia, 2018) estranho teve seu nome pensado por Narcise – Má Companhia. A “Festa da amizade bizarra” foi uma forma “de unir os nossos amigos; tu Nego, o Caio, Ilka, Raquel, Rony, Isolda o Barão [...] era uma coisa que já existia e não tinha lógica, assim, olhando por fora. Mas, sei lá, de alguma maneira, a gente conseguia trabalhar junto [...] Em relação a Hooligans, a AFP foi pensada a partir do baixo custo da produção e das entradas que a gente cobrava.” (Souza, 2023). Os eventos começaram em fevereiro de 2012, com pouco mais de sessenta pessoas e, aos poucos, foi aumentando o volume do público, chegando a média de duzentas pessoas – devido à lotação do Lob~ essa dinâmica de aumento do público causou a mudança de local durante diversas vezes no decorrer de dois anos. Isto afetou a questão dos

⁴ Line-ups são as atrações encadeadas que um evento ou festa oferta ao público. Cada Dj ou Mc, possuindo aproximações ou não, desenham conjuntamente uma dinâmica musical que toma sentido e corpo no próprio ato da festa.

custos da festa, que passaram para a faixa de dez a quinze reais Os estilos musicais circulavam entre o Trip-hop, o alt-rock, o rock alternativo, shoegaze, rap e o trap (Souza, 2023; Silva, 2023).

Havia a apresentação de grupos locais nos eventos, muitos destes também presentes na Hooligans ou relacionados aos participantes da Awkward Friendship Party, já que o grupo, formado por dez pessoas, tinha cinco envolvidas com bandas locais. Rony – Zenard (Figura 06 - A), o responsável pela composição estética dos cartazes da festa, afirma ,“cara, já falava logo que era festa de preto, puta e viado” (Reis, 2023), quando reclamavam do ruído e da cacofonia imagética das suas mensagens. Atravessamento sonoro que ouvíamos entre o trompete e as trilhas pesadas do seu sintetizador Akai Mpk 61(Figura, 06 - B), a performance musical (Small, 1998) é constituinte do musicar; ações de movimento e imbricamento entre músico e instrumento (Pinto, 1999), relação com humanos e não humanos que rodeiam este evento, formando uma zona de trocas afetivas-musicais. A compreensão da música como *verbo*, ou seja, constante transição de posições que mobiliza o corpo, coordenando-o com outras formas de humanidade possibilitadas pelos sons (Jecupé, 2020).

Figura 06- Cartazes de eventos de 2013 e 2014 da Awkward Friendship Party.



A



B

Fonte: Acervo Awkward Friendship Party.

O desenho da zona de indefinição entre putas, viados e pretos lembra o corte proposto por Jota Mombaça

[...] trata-se, mais bem, do reconhecimento de uma posição sempre já aquém do individual – porque desmontada por efeito de violências sistêmicas desindividualizantes – e de uma coletividade sempre já aquém do comum – porque inassimilável do ponto de vista das lógicas coletivas generalizantes. Nem eu nem nós como entidades internamente coerentes. (Mombaça. 2021, p. 23).

A quebra proposta por Mombaça é da continuidade da ontologia ocidental, é a condição de uma conformidade em que montar-se e desmontar-se (Carneiro, 2005) estará sempre oculto sobre o véu das certezas.

Figura 07 –Zenard e Rony Reis. 2013 no Lob~. A - Zenard. B - Rony.



A

B

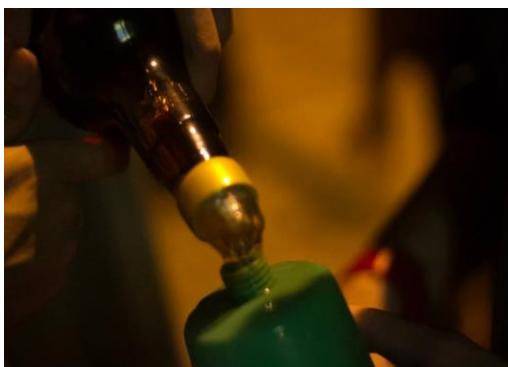
Fonte: Acervo Awkward Friendship Party.

As festas apresentavam uso livre de entorpecentes, sendo proibido (por questões legais) a entrada de menores de idade e ainda em seu início, criaram uma dinâmica em que pessoas montadas eram as anfitriãs da festa, “expelindo” álcool em todos no evento (Figura 07 - A). Estas pessoas, no ato da festa, se denominavam “trans” ou “drags” (Figura 07- D).

Figura – 08: Batismo e acesse . 2014, no Lob~. A- Início. B- Fluxo. C- transbordo. D - Palco. E – Disparo. F – Perigo. H – Ascese.



A



C



B



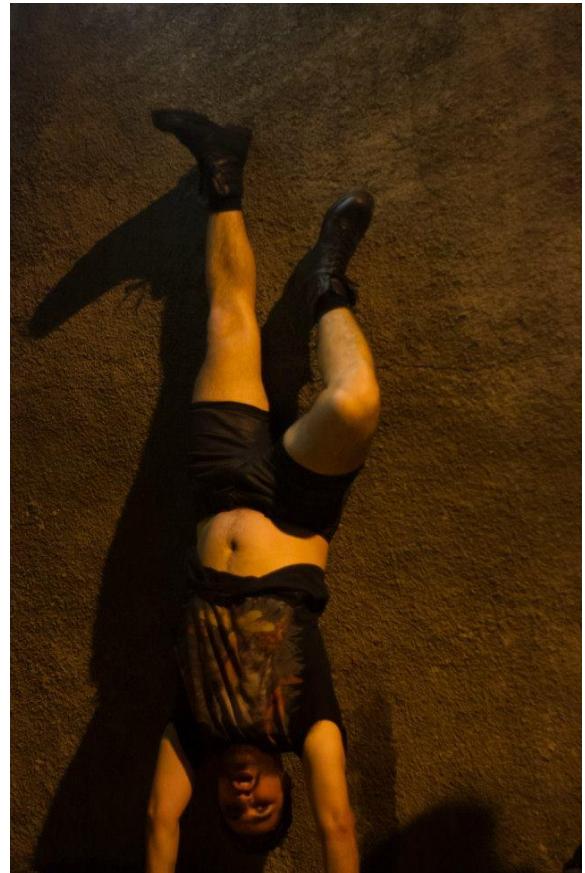
D



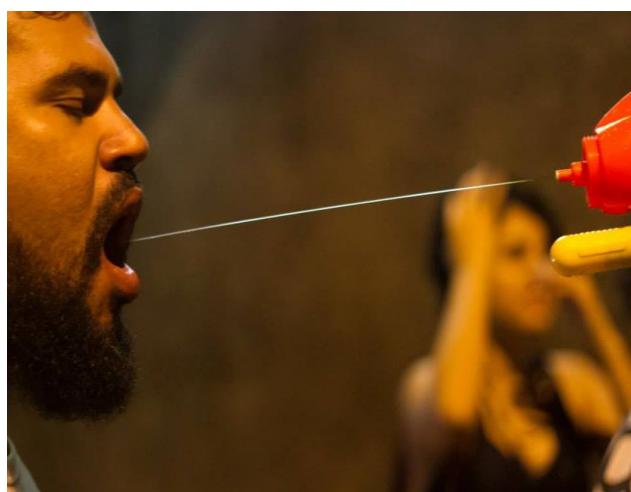
E



F



H



G

Fonte: Acervo Awkward Friendship Party.

Essa dinâmica surgiu das sociabilidades das pessoas que integravam a festa, “Nego, aqui era tudo viado, pô” (Souza, 2023) era uma maneira de “juntar aquelas pessoas que não estavam dançando, ou meio pros cantos – era um tipo de open bar, sabe? Porque a gente já tinha a gratuidade da entrada das trans” (Souza, 2023). Além disso havia o estímulo ao beijo, Narcise – Má Companhia diz que esta estratégia conformava casais no ato da entrada, como um ritual da amizade e da abertura. Nós ritualizamos a pergunta “vocês são um casal?” a toda e qualquer pessoa que aparecesse em dupla, grupo ou multidão – ofertado o beijo, a entrada se tornava ainda mais acessível. A festa como zona de performance oferta a possibilidade de desmontar-se do lado de dentro (Butler, 2016), deslocamento da zona das certezas para a zona das potenciais bizarices (Figura 08 - A).

Figura - 09:Fronteiras aberrantes. 2015, no Lob~.



Fonte: Acervo Awkward Friendship Party.

A bizarice (Martins; Guarato, 2020) é o potencial poético que mora no ato de reconhecer as conformidades que assentam a noção de indivíduo no mundo ocidental. Tornar essas dinâmicas, certezas é o objetivo de muitas das tecnologias de subjetivação (Foucault, 2011), que orientam e organizam as pessoas no mundo da sexualidade e das sociabilidades. A zona de performance opera em direção oposta ao enervar o potencial intempestivo destas

pessoas, compreendendo-as não como imanentemente normalizadas, mas historicamente “montadas” no ocidente. O *gender trouble*, uma provocação de Butler (2016), é exatamente sobre a criação dos territórios aberrantes que dessacralizam a identidade através da poiesis da imitação, da ironia e do absurdo. Essa reinvenção de si, é o momento da fala franca (Foucault, 2011) do corpo-sexual-musical que é “aquele que comprehende todas as contingências que podem surgir a partir do momento que olhamos nosso corpo como constante resultado de operações que fazem de nós as pessoas que somos. (Martins; Guarato, 2020.p, 251). O batismo de álcool e a troca do beijo podem operar naquilo que Viveiros de Castro (2017), entende como uma reconexão da pessoa com a terra, a constituição de um território, mesmo que como zona temporária “todos esses são *indígenas*, porque se sentem ligados a um lugar, a um pedaço de terra – por menor ou pior que seja essa terra, do tamanho do chão de um barraco ou de uma horta de fundo de quintal” (Castro, 2017.p,8).

Também indígenas pois não assentes na ideia comum da existência normalizada. E a ideia do sujeito universal é fruto da dialética radical entre ser e não ser que orientou a constituição dos cortes sexuais, raciais e sociais no ocidente. Esse binarismo (Butler, 2016) entre ser e não ser é importante pois é um dos fundamentos da constituição moderna da classificação das pessoas, da natureza – ser entre o viado e o macho, a mulher e o homem, o preto e o branco, entre humano e bicho, entre senhor e escravo (Castro, 2017) .

Ainda nesse período, outros integrantes da Awkward Friendship Party fomentam a Maracutaia, que teve duas edições. Fomentada por Albert Crimson, Ilka Ribeiro, Isolda Magalhães e Raquel Gadelha, ao mesmo tempo formava-se o Baile Afrosamurai – a organização dos eventos Maracutaia apresentou a cooperação entre os dois grupos na montagem de palco e preenchimento de line-up, mas a concepção das temáticas, cartazes e mobilização nas redes sociais ficou por conta dos integrantes da Maracutaia.

Nas redes sociais do grupo há a descrição escrita por Narcise – Má Companhia.

A Maracutaia vem como parte do Coletivo Awkward Friendship Party. Uma Maracutaia é um cambalacho, uma tramóia, é marginal, é uma sacanagem... Maracutaia também é gambiarra, um improviso. Uma maracutaia mescla muita coisa, junta vários elementos sem muita frescura e se organiza pra mudar algo, como uma forma alternativa de se chegar em um ponto, uma invenção alternativa. A maracutaia é aquilo que você pergunta mas “afinal que porra é essa?”, o objetivo é fazer com que dê certo e funcione! TÁ SUJO, MAS TÁ MASSA! E você, já fez uma maracutaia?!.. (PARTY, Maracutaia. Legenda da imagem. Teresina, PI. 13 de abril de 2015. Facebook: Maracutaia Party @maracutaiaparty. Disponível em: <mailto:https://www.facebook.com/photo/?fbid=831473563568320&set=pb.100070316045203.-2207520000>)

Na segunda edição, no Leste Bar, houve uma apresentação do Grupo Ijexá, somada a presença das anfitriãs Cake e Frida EVOLET (Figura 09 - A, B). O Grupo Ijexá havia impactado a muitos de nós em apresentações presenciadas no Campus da UFPI, gerando interesse na construção de uma presença de palco (line-up) com Djs, as anfitriãs e o Ijexá. Especificamente, ajudei no deslocamento do Grupo Ijexá dentro de Teresina, indo da zona sudeste até as proximidades da Universidade Federal do Piauí, transportando toda a família de músicos e seus instrumentos. Após a segunda edição, “ficou difícil manter porque custou muito, tivemos muito gasto com um som queimado e pouco público, o pessoal foi se afastando. A gente não teve sorte com Teresina” (Souza, 2023).

Figura - 10: cartazes de evento da Maracutaia Party de 2015, em Teresina. A- Frida. B- Cake



A



B

Fonte: Acervo Maracutaia Party.

Os laços estabelecidos (uma *práxis* da desordem) foram propostos na Maracutaia, agregando o então Baile Afrosamurai em suas atividades. A divisão em grupos, apontava para uma reorganização das diferenças em torno de novas conformidades (Latour, 2012).

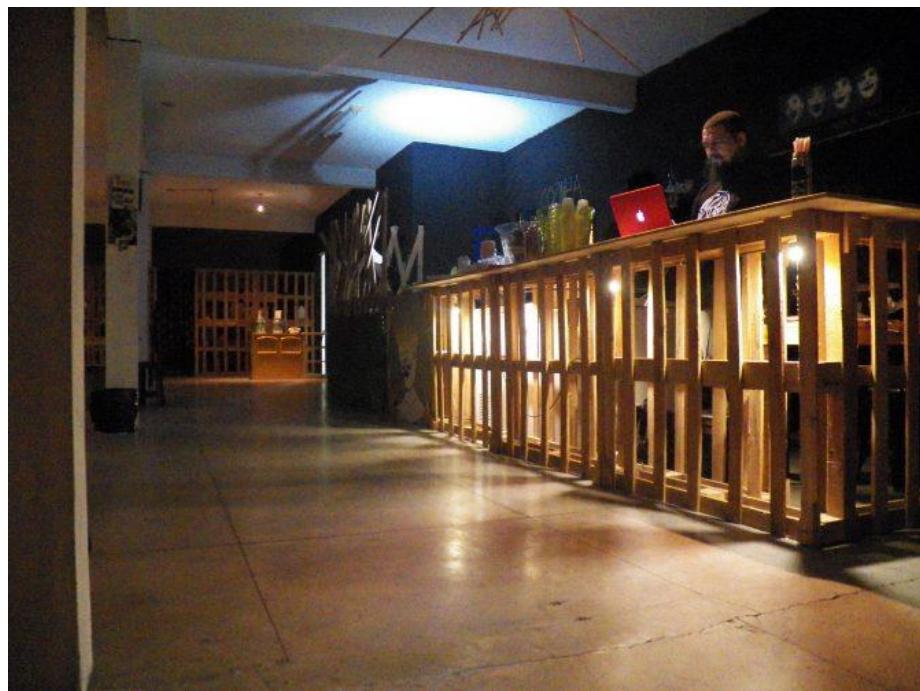
5.6. Baile Afrosamurai.

A “Afrosamurai é como se eu fosse em uma loja e achasse uma roupa linda, que coubesse em mim”(Nhaga, 2022). Ísnaba Nhaga me fala, em 2022, do seu primeiro contato com o Baile Afrosamurai em 2015. As novas conformidades que direcionavam as diferenças em torno de objetivos comuns fizeram com que as trajetórias dos ex-integrantes da AFP e novas pessoas se encontrassem. Entre algum engessamento com os novos estranhos e cigarros não compartilhados nos encontramos em julho de 2015, na residência de uma amiga comum. “Soube da festa pelo Barão, falei da minha vontade de tocar, que também era Dj” afirma Osvaldo Dias (2023). Osvaldo disse que soubera do baile black na cidade, e que se encaixariam dentro da ideia. Apresentamo-nos e descobrímos os seus nomes e países de origem, Osvaldo de Angola, João de Cabo Verde e Ísnaba de Guiné Bissau. Em 2015, fizemos o primeiro evento enquanto este agrupamento de pessoas. O espaço era o Lob~, e a logística se aproximara muito do que se apresentava na AFP. Um evento de baixo custo de produção, baixo custo de acesso, mobilizado por um grupo de pessoas que se articulavam entre logística, limpeza, decoração, publicidade e performance musical.

O Baile Afrosamurai, em suas primeiras edições, apresentava um público de aproximadamente 150 pessoas, muitas destas relacionadas às experiências anteriores da AFP, contudo, as associações e sociabilizações observadas apresentavam mais conexão com a experiência da cultura do hip-hop com especial enfase no protagonismo da relação entre DJs e o público. Então existe uma reconfiguração das pessoas (Latour, 2012) e de suas relações motivadas ou movidas pela música. Pessoas que podiam ser as “mesmas” mas apresentavam uma inconstância-mutação (Buttler, 2018), uma troca de pele e de seus movimentos, posturas, afetos e desejos (Viveiros de Castro, 1992; Small, 1998), (re)configurando em conjunto a música como processo constante de busca através do movimento.

Os eventos no Lob~ permaneceram, de forma esporádica, por quase 8 meses e por motivos de afastamento da responsável do local, procuramos outro espaço que viabilizasse os bailes. Em novembro de 2016, foi iniciado o deslocamento para outro local, o Balde (Figura 10). Este espaço era voltado para a dança contemporânea, dramaturgia e exposições de arte, sendo um galpão de dois andares, com aproximadamente quinze metros quadrados de largura por vinte metros de profundidade, teto relativamente baixo e ventilação limitada.

Figura - 11:Espaço Balde, 2016, em Teresina.



Fonte: Diego Noleto. Oito e Meia

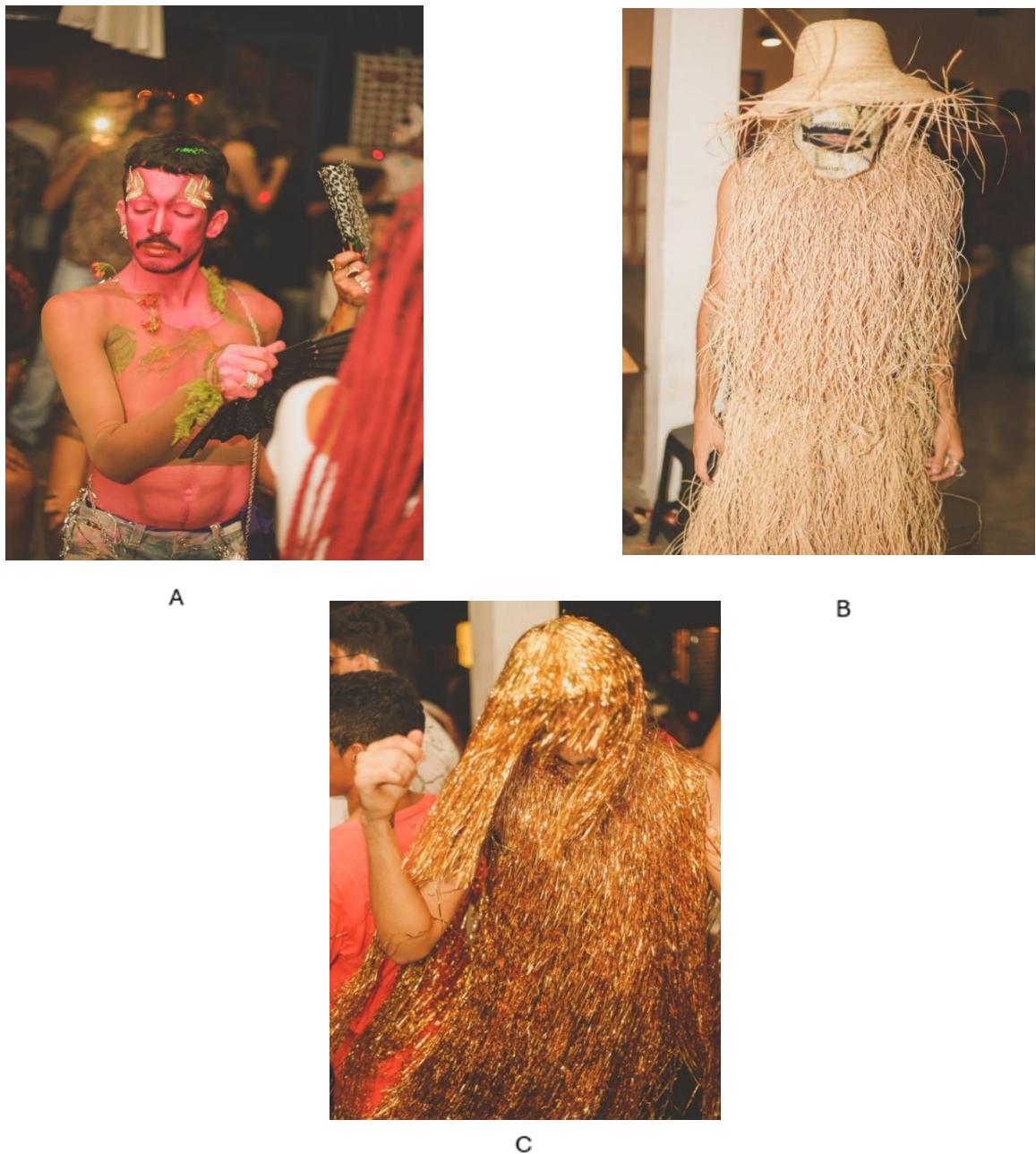
A administração estava sob responsabilidade de Jacob Alves, que também mobilizava os grupos de dança e dramaturgia do espaço. O Balde se localizava na avenida Joaquim Nelson, no bairro Dirceu, na zona sudeste de Teresina. O espaço teve origem através do Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna de 2014, como Balde – Projeto de Ocupação do Galpão do Dirceu. Os eventos apresentavam uma mistura de pessoas oriundas das ações das artes cênicas e moradores da região sudeste. O bairro dirceu é um dos mais populosos de Teresina, possuindo, segundo o Censo de 2022⁵, 7.054 habitantes.⁶

Sátiros, caboclos de lança, orixás ou caboclos do mato. Uma multidão de músicas que operavam através das manifestações. Coabitação de entes que mobilizam os corpos para além das linhas duras de uma ontologia da oposição radical entre opositos (Mbembe, 2017; Mombaça, 2021) que desenha sinais diacríticos da negação em detrimento de sinais diacríticos da diferença. Entendemos essa ontologia da diferença como constituída através do som, vivido e experienciado como música (Small, 1999) que interliga - através da transmulação de sátiros e cabolcos (Figura 11 A, B, C) - humanos e não-humanos através da condição *per se* que o evento musical proporciona.

⁵ Censo <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pi/dirceu-arcoverde/panorama>

⁶ O processo de ocupação primeira subzona mencionada inicia-se com a construção do conjunto Dirceu Arcoverde⁶ durante o mandato de governo de Dirceu Mendes Arcoverde (1975 -1978) com 3.040 unidades (SEMPLAN, 2014).

Figura - 012: Sátiros, caboclos de lança, orixás ou caboclos do mato. Espaço Balde, Baile Afrosamurai, 2018. A: Sátiro. B: Caboclo C: Caboclo de Lança.



Fonte: Acervo Baile Afrosamurai.

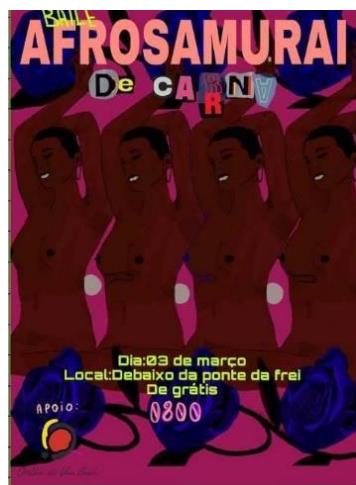
No primeiro semestre de 2017, após itinerância pelo bairro Dirceu, segundo Caio Silva (Silva,2024) “a gente pensou no baile de rua pela necessidade de atingir um público maior, o máximo de pessoas, ai, aquele local ali, ficava fácil pra muita gente”. E, relacionando a experiência do Balde com a proposta de uma evento aberto, em espaço público,

[...] ali no Balde a gente teve uma experiência do bairro né, tem como comparar o Dirceu com aquela região próxima a UFPI e a gente vê uma diferença. O baile atingiu outras pessoas, a gente conheceu novas pessoas, então ali na JK isso se potencializou infinitamente, e era a ideia do baile black”(Silva, 2024).

Para Caio Silva a necessidade de orientar-se em direção ao espaço público remete às mobilizações do hip-hop que replicam e reimaginam “as experiências da vida urbana e se apropria simbolicamente do espaço urbano por meio de samples, atitude, dança, estilo e efeitos sonoros” (Rose, 1994, p.41), era uma ocupação temporária que “transformava as ruas num espaço teatralmente amigável” (*idem*, 1994,p.42).

Os eventos de rua ocorriam no complexo Cultural Juscelino Kubitschek (Figura 012), localizado embaixo do Viaduto da Ponte Juscelino Kubitscheck, no centro de Teresina. A montagem dos eventos de rua eram iniciadas às 16 horas do mesmo dia, sendo a montagem do palco: organização das caixas de som, fiação e o planejamento da alimentação (improvisada) da rede elétrica pública – os passos iniciais para a montagem do paredão de som. Após isso havia uma estruturação do palco com tablados de madeira para gerar alguma proteção aos equipamentos dos Djs, e por fim, a organização dos banheiros químicos dispostos próximos à Avenida Marechal Castelo Branco. A montagem de som era acompanhada de perto pelos primeiros ambulantes que, já no período da tarde, começam a montar suas térmicas e barracas em disposição geométrica, disposta em relação ao paredão de som.

Figura - 013: Cartaz referente ao evento do dia 3 de março de 2019.



Fonte: Acervo Baile Afrosamurai

Aproximadamente às 20:00 horas o fluxo de pessoas se intensificava de forma progressiva até 23:00 horas, quando os eventos de rua apresentavam seu público estimado de duas e quinhentas a três mil pessoas. O acesso até o evento ocorria pelo transporte coletivo da cidade de Teresina, a pé ou por meios de transporte particular. As pessoas se dispunham entre os degraus e o pátio principal do Espaço Cultural Juscelino Kubitschek, se espalhando também por detrás do palco do anfiteatro e pelas calçadas dispostas debaixo do viaduto da ponte JK (Figura 13 – G).

As pessoas vestiam roupas leves como camisetas, shorts, tênis e sandálias. Havia uma configuração de grupos de pessoas que dançavam mais próximas ao paredão de som (Figura 13 – A, B), enquanto grupos mais afastados se organizavam em círculos de conversas e ao consumo ou compra de álcool. Como artífices dos processos de pilhagem e embaralhamento musical propostos pelo hip-hop foram “os Djs que iniciaram as festas de rua espontâneas conectando toca-discos e caixas de som personalizados e improvisados às fontes públicas de luz ressignificaram uso das vias centrais” (Rose, 1994,p.42). E o que vivenciamos foi um movimento deliberado de aproximação com os espaços públicos que Caio Silva (2024), interpreta como apelo a esta tradição das *sound systems*, um retorno à formas intempestivas de tradição baseadas no improviso, na adaptação, manifestadas pelos Djs e sua coexistência com os sistemas sonoros, manifestados como aparato técnico musical (Pinto,2001) de colagem, descolagem e reinvenção de músicas (Rose, 1994).

A nova dimensão de conjunção de pessoas, criou novas relações de estranhamento não observadas em eventos de menor porte. Foi recorrente a observação, depois apoiada por conversas pessoais, do afastamento de muitas pessoas das festas debaixo do viaduto pelo aparecimento de “pessoas estranhas” áqueles. O ato de “desmontar-se para entrar” talvez não fosse possível para estes, sendo a zona do evento musical, delineada pela não possibilidade de coabitacão, troca afetiva ou presença.

Figura - 14: Multidão, zona de orquestração dos afetos. Mão no concreto (A). Swing lado a (B). Swing lado b (C) . Encontro (D). Palco (E)



Fonte: Acervo Baile Afrosamurai.

O evento que se iniciara no início da tarde, ocorria até a exaustão daquele fio de música criado entre os paredões de som e as pessoas mobilizadas em torno dele. A exaustão física observada nos eventos vai se acumulando, assim como o consumo de álcool ou outros entorpecentes, aproximadamente às quatro e meia da manhã começávamos a desmontagem do som, recolhendo cabos conectores, controladoras e as caixas de som. Findava-se este evento musical (Small, 1998).

5.7. Intermezzo.

“Nego, tenho duas mil músicas aqui neste computador, e, se me perguntarem, conheço todas. Já estão na minha cabeça, já são minha memória” (Dias, 2023). Em 2023, voltando de uma apresentação na Unidade Escolar Wall Ferraz, localizada na zona norte de Teresina, Osvaldo me fala das dinâmicas que envolvem uma apresentação e os improvisos que podem surgir durante a performance. Na ocasião, no dia 3 de novembro de 2023, Osvaldo conhecera

Mc Camille e Mc Kahltlen, filhas de Augusto - Preto Fúria, na ocasião de apresentação para o “África-Brasil: narrativas sobre ética, música e cidadania”.

Houve o encontro de experiências musicais diferentes, que de forma imprevista, foram colocados sobre o mesmo palco. Camille, que improvisava rimas como uma abertura e apresentação de seu trabalho com Mc de batalhas e trancista – pede uma música desconhecida a ele, que imediatamente sabe: não a conhece. E isto o impeliu a convidá-la para sessões futuras de produção musical. “Se eu te dissesse assim, o que é ser Dj? Diria que é que uma cultura só não me basta” (Dias, 2022). Materialmente, uma arte da mistura (mixar), (Rose, 1994), e para Osvaldo é também um movimento de deslocamento para o outro, no ato de voração daquilo que lhe é exterior (Viveiros de Castro, 1992). No âmbito desta dissertação, as aproximações vivenciadas com o Grupo Reação do Gueto proporcionam muitos encontros que vão além da configuração ordenada de um coletivo.

5.8 Reação do Gueto.

O Reação do Gueto, é um grupo de rap, surgido no ano de 2009, seus integrantes são da Comunidade Vila Padre Humberto⁷, e, segundo, Dorneles França, surgiu relacionado ao movimento hip-hop do bairro Santa Maria da Codipi “O motivo do grupo ter surgido, foi se expressar. O Xixá tinha um primo, o Laércio Sinza ele tinha um grupo de rap chamado Raciocínio. Através dessa ideia a gente conseguiu idealizar”(França, 2022). No decorrer do ano de 2023 e 2024, os trabalhos de campo relacionados a esta dissertação envolvem atividades ligadas a participação das ações relacionadas ao Reação do Gueto, estas ações são eventos públicos, reuniões criativas, shows e ações em escolas públicas. O contato inicial, em 2023, com os membros do grupo teve como intuito a participação destes no supracitado “África-Brasil: narrativas sobre ética, música e cidadania”, que tem como objetivo conectar artistas do rap, transistas, barbeiros, produtores musicais e arte-educadores que se relacionassem aos objetivos propostos pela Lei Aldir Blanc para o Setor Cultural nº 14.017, em parceria com a Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves.⁸, focando nas novas diretrizes da Educação para Relações Étnico Raciais. Sobre o início de sua relação com a música Doka afirma que

⁷ É uma vila inserida na área administrativa do bairro Santa Maria, identificado, em 2018, como possuindo 611 domicílios e 2.196 moradores. O processo de ocupação primeira da subzona mencionada inicia-se concomitantemente a elevação da Santa Maria a bairro, em julho de 2013, a área da região pertencia anteriormente a uma parcela do bairro da Cidade Industrial (SEPLAN,2018).

⁸ Executado na Unidade Escolar Wall Ferraz, localizada na zona norte do município de Teresina, o “Projeto África Brasil: narrativas sobre música, ética e cidadania” dialoga com a Base Nacional Curricular Comum (BNCC), documento normativo que estabelece aprendizagens consideradas essenciais a todos os estudantes das etapas e

[...] bem no começo eu vim de um evento que foi uma discussão que teve, e foi até a galera da Mp3, e o Cacau, tu conhece o Cacau? Tinha um projeto chamado SOS Codpi, ai eu vi um filme chamado Pixote, vocês devem conhecer. E até antes disso pô, tinha o grupo chamado Raça, esse é bem mais antigão, em 2002, por ai. Tinha uma galera envolvida que foi saindo e entrando. A gente ouvia muito rap né, e o Lucas ai curtia muito. Ai um dia a gente colou” (FRANÇA, Dorneles; Entrevista concedida a Rafael Marques Gomes, Teresina, Dezembro, 2023).

Para Xixá, a trajetória com a música é iniciada através de sua relação com o terreiro candomblé, que ocupava um espaço próximo a comunidade Vila Padre Humberto, hoje, desocupado pela mudança de seu pai de Santo, Rondinelli, de localidade. O espaço passou por um lento processo de destruição (Xixá,2024), hoje restando apenas escombros das antigas edificações.

Rapaz foi com o Pai Rondinelli né. Eu passei ali foi 9 anos. Passei foi quinze dias trancado numa casa né, numa casa do santo. Rapaz foi ruim, mas eu tive que fazer. Só comendo assim uma papa, que parece com um (cuscuз) quarenta. Ai tu fica é ruim depois, com caganeira, ai eles falaram que era, tipo assim, pra purificar o corpo.[...] A primeira pessoa que foi pra lá, daqui (Vila Padre Humberto) foi a minha irmã. Ela morava era lá, com o marido dela. Ficava fazendo as obrigações do santo né. Ai depois eles se desentenderam e ela foi embora de lá, né. Aí eu comecei assim, por eu ficava levando as coisas pra lá, quando o pessoal chamava, aí eu fui entrando (XIXÁ; Entrevista concedida a Rafael Marques Gomes, Teresina.Fevereiro, 2024).

Sobre o seu contato com a performance do cantar e da dança, Xixá afirma que o primeiro momento foi em um canto para Oxossi, em que ele foi escolhido, pela sua “timidez para dançar” (Xixá, 2024).

Agora que eu me lembrei, que foi num canto pra Oxóssi. É aquele assim, do Kortezia do Samba (Não me Deixe), era massa ó! Ai depois disso eu fui pegando gosto. O meu santo mesmo é Obaluáê, que gosto demais. É o mesmo santo do Carlinhos Brown, que é um cara foda – tem aquele canto que ele fez pra ele (Ashansu), né? É muito lindo.[...] Ai, assim, em relação ao Reação. Foi um dia que eu tava pescando na beira do rio, ai o Sinza sempre falava pra eu montar um grupo, ai eu falei com o Dodoka, pra ele ir lá (na beira do rio). Rapaz, quando eu voltei dessa pescaria o cara já tinha era meia letra escrita! E foi assim, a gente ficava ali na esquina da casa do Lucas, a gente chamava da esquina do Santuário, porque ficava na descida do terreiro, no mesmo caminho. (XIXÁ; Entrevista concedida a Rafael Marques Gomes, Teresina.Fevereiro, 2024).

modalidades da Educação Básica, conforme o Plano Nacional de Educação – PNE e a Reforma do Ensino Médio, de acordo com a Lei nº 13.415/2017 que altera a Lei das Diretrizes e Bases da Educação Nacional e estabelece uma modificação na estrutura do Ensino Médio. Ademais, o projeto engloba como tema contemporâneo transversal a educação para valorização do multiculturalismo nas matrizes históricas e culturais brasileiras, fundamentadas na Constituição Federal de 1988, nos artigos 210, 215 e 2016”. Estas foram as diretrizes submetidas para avaliação pública em 2020.

Em relação ao processo criativo do Reação do Gueto, Xixá afirma que ele ocorria sempre a noite, “era assim, a gente fumava um, tomava vinho, com um caderno. Eu, Dodoka, o Rondi e o Lucas” (Xixá,2024). Rondineli, nesta ocasião, é o irmão mais velho de Dorneles. Xixá fala ainda dos riscos envolvidos quanto a passagem constante das forças policiais naquele local, mas que o caderno – especificamente - os protegia das batidas policiais; “mano, logo na primeira noite, a gente tava lá, tomando vinho, e todo mundo tinha fumado muito né. Ai os homem parou, mas quando viram o carderno fizeram foi andar pra trás” (Xixá, 2024).

O Reação do Gueto, atualmente, possui dois eventos anuais que ocorrem frequentemente nos meses de julho e novembro. O Festival das Pipas da STM de 2023, ocorreu campo de futebol da SEMEL-Teresina, que por detrás da Escola Marista Champagnat, localizada no Bairro Santa Maria, Zona Norte de Teresina. O evento acompanhado transcorreu entre a manhã (9:00 horas) e a noite as (20:00 horas) do dia 23 de julho de 2023 (Figura 014).

Figura 15 – Cartaz do Sétimo Festival de Pipas da STM. Ano de 2023.



Fonte: Acervo Reação do Gueto.

As atividades são iniciadas com um aviso de início do evento através de uma caixa de som colocada embaixo de uma tenda. O campo de futebol possui uma pequena arquibancada de concreto na qual as pessoas se sentam (Figura 15 – A); conversam, assistem as competições das pipas, esperam por filhos, amigos, irmãos ou conjuges, que estão no campo naquele

momento. Existe uma pequena banca que vende pipas por cinco reais a unidade e na entrada, um ambulante comercializando dim-dins.

As atividades incluem pessoas do bairro Santa Maria e proximidades, existe uma forte presença de crianças entre os participantes, com uma variação de idade entre os oito anos até treze anos de idade (Figura 15 – B). Também estão presentes vários de grupos relacionados ao Reação do Gueto tais como; transistas, grafiteiros e rappers. A caixa de som, alimentada por um pen-drive, toca trilhas predominantemente de rap nacional e são acompanhadas por risos, gritos e conversas que atravessam o campo de futebol e as arquibancadas. As pessoas se deslocam até o evento a pé, utilizando bicicletas ou veículos próprios como carro ou motocicleta.

Figura 16: O dia das Pipas. A -Grama e Céu. B- Centro do céu a. C- Centro do céu b .D- Centro do céu c.



A



B



C



D

Fonte: Acervo pessoal.

Também é um jogo competitivo, a dinâmica dos cortes⁹ é intensa entre os participantes, sendo aceitas somente quando ocorrem no céu, enquanto as pipas estão voando (Figura 16 – A, B); após o corte a pipa caída é disputada por aqueles que estão no chão, ocorrendo uma disputa que envolve velocidade, força e sorte – adivinhação das dinâmicas do vento, premonição de movimentos abruptos da pipa e, alguns casos, força física.

Figura 16: Arrebatamento, perigo e mistura. . A – Corte; Morte e Vida no céu. B- Fronteiras e fios. C-Encontro de Pipas caídas. D- Transfiguração.



Fonte: Acervo pessoal.

As pessoas se deslocam de acordo com a movimentação das pipas, sendo muito comum a ultrapassagem dos muros do campo de futebol e busca por pipas penduradas nas árvores; algo não recomendado pelos organizadores que alertam por um microfone conectado à caixa de som.

⁹ O corte é o processo de romper a linha das pipas enquanto estas estão no céu, para isso podem ser utilizados produtos que aumentam a fricção do contato entre as linhas, conhecido como cerol.

No período da tarde, mutirões de grafiteiros aparecem no local do evento (Figura 17 – A), uma parede branca é eleita como o local de ação dos grupos de grafiteiros que iniciam suas atividades ao meio-dia e a encerram as 17 e 30 da tarde.

Figura: 17: ...x2131 - GRAFITE – 01 Alien / 1231...A – Mensagem de outro mundo. B – Contorno a. C – Contorno b. D – Coda.



Fonte: Acervo pessoal.

A transformação das paredes (Figura 17 – B, C, D) envolve uma partilha de processos criativos e afetivos que se manifestam ao longo do dia. Antigas mensagens inscritas são redesenhadadas a muitas mãos, como mensagens-revelção de um processo dialógico revelado em superfícies multicoloridas. A alimentação dos participantes (grafiteiros, organizadores, rappers,

trancistas) passa por um processo de ajuda comunitária na coleta e preparação de refeições; os custos das atividades apresentadas por cada participante é dividido entre as expensas pessoais e a organização do evento, que conta com financiamento das pessoas do bairro, bem como de verbas oriundas de diversas instituições não governamentais (FRANÇA, 2023).

5.9 Breque.

Em diálogo com Xixá questiono porque não havia o conhecido antes, nos eventos ocorridos, organizados pelo Reação do Gueto em 2023, como no Festival das Pipas da STM.

Mano eu me afastei...não tem aquele tempo do filme lá? Em 2017, por ai, perdi alguém muito importante e fiquei muito mal, passei uns cinco anos mal. Só numa casa trancado. Ai eu não voltei pro rap, me afastei [...] ai eu não cantei mais. Mas eu ainda tenho música pra lançar, ai o que tu falou do candomblé eu sempre quis fazer, colocar a percussão, fazer algo novo [...] Tu sabe o que é o rap? É tudo cara, é essa cadeira aqui, é essa mesa. É o que tu vê, é o que tu vive (XIXÁ, 2024).

Silva (2018) entende que o narrar-cantar construído pelos rappers tem relação com o rompimento de um contínuo de histórias que surgem de perspectivas hegemônicas, opressivas – que geram afetos negativos. Contudo, o que esses narradores-cantores constroem ao musicar (Small,1998) é um presente que dá vida a uma outra narrativa - ato contínuo de engendramento da fala que tece um “eterno presente” (Rose,1994), entre a circularidade do sampler e a renovação dilógica das rimas: o som cria a palavra e, esta, a vida (Jecupé,2020). Então estar sensível aos nomes, *cantar*, é reacessar esta força (vontade). E este cantar é, muitas vezes, auto referencial: a todo momento rappers e mcs se determinam, identificando-se nas músicas e estabelecendo um diálogo direto com outras pessoas e lugares, propõem trajetórias pelos espaços dos vivos (Novaes, 2021) mas também travessias pelos espaços dos mortos e dos não-humanos (Jecupé, 2020; Xixá, 2024). “Rafael, agora eu vou fazer um canto, tenho umas coisas guardadas, eu vou te mandar” (Xixá, 2024). Viveiros de Castro em diálogo com Ailton Krenak fala sobre o chocalho do Xamã;

O chocalho do Xamã ou do Pajé [...] dentro dele tem uma porção de pedrinhas, ou de pedaços de conchas, miçangas, quando ele bate o chocalho, ele tá acelerando essas partículas [...] ai quanto mais forte ele bate, ele tá trazendo os espíritos. Então o acelerador de partículas do Xamã, ao mesmo tempo é uma espécie de microfone, e até parece com um microfone, com que ele fala com os espíritos e é uma coisa que traz os espíritos pra Terra, pra conversar com os humanos, pra negociar questões com seres humanos. Então assim como o acelerador de partículas da física, do branco, tenta descobrir quais são os segredos da matéria. O chocalho tenta descobrir quais são os segredos do espírito. O chocalho dos Arawaté [...] os espíritos celestes vão pra dentro do chocalho, e com eles pegam as almas das pessoas cuja alma foi levada por algum espírito do rio, algum espírito da mata, e eles trazem a alma de volta, dentro do chocalho (Youtube, publicado em 16 de agosto de 2023, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=wp5NlnNE4BI&ab_channel=SELVAGEMciclo deestudosobreavida, acesso em 7 de março de 2024).

Então Ailton Krenak, fala sobre a necessidade do aceleador dos brancos de criar divisões racionalizadoras que pretendem o dominio da matéria, através do esmiuçamento em particularidades organizadas em matemas (Munanga, 2003; Latour, 2017) que podem ser desintegrados, reintegrados através da multiplicação das “particularidades particularizantes”. É uma equivalência entre razão científica e cosmos, que adestra aquilo que conhece, ao mesmo tempo, inventado-o (o cosmos) (Latour, 2017). Krenak então responde a afirmação de Viveiros de Castro que “o chocalho descobre os segredos do espírito”, dizendo que o chocalho na verdade, ele os multiplica.

Os Yanomami [...] se tiver uma maloca deles, eles são os Yanomami. Eles são diferentes disso da população do nosso país, que se morrer 90% por cento dela, acaba. Essa gente não acaba, mesmo se morrer 90 % (dos Yanomami), aquela amostra dele que fica contém tudo que precisa pra continuar existindo [...] Isso me leva ao acelerador de partículas, é uma produção de mundos, cada partícula consegue se exponensiar em tilhares de partículas, que são trilhares de mundos. Esses mundos nunca acabam. Então quando dizem que o povo indígena é especialista em fim de mundo a gente podia também dizer que eles são especialistas em inventar mundos. E diferente dos brancos eles não ficam no fim do mundo, eles criam outros (Youtube, publicado em 16 de agosto de 2023, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=wp5NlnNE4BI&ab_channel=SELVAGEMciclo-deestudosobreavida, acesso em 7 de março de 2024).

Então as propriedades do som, tornado música, rima ou fala reorganizam a pessoa em torno de novos mundos atrelados a novas humanidades, o chocalho do xamã e o microfone do Mc não dominam o cosmos, mas estabelecem contato com outras humanidades – não através do domínio sujeito-objeto, ciência-natureza, Homem-música. Mas flutuam entre as zonas de alteridade que se abrem no cosmos-som, podendo acessar-las através do chocalho ou do microfone: “o rap é tudo” (Xixá, 2024).

Entendemos, portanto, que devemos dirigir (limitar) nosso olhar para o cruzamento que a Antropologia da performance vem travando com os estudos da música, das artes cênicas, do teatro, da arte e do audiovisual dentro e fora da própria Antropologia, que partilham perspectivas, referenciais teóricos, metodológicos e dialogam com pessoas e elementos dos outros mundos.

6. – ESTROFES, REFRÕES E MOVIMENTOS COM E SEM MELODIAS

6.1 Corpos sonoros, vanguardas sentimentais.

A aglomeração em torno de pancadas sonoras que se espalham pelas vias abertas e fechadas de bairros, praças, galpões e campos de futebol – a preparação e o próprio ato de *estar* presente durante a relação entre música, pessoa e espaço – as estratégias de deslocamento que

levam cada pessoa até o epicentro sonoro, bem como as múltiplas intenções que mobilizam as sociabilidades que ali se desenvolvem; a sound-system “é um aparato único, meio musical, um instrumento tecnológico, uma instituição cultural e de sociabilidades” (Henriques, 2011,p.3).¹⁰

Atrelado a realidade sociocultural da Jamaica, o surgimento das sound-systems data de meados dos anos de 1950, e está vinculado às práticas grupais desenvolvidas em torno dos meios e dos modos de musicar das camadas subalternas daquela ilha (Henriques, 2011; Rose, 1994; Neto,2011). De escalas mais modestas até estruturas de imensa complexidade; as sound-systems são entendidas como indissociáveis de implicações técnicas (entre pessoa e objeto técnico) que sempre estão vinculadas com um conjunto de relações estabelecidas entre o som e o espaço. Um jogo de exclusão e desafio (Agamben,2002; Sodré, 2002) para com as camadas mais abastardas da ilha – ao inscrever-se o corpo sonoro, formam-se os dispositivos de recriminação que identificam naquele lugar a hipersexualidade, a fugacidade do consumo e a periculosidade. Ainda viva na experiência (sobretudo) do dancehall, estes sistemas sonoros não são apenas demarcações de território socio-econômico e racial mas são eles mesmos a manifestação - território vivo - daqueles que estão marginalizados na sociedade jamaicana.

The sound system “set” of equipment can configure the latest digital equipment together with retro turntable and vinyl reproduction and even valve amplification. This contributes to an experience of listening that has to be shared and social, as distinct from that played on iPods and other personal devices. The qualities of a session are appreciated in terms of its “vibes” and “excitement.” This is the ambiance, atmosphere and feelings generated within and between the embodied presence of the crowd (Henriques, 2011,p. 9).

Historicamente, o ato de musicar (Small,1998) com as sound-systems está diretamente relacionado à tradição jamaicana ligada a oralidade e ao som. Julian Henriques (2011) afirma que a herança carregada pelas populações da costa ocidental da África (expressadas na Kumina e na Pocomania), bem como a transformação deste poder da palavra nas igrejas neopentecostais na ilha (de tradição Batista) são transpostas até a música que transformam o verbo e o som; “in Jamaica the sound of the spoken word can be considered as a spiritual medium, such an approach being centred on the idea of the creative power of the spoken word” (Henriques, 2011,p.9). Relação na qual a enunciação é equivalente a prática, a palavra torna o real, real (Sodré, 2019). Enunciação que coaduna ação e espaço (Gumbrecht,2020), sendo o próprio ato da música *per se* uma constante construção de significados através de uma presença física pulsante.

Quintero Rivera (1998) afirma que a relação de reelaboração com as múltiplas

¹⁰ Tradução do autor

ancestralidades africanas encontradas no Caribe estaria intimamente relacionada com reorganização rítmica e espacial dos grupos migrantes que viriam a possibilitar, após suas afinações ontológicas, aquilo que viria a ser os fundamentos para a construção das (múltiplas) manifestações socioculturais daqueles países, uma afinação que só é possível na existência de variadas frequências - *wavebands* (Henriques, 2011) - que se relacionam, sem desaparecer. Migração construída de maneira forçada pela empresa colonial, bem como pelos deslocamentos populacionais da realidade pós-colonial (Hall, 2011). De Trenchtown para os guetos de Nova York ou Birmingham, a transumância dos musicantes apresentou, nas décadas que sucederam a segunda guerra mundial, um grande movimento de expansão e diferenciação daquelas frequências que - assim como a música - se constitui no contato com o outro (necessita de movimento, espaço e reverberação).

No Bronx, em Nova York, os escombros das lembranças de um Estado de Bem-estar social (Rose, 1994) apresentavam-se a cada terreno baldio ou prédio de conjunto habitacional em ruínas. Imigrantes da América central e do caribe se acomodavam naquele espaço recém abandonado por famílias de classe média e de operários, que se mudariam para outros bairros da cidade (ou mesmo outras cidades) em decorrência da desassistência em relação às políticas de moradia bem como pela desindustrialização generalizada (Berman, 1982) dos antigos centros de produção industrial norte-americanos, “Negros e hispânicos ocupavam desproporcionalmente este grupo mais pobre [...] 30 % das famílias hispânicas de Nova York e 25% das famílias negras viviam na linha de pobreza ou abaixo dela” (Rose, 1994, p.50).

Figura 18: Bronx Sul, Avenida Bryant em 1989, Nova York.



Fonte: Camilo Vergara. Library of Congress, 1989, Nova York.

Antes incluídos no sistema mundo capitalista (Canclini, 2008) enquanto operários, (face excluída da opulência imperial) e abandonados sem políticas públicas de acesso mínimo à renda e moradia, bairros periféricos de Nova York, como o Bronx, criaram uma conjuntura espacial (o vazio da ausência) de comunhão de experiências que daria origem ao Hip-hop.

Os efeitos desastrosos dessas políticas da cidade passaram relativamente despercebidas até o ano de 1977, quando dois eventos críticos fixaram Nova York e o Sul do Bronx como símbolos nacionais de ruína e isolamento [...] uma extensa queda de energia isolou Nova York e centenas de lojas foram saqueadas e vandalizadas. Os bairros mais pobres (as áreas do sul do Bronx [...] Crown Heights no Brooklin, a área da Jamaica no Queens e no Harlem) [...] foram descritos pelos órgãos da mídia da cidade como zonas sem lei onde o crime é autorizado e o caos ferve logo abaixo da superfície. (Rose, 1994, p.56).

Os grande media, a indústria cultural norte-americana criam representações daqueles

confins que apontavam para o fracasso do welfare estate e das políticas de integração social possibilitadas pela hegemonia resultante da conjuntura econômica do pós guerra (Hobsbawm, 2022; Canclini, 2009). Excluídos dos ciclos virtuosos do Ocidente, estes bolsões de entropia (Mbembe, 2018; Perk, 2021) , racializados por sua condição econômica e subalternizados por sua condição racial (Mercer, 1994) não ouviam “sua própria língua. Apenas assistimos um símbolo de ruínas: o sul do Bronx como último ato antes do fim do mundo” (Rose, 1994, p.58). Então *fluxos, camadas e rupturas* constituídas da relação entre este quase humanos (Sueli, 2005; Lobo, 2008) e o espaço vazio “takes its cue from the opening of St John’s Gospel: in principio erat verbum (Henriques, 2011,p.9)”.

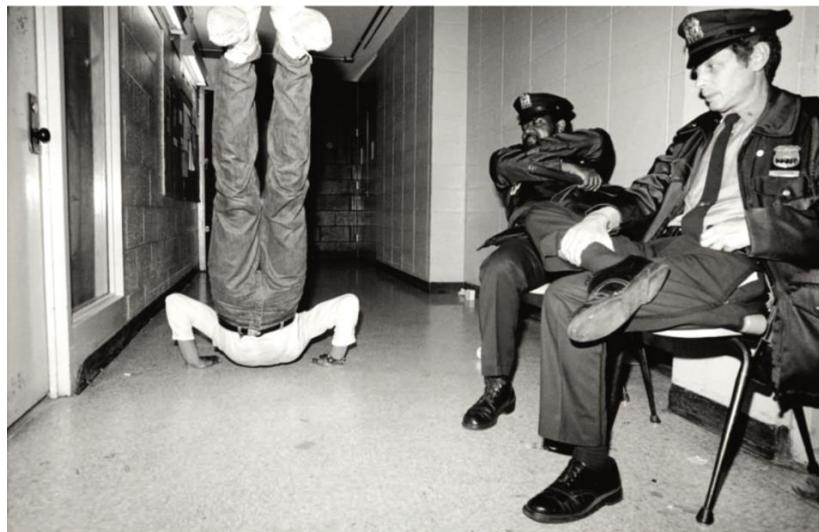
Figura: 19. Nova York, “WT50”



Fonte: Steven Siegel. stevensiegelphotographer.com/newyorkintheeighties, 1989, Nova York

A expansão energética das grafias inscritas nos metrôs da cidade que costuravam uptown e os subúrbios comunica a existência destes territórios desconectados da verve cosmopolita nova yorkina. As linhas duras da malha metroviária ganhavam curvas e cores aberrantes que poluíam o metálico espaço industrial de trânsito e locomoção produtiva (Rose, 1994). Nas calçadas, uma nova biodinâmica anunciaava o novo corpo, o do *breaker*, que retesava-se e contraía-se - emulando a gradação e a elipse sobre a reta significante do homo faber (Arendt,2007).

Figura 20: Muhamad, do grupo Magnificent Force, detido no departamento de polícia no Bronx River Center, 1988, Nova York.



Fonte: Sophie Bramly. 1988, Nova York. Disponível em Sophiebramly.me/yo

A relação entre estes elementos corporais e imagéticos eram movimentados sob a pulsação sonora dos disk jockeys. *Break*, o movimento disruptivo das articulações do corpo radicalizado (Moten, 2003; Jafa, 2016) é também o espaço entre as colagens infinitas de Kool Herc. Clive Campbell, nascido em Kingston em 1955, criou elementos inovadores cruciais à formação da “meta-música” (Henriques, 2011) que mobiliza o rap. Trazendo das sound-systems toda logística de organização cosmo musical em torno das festas de bairro (block parties) – autogerência, improvisação e inventividade (Del Picchia, 2021). Os três elementos atados à precariedade das condições de ser musicante dentro um espaço de negação sistemático da vida plena¹¹, a necrópoles (Alves, 2020), criando, a partir da seclusão do bairro e das casas privadas o fator de comunhão e expansão - multiplicação dos signos investidos sobre o concreto dos prédios habitacionais, o solo nativo dos múltiplos filhos da diáspora (Hall, 2011; Gilroy, 2012).

A meta-música surgida dos experimentos de Kool Herc com seus toca-discos é explicada pela simultaneidade da manipulação do produto industrial (o objeto técnico, que é a plataforma de reprodução da música) com a criação da música através de sua repetição, recorte, expansão ou compressão: criar e copiar, diferença e repetição (Obici, 2006). Toda a ação com os toca-discos é pontuada com a constante convocação de nomes, ações e grupos. Afetos de desafio, de ironia ou erotismo (Rose, 1994), falar sobre a música (literalmente) é a ação que dá origem ao ritmo e poesia (*rhythm and poetry*).

O rapper possui ligação direta com a tradição jamaicana do *toaster*, aquele que fala sobre as relações que são desencadeadas no ato do evento musical (Pinto, 2001): mobilizar as pessoas

¹¹ A *bios* e sua contraparte *zoe*, para Giorgio Agamben. Cf. Homo Sacer. O Poder Soberano e Vida Nua I, 2020.

sobre as músicas que estão sendo ouvidas, estabelecer relações de diplomacia com o bairro ou espaço em que a música cria um novo território (Neto, 2011). O toaster, segundo Henriques (2011) reitera a implicação oral da música bem como a musicalidade da voz; falar sobre a música instala uma indefinição sobre a real separação deste dois elementos que criam o evento musical pela sua própria invocação, mediados pelo som.

Elementos importantes que constituem a ação do rapper no hip-hop são o *signifying* que abre um descolamento entre significado e significante (Rose, 1994; Derrida, 2020), uma chaga nas suturas perfeitas da língua para haja um fluxo de novos caminhos “Anda ló, vejo na maló, có só/ ainda mais pobre do que eu/ Ai, que dó” (Sabotage, Canão Foi Tão Bom, 2002) - o *preaching* é a enunciação do verbo vinculado a uma mensagem de salvação, elevação ou escatologia “Pobres esquecem, a Mãe maior nos aparece e pede/ O fim maior está tão breve, filho então que reze” (*Idem*, 2002) – aproximação com a constituição de um novo mundo antecedido pela passagem (ou desgaste) de um mundo antigo, relação fortalecida pela manifestação de um destino que é arquitetado (paradoxalmente) pelas ações daqueles que aqui estão (Silva, 2018) . O *Boasting*, outro elemento relevante, é a expansão da própria pessoa que canta em situações ou ações absurdas, desafiando o tecido da realidade poética do próprio rap, uma autopoieses (Nascimento, 1980).

Rappers, djs, grafiteiros e breakers, todos assumem nomes e identidades que falam do seu papel, características pessoais, conhecimento ou para ‘pleitear a fama’. Nomes de dj geralmente combinam tecnologia com maestria e estilo: Dj Cut Creator, Jazzy Spindarella [...] Assault Technician. Muitos outros rappers tem apelidos que sugerem malandragem, alguém descolado, que tem poder e supremacia: LL Cool Jay (Ladies Love Cool James) [...] Queen Latifah, D-nice, Hurricane Gloria. Alguns nomes servem como rótulos de autogozação; outros criticam a sociedade: Too Short, The Fat Boys [...] Nwa (Niggas with Attitude) (Rose, 1994,p.61-62).

Auto enunciação que mistura a individualidade daquele que canta (o rapper) e sua capacidade de gerar dobras na realidade (Henriques, 2011; Derrida, 2020) coloca os rappers no ciclo de desafio inventivo entre os seus pares musicantes (Sodré, 2002; Small, 1998). Ciclo inventivo relacionado à mobilização de novos estilos, é um devir da diferença que desliza sobre premissas hegemônicas da estética. Como observado por Hobsbawm (2022), nos Estados Unidos, os percursos desenvolvidos pelo jazz no decorrer do século XX, mostram um deslocamento eterno para um ponto de fuga musical que, concomitantemente, finca-se na terra mãe das ancestralidades africanas e dissipa-se estruturalmente no abstratismo das expressões do pós-guerra (pós 1945), como o bebop; camadas de repetição alimentam a precariedade necessária a um devir aberto;

"I don't really mind if it's over your head/
 'Cause the job of resurrectors is to wake up the dead/
 So pay attention, it's not hard to decipher/
 And after the horns, you can check out the Phifer/
 We've got the jazz, We've got the jazz/
 We've got the jazz, We've got the jazz/[...]

The jazz, the what? The jazz to move that ass/
 'Cause the Tribe originates that feelin' of pizazz /
 It's the universal sound, best to brothers on the ground/
 And the ones six below, ya didn't have to go!"

A Tribe Called Quest, *Jazz “We've Got”*, 1991.

Moten (2003), nas suas incursões sobre as possibilidades das “vanguardas sentimentais” dentro e no Ocidente, fala sobre as implicações universais da estética do belo na música de Duke Ellington¹². A música “para o seu povo”, como dizia o pianista, institui uma indefinição quanto àqueles inscritos na apreciação da beleza sublime da sua arte (o gozo), a colocação de “um universal genuinamente novo e o que ela desestabiliza - uma noção passada de universalidade - seria o som do amor” (Moten,2003,p.26). Invocando as elaborações de Freud (1938) acerca dessa economia libidinal, Moten (2003) propõe que a pressuposição de Ellington parte de uma especificidade ontológica (ser negro) que deseja e cria o desejo de uma unidade (e esta é a conjectura freudiana do amor).

Such blackness is only in that it exceeds itself; it bears the groundedness of an uncontrollable outside. It's an erotics of the cut, submerged in the broken, breaking space-time of an improvisation. Blurred, dying life; liberatory, improvisatory, damaged love; freedom drive. (Moten, 2003,p.26).

Ser Um - através do deslocamento para o Outro, desarticulando o seu próprio centro, no ato contraditório de tornar-se o mesmo; então a negritude (*blackness*) está apenas no que excede a si mesma; ela carrega a fundamentação de um exterior incontido – fluxos, rupturas e fugas (Jafa,2006). Um universal genuinamente novo é desafio a uma premissa hegeliana (Hegel,2000) de equivalência entre a percepção do belo como a percepção do Espírito, apartando-o da natureza - a ciência do belo, como artifício da cultura, que aproxima o gozo artístico de um ascese, de uma Verdade. A inconstância da alma (*soul*) negra seria então mobilizada pela pulsão

¹² Jazzista norte americano nascido em 1899, falecido em 1974.

de alteridade (Moten, 2003; Deleuze, 2017) um jogo (Sodré, 2002) em seu corpo senciente (as vanguardas sentimentais). Afetivo, aberto e inconstante, esta alma selvagem (Viveiros de Castro, 2017) é o deslocamento de uma forma de vida que reconhece a potencialidade política “em um mundo em que ‘tudo já está vivo’”(Viveiros de Castro, 2015,p.136). Deslocamentos (*freedom drive*) de wavebands (Henriques, 2011) que são corpo e música, criam variações de si (*liberatory, improvisatory*), tornando-se outro a todo momento (*damaged love*).

A variação estilística é constante de deslocamento e alocação de novos afetos (Butler, 2018; Deleuze,2017), a multiplicação das expressões é equivalente às presenças que surgem em seu diapasão sonoro, musical. Aqui a palavra pregada, o *gospel* norte-americano (Mercer, 1994) e as tradições musicais que resistiram ao período escravocrata (Hobsbawm, 2022) aquiescem em novas configurações de wavebands (Henriques, 2011), criando uma série de novos ruídos, interferências e harmonizações.

Na metade dos anos de 1980, na região sudeste dos Estados Unidos, na Flórida, estas frequências se reorganizam em torno de uma nova estética que se afasta da faceta de “soldado urbano” (Rose, 1994,p.63) do rap nova yorkino. Acelerado, mais grave e liricamente mais dançante (Essinger, 2005), o Miami Bass (ou Miami Sound) baseava-se na diferenciação temática do que era produzido pelo polo inicial de surgimento do rap “see, black performance has always been the ongoing improvisation of a kind of lyricism of the surplus—invagination, rupture, collision, augmentation.”(Moten, 2003,p.23). A meta-música do hip-hop produzira então, as primeiras ondas de releitura de sua produção intestinal;

É que se ele ainda podia ocupar um lugar (fixo, desumano, mas sempre um lugar - o de escravo) na ordem antiga, na moderna, que implicava a transferência progressiva do poder do grupo escravista para a burguesia capitalista (republicana), não era contemplado com lugar nenhum. Daí o seu impulso mais forte de conquista de territórios [...] de penetração espacial. (Sodré, 2002, p.148).

Baseado nas transformações do *Freestyle*, um gênero musical ancorado na produção de batidas eletrônicas dançantes e samplers oriundos do rap, fortemente adotado pela comunidade de breakers e notadamente pela demografia de latinos e afro latinos nova yorkinos (Essinger, 2005) – o Miami Bass, notório pelo uso da *drum machine* (máquina de ritmos) Roland TR-808 (conhecida como 808), teve profundo impacto no Brasil. Expansão das wavebands (Neto,2011), diferença e repetição.

6.2 Uh! Tererê!

“É como dar um rifle para um chefe indígena” - foi a frase dita por Gilberto Velho (1945-2012) sobre “a troca” que ocorreu entre o antropólogo Hermano Vianna e Fernando Luiz Mattos da Mata, o Dj Malboro, em 1986, durante a pesquisa que deu origem à sua dissertação

intitulada *O Baile Funk: festas e estilos de vida metropolitanos*, de 1987, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. O presente em questão é DR-110 , a Boss DR-110 Dr. Rhythm (Essinger, 2005). Esta *máquina de ritmos* estava, até então, em estado de sucateamento no estúdio do seu famoso irmão, Herbert Vianna.¹³

A traquitana seria dada de presente a Marlboro que [...] logo procurou dominar por completo o seu funcionamento. "Eu fui para casa naquele dia e sonhei com uma programação da bateria", conta o DJ. "No outro dia, esperei o Hermano acordar e fui pedir para ele me ensinar por telefone como é que programava." (Essinger, 2005,p.81).

Este processo de aprendizagem através da homofonia (Herschmann, 2000; Vianna,1988) e da adaptação aos (e dos) objetos técnicos (Obici, 2006) contextualizava-se , no fim dos anos de 1980, pela dificuldade de acesso à produção e à tecnologia fonográfica norte americana do então nascente fenômeno do hip-hop (Silva, 2018). Toda uma rede de atravessadores trabalhava para que fossem burladas as limitações das condições de importação, bem como, o domínio mercadológico dos meios de comunicação de rádio difusão de massa por um conjunto de empresas nacionais e multinacionais atreladas a grandes montantes de capital (Herschmann, 2000; Albuquerque, 2020). Ação de contrabando seguida da adulteração do produto norte-americano, criando um oceano de *bootlegs*¹⁴ que multiplicava magicamente selos e capas destes discos importados “para dificultar a localização daquele trabalho por outros discotecários” (Herschmann, 2000,p.26).

Objetivo de cada Dj era ganhar notoriedade com a apresentação das novas canções que alimentariam os bailes funk da cidade do Rio de Janeiro. As propriedades de envolvimento e reação dos musicantes (Rose, 1994;Small, 1998) eram determinantes na construção desta constelação de sons estrangeiros que ganhavam, pouco a pouco, fonemas locais e significados compartilhados (Essinger, 2005; Novaes 2021) dentro do funk enquanto evento musical (Pinto,2001). *Uh! Tererê!*, este falar nativo gritado pelas multidões dos bailes, já era por excelência, a demarcação de um novo território sonoro. A impossibilidade de algum anglicismo no sucesso musical *Whoomp! (There it is!)*¹⁵, foi observada em inúmeras músicas (chamadas melôs e raps) que formavam o cancionário da primeira etapa histórica do funk carioca no Brasil, do fim dos anos de 1980 até o início dos anos 90 (Essinger, 2005).

¹³ Líder do grupo musical brasileiro Paralamas do Sucesso.

¹⁴ Este termo popular anglófono, comumente relacionado à produção e distribuição ilegal de mercadorias falsificadas, refere-se ao contrabando de álcool, em que os contraventores esconderiam garrafas dentro de suas botas. Cf. Dicionário Houaiss. Inglês-Português Record. Rio de Janeiro, 1982.

¹⁵ É a música de estreia do grupo norte-americano Tag Team, produzido pela, produtora Life (Bellmark Records), em 1993, em Los Angeles, California.

Os bailes funk, à época da consolidação dos melôs e raps, já estavam estabelecidos nas inúmeras comunidades e zonas da área metropolitano do Rio de Janeiro. A organização dos bailes nas comunidades foi um processo de descentralização dos antigos bailes da pesada (Novaes, 2021) que durante os anos de 1970 e metade da década de 1980 conectavam-se fortemente com o movimento da black music norte-americana.

A Black Music era formada por um conjunto de ritmos musicais (notadamente o soul e o funk norte americano) que possuíam em comum sua profunda penetração nas camadas populares estadunidenses, bem como, evidentes raízes nos movimento de diferenciação e afirmação da cultura afro norte americana dentro das mídias de consumo de massa (Rose, 1994). Afirmar que *black is beautiful*, para os negros norte-americanos, era agir abertamente a favor da afirmação de traços positivos que marcavam diacriticamente o corpo melaninado; um movimento estético com intensas implicações nas formas de sociabilidade, afeto e sexualidade que marcam a relação do corpo com a música (Mercer, 2013; Joege Ben, 1971). Esta relação entre os bailes cariocas e a música norte-americana não pode ser compreendida somente como uma aproximação estilística (rítmica e lexical) ou produto direto do soft power da superpotência ocidental (Albuquerque, 2020); a demarcação destes territórios sonoros é indissociável da presença do corpo\pessoa – da materialidade – tão cara aos musicantes do funk carioca quanto aos moradores dos projetos habitacionais norte-americanos (Moten, 2017; Gumbrecht, 2010; Jaffa, 2016).

Os bailes da pesada, no Rio de Janeiro, “procurados por cerca de 5 mil jovens de todos os bairros da Cidade” (Herschmann, 2000,p.26) se concentravam nas principais casas de show da cidade (como por exemplo, o Canecão Petrobrás, localizado no bairro Botafogo), contudo, no decorrer dos anos 80, estes espaços foram progressivamente sendo mais utilizados para eventos de Música Popular Brasileira (Essinger, 2005). Este despejo em massa causou o processo de autogerenciamento das comunidades que passaram a promover os seus próprios bailes.

*O endereço dos bailes eu vou falar pra você/
É que de sexta a domingo na Rocinha/
O morro enche de gatinha/
Que vem pro baile curtir/
Ouvindo charme, rap, melody ou montagem/
O Vidigal também não fica de fora/
Final de semana rola um baile shock legal/*

*A sexta-feira lá no Galo é consagrada/
 A galera animada faz do baile um festival/
 Tem outro baile que a galera toda treme/
 É la no baile do Leme lá no Morro do Chapéu/
 Tem na Tijuca um baile que é sem bagunça/
 A galera fica maluca lá no Morro do Borel/
 Vem Clube Iris, vem Trindade, Pavunense/
 Vasquinho de Morro Agudo e o baile Holly Dance.*

“Rap endereços dos bailes”, MC Júnior e MC Leonardo. 1995

A demarcação desta geografia sonora é formada por deslocamentos, encontros e conflitos. As *galeras*; grupos de musicantes que atravessavam o espaço urbano para ter acesso aos bailes funk, se formulavam de acordo com seus lugares de origem e os itinerários vividos até o local destino do evento musical – os bailes funk (Vianna, 1988; Small, 1998).

O baile é o principal espaço de consagração e expressão do funk. É importante não só considerar o baile, mas todo o ritual que o precede, bem como as relações que se estabelecem fora deste *lugar* e nele assumem formas diferenciadas. O baile é o epicentro, o espaço central, no qual se manifestam os mecanismos de inclusão e exclusão, onde se estabelecem os laços sociais e as disputas (Herschmann, 2000.p,129).

Jornadas feitas a pé, ou por conduções públicas, que criavam uma nova teia de relações entre os bailes que antes encontravam-se concentrados em grandes casas de show localizadas nos pontos centrais do Rio de Janeiro, os itinerários destas comunidades musicantes localizadas em diferentes pontos da cidade gera novas estratégias de ocupação e afirmação territorial (os funks proibidões), diplomacia (os raps de conceito) e processos ritualizados de conflito (bailes de corredor) entre diferentes galeras (Novaes, 2021). A travessia do funk, enquanto relação indissociável entre corpo-pessoa e música é também agenciada por dispositivos raciais (Carneiro, 2005) que operam dentro daquilo que é considerado o urbano, o civilizado. A interpretação do “sub-urbano” no contexto de surgimento dos bailes de comunidade pode ser entendida como precariedade econômica, de subsistência (esta é a perspectiva de Dj Malboro na obra *Batidão – uma história do funk*, de Silvio Essinger), bem como como um fundamento da incivilidade das populações que vivem na interseção geográfica da pobreza, do subdesenvolvimento e da periculosidade;

Eles não têm as caras pintadas pelas cores da bandeira brasileira e muito menos são motivo de orgulho, como foram os jovens que ressuscitaram o

movimento estudantil na luta pelo impeachment do Presidente Collor. Sem tinturas no rosto, os caras-pintadas da periferia levaram à Zona Sul, no domingo passado, a batalha de uma das guerras que enfrentam desde que nasceram – a disputa entre comunidades. Com isso, tornaram-se motivo de vergonha, diretamente associados ao terror da praia: os arrastões que dissemeliam o pânico (Herschmann, 2000.p,68).

A demarcação das zonas de periculosidade, neste caso, é concomitante com a delimitação dos limites do humano, mobilizando dispositivos de fazer-saber (Carneiro, 2005) espalhados entre o poder de vigilância e repressão do aparato público (Mbembe, 2018), a formação de opinião pública direcionada pelos grandes media (jornais impressos, redes de televisão) e a resultante seclusão espacial e ontológica (Viveiros de Castro, 2016) destas não-vidas que mobilizam não-espacos.

É um conflito de mundos causado pela perspicácia dos musicantes que ousam demarcar a indissociabilidade entre o som, o espaço e o corpo (Sodré, 2002). A *bios*, faceta indissociável de sua contraparte negada *zoe* – a civilidade universal antagonizada com sua contraparte racializada (Fanón, 1963); a vida qualificada, propriamente política, ameaçada pela entropia reinante entre os entes da natureza (Carneiro, 2005; Agamben; 2002). A performatividade negra (Moten, 2003), o jogo de movimento que inventa o território pela sua iminente presença , possibilita a o Alves (2020) descreve como a *negrópolis* (*blackpolis*);

La concibo como un quilombo/palenque urbano (una zona de insubordinación) o una comunidad política alternativa fundada en una ética negra que resignifica lo que entendemos como humanidad, que reorganiza el mundo de la producción y que reconfigura radicalmente el vivir urbano de los condenados y condenadas de la ciudad. (Alves, 2020, p.24).

A condição da população negra está em precariedade desde o momento da criação do conceito (que é uma enunciação e desejo de governança) de “ser negro”. (Mbembe, 2018; Fanón, 1963).

O pensamento europeu sempre teve tendência para abordar a identidade não em termos de pertença mútua (co-pertença) a um mesmo mundo, mas antes da relação do mesmo ao mesmo, de surgimento do ser e da sua manifestação no seu ser primeiro, ou ainda, no seu próprio espelho. (Mbembe, 2018, p. 10).

Ao refletir sobre os itinerários de criação da racionalidade ocidental Mbembe (2018) afirma que o “ser negro” se constitui historicamente como depositário de expectativas, desejos e projetos fundamentais à constituição de uma noção de existência ocidental, eurocêntrica; o *cogito ergo cartesiano* é uma afirmativa que esconde (ou revela) através da negação tudo aquilo que não é - ou pode ser - o sujeito, num movimento que Mbembe (2018) conceitua como *alterocídio*. É uma ação que relega à alteridade, a relação com o outro, a objetificação através

de enunciados e práticas (Carneiro, 2005), constituindo como obra final, um modelo de governabilidade (Focault, 2021) que é indissociável ao capitalismo e suas relações contemporâneas.

O tráfico colonial atlântico foi o sequestro e escravização de milhões de pessoas no continente africano para as Américas entre o século XVI e XIX (Butler & Domingues, 2020). Com a inserção das atividades açucareiras, novas dinâmicas de subjugação e sujeição ao trabalho compulsório criam, na empresa colonial, a expansão da escravidão às populações do continente africano (Monteiro, 1994), assim a “mistura entre várias Áfricas inicia-se nos tumbeiros” (Butler & Domingues, 2020, p.85), resultando em dinâmicas de reelaboração cultural no então solo colonial. No Brasil a diáspora pode ser considerada inicialmente um local de trocas culturais no qual as práticas dos africanos escravizados teciam, em conjunto, “Áfricas” como território comum, fruto da multiplicidade de experiências do exílio forçado na colônia americana (Munanga, 2009).

Sodré (2002) afirma que a condição de escravo impunha a estas populações um profundo controle de mobilidade atrelado ao primado da propriedade privada expressa no marco civilizacional “cidade” e na pujança econômica da grande propriedade rural monocultora (Nascimento, 1980). Mesmo existindo níveis de controle diferentes entre pessoas escravizadas em propriedades rurais e nas cidades coloniais (os escravos de ganho possuem um itinerário controlado), a prática de seclusão espacial (Fanon, 1963) é um continuum que determina a fixidez destas populações através de um aparato jurídico (como o item 31 do Código de Posturas Municipais do Rio de Janeiro de 1844)¹⁶ que constituirá o arcabouço de um Estado Soberano, o reino-pai de tudo sobre a terra e sob os céus (Agamben, 2002).

A compreensão das implicações espaciais da fundação de um estado soberano (colonial) é relevante para compreender o conjunto de relações de aproximação entre as diversas manifestações musicais (os seus musicantes), em diferentes pontos do então chamado novo mundo, notadamente Estados Unidos, Jamaica e Brasil. Para Quijano (2005) a globalização é a culminância de um processo que começou com a constituição da América e do capitalismo colonial/moderno, determinando um novo padrão de poder mundial eurocêntrico. Para o autor peruano a “raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade” (Quijano, 2005, p.108), então os deslocamentos destas múltiplas wavebands

¹⁶ Cf. Sodré. M. O Terreiro e a Cidade: a Forma Social Negro-brasileira. 2002. Página 146.

(Henriques, 2011) abarca múltiplos territórios, e implicam – sempre – uma série de aproximações e suas respectivas alteridades. Constituída pela *freedom drive* (Moten, 2003) e pelo devir negro (Mbembe, 2018), existe uma dinâmica de pressões (vibrações) internas e externas que resultam nas músicas que são, fundamentalmente, movimento, espaço e comunicação (Sodré, 2002).

Para o negro anterior à Abolição, já se impunha existencialmente, como fugaz instante de liberdade, a realização de pequenas passagens espaço-temporais dentro de cidades que levantavam barreiras ao livre trânsito de africanos ou de seus descendentes. Os escravos eram proibidos de viajar a distâncias maiores que duas léguas a partir da casa de seus amos. Os libertos, por sua vez, embora formalmente tivessem mais mobilidade física que os escravos, na prática era-lhes muito difícil afastarem-se de suas localidades, uma vez que precisavam sempre provar o seu *status civil*. Além disto, havia o risco de serem sequestrados e reescravizados. (Sodré, 2002,p.146).

A mobilização de musicantes criam cenas como a descrita por Debret em seu diário em que um “escravo pára subitamente numa rua do Centro elo Rio, começa a cantar, enquanto outros reúnem-se em torno dele, acompanhando-o com instrumentos improvisados e palmas”(Sodré, 2002 , p.147). Ritmos como o lundu e o samba (Lima,2001) já apareciam, no século XIX como um arsenal de “apropriação da cidade, como estrutura de encontro inter étnico, criação festiva e confrontação” (*idem*, 2002 ,p.148) ontológica das formas coloniais de produção do “espaço humano”. Segundo Sodré (2002;1998), no Rio de Janeiro, os terreiros de candomblé apresentavam-se como espaço cosmopolítico de capaz de acolher a multiplicidade das experiências que implicavam, sob as condições coloniais, o grupo “negro”.

Em quintais diversos, realizavam-se reuniões de jongo (canto e dança de linha mística com pontos e desafios, de onde se deriva o samba de partido alto), caxambu (forma semelhante ao jongo, mas com diferenças rítmicas) e rodas de samba. Além disto, havia as "mães-de-santo" e "filhas-de-santo" festeiras (como Dona Maninha, africana de nascimento, madrinha da Ponela), que promoviam encontros com sambistas. Por sua vez, a casa de Dona Esther era notável por sua extensão e pela freqüência das festas. Esta casa funcionava de maneira parecida com a da famosa Tia Ciata: na frente, a "brincadeira" (jogos de dança e música); nos fundos, cerimônias de culto aos orixás. (Sodré, 2002, p.149)

Nestes espaço de reelaboração, de encontro, cruza (Rufino, 2019), é produzido o primeiro sinal radiofônico através da gravação do samba *Pelo Telefone* (1917), de autoria registrada por Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga, mas na verdade musicada (coletivamente) dentro do Terreiro da iaquerê Tia Ciata (Sodré, 1998). A localização deste notável terreiro ficava nas proximidades da Praça Onze (Rio, 1904), um espaço aberto ao fluxo de múltiplos povos africanos e seus descendentes, que no cair do século XIX, já praticavam migrações intranacionais e de ida e retorno ao seu continente ancestral (*idem*, 1904).

podemos concluir que a continuidade e a recriação de todos os elementos da arte

africana no Brasil não foram integrais, porque a totalidade de suas estruturas social, política, econômica e religiosa não foi transportada ao Novo Mundo. No entanto, a continuidade de algumas formas de sua arte só foi recriada parcialmente, em função de suas novas condições de vida (Munanga, 2019,p.8)

A manifestação deste local de força, *axé* (Sodré, 2002) está relacionada a abertura dos caminhos que se encontram na arquitetura da cidade colonial, como uma fissura no esquematismos dos espaços que produzem, subjetivam, o indivíduo civilizado (Foucault, 1987). Esta impostura musical era possibilitada pelo próprio fluxo constante dos inúmeros povos que visitavam aquele chão (Sodré, 1998; Butler & Domingues,2020), seus encontros, negociações e acordos da ordem humana e não-humana;

Divindade ligada ao mercado, ao comércio, às encruzilhadas, Exu encarna a noção de mudança e de dinamismo ao romper com o quadro rigoroso das normas culturais, ao mesmo tempo em que zela pelo equilíbrio estrutural. Daí a sua originalidade [...]Ou seja, Exu reúne em si todos os elementos de uma metáfora expressiva que simboliza a cultura negra em situação hostil. (Munanga, 2019,p. 12-13)

Lidavam também com as ações daquele outro mundo, como o decreto nº847 do código penal de 1889, efetuado no ano de 1890 (Lobo, 2008), a lei da vadiagem - que preparava a nascente República para a criação de um espaço de vigilância e punição móvel, dentro de qualquer local citadino (praças, esquinas) para a massa entrópica de negros e mestiços desalocados do seu antigo lugar colonial, a fixidez ontológica da plantation e das senzalas (Nascimento, 1980; Sodré, 2002; Butler & Domingues,2020). Para a capoeiragem, o ajuntamento de maltas e os batuques – mobilizações do corpo/pessoa em torno do espaço e do tempo (o tempo circular das canções), criava-se a sofisticação legal da vigilância policial e outros espaços de fixidez; a barreira física das prisões, manicômios e internatos, e o lugar jurídico do vadio, do corpo improdutivo e perigoso (Pires & Flausina; 2022).

Papai liberou/
Mandou avisar/
Aqui quem sabe é nós!/

Deixa, D Deixa D D D De/

Deixa os garoto brincar!/
Brinca daqui! Brincar de lá!/
Deixa os garoto brincar!/
Brinca daqui! Brincar de lá!/
Deixa os garoto brincar!”

Deixa os Garotos Brincar. Dj Cabide & MC Alexandre Fabuloso, 1999.

A existência dos conflitos entre maltas e capoeiras, (assim como a rivalidade ceremonial entre rappers, dos bailes de corredor, ou a competição performática de breakers e grafiteiros) (Novaes, 2021), pode indicar, na verdade, que a condição de inimigo, neste caso, *agon*, é fruto da alteridade entre aqueles que buscam uma resolução para uma *diferença* insurgente da presença destes *diferentes* no cosmos (Huizinga, 2008; Viveiros de Castro, 2016).

Era esse o drama da identidade na diáspora que informava as festas, as danças, os cultos, no abrigo daquelas praças. Os lugares criados pelo ritmo eram pequenos espaços de "acerto" ou transação, onde as classes e etnias subalternas tanto se esforçavam pela apropriação de alguma parte do produto social (empregos, pequenos negócios) como por uma apropriação polimorfa do espaço social (ou seja, aproveitar por mil "jeitinhos" os interstícios das relações sociais de produção), em busca de um lugar próprio. (Sodré, 2002, p.153).

A ocupação de espaço, naquilo que se constitui na polimorfia da negritude, pode ser entendida como o desenvolvimento de uma ética (Alves, 2020), formada pela ação dos indivíduos (pessoas) que criam, em comunidade, a possibilidade de um convívio político com o cosmos (Bispo dos Santos, 2023; Alves, 2020). São agencias de pessoas que se reestruturam em grupos (Latour, 2021), que são meios para a recondução de sua existência como ente político. E nesses espaços abertos, de passagem, energia (*axé*); que Exú - força “prometeica e mercurial” (Munanga, 2019), mobiliza a comunicação dos homens entre si e com outras instâncias cósmicas, possibilitando o futuro através dos laços de ancestralidade.

As reelaborações pelas quais passaram os inúmeros povos africanos trazidos até o território colonial (sobretudo os povos bantus) para Bastide (1967) passa por desafios oriundos da condição cativa que dificulta o culto dos ancestrais, pois “quebrava e dispersava as linhagens” e também afastava-os dos territórios relacionados aos espíritos da natureza vinculados a “certos rios, de certas florestas e montanhas da África”, (Bastide, 1967, p.114). Dotados da memória, da língua, do culto (espírito) e do próprio corpo – as estratégias de reelaboração da ancestralidade passam pelo reconhecimento de um novo espaço; um outro conjunto de plantas, rios, solos, animais, espíritos e povos (Munanga, 2019; Jecupé, 2020; Bispo dos Santos, 2023).

A mata é, assim, um lugar de encantamento ou um lugar "ativo", tal como entendia Spinoza (na *Ética*) ao falar de "*natura naturans*" (natureza naturante) e "*natura naturata*" (natureza naturada). No primeiro caso, a natureza apresenta-se como divina e ativa, em oposição a uma natureza passiva, puramente material. (Sodré, 2002, p.168).

É uma aproximação da Terra, definida por Bispo dos Santos (2023) como o ato

quilombola de “pedir licença” para que possam ser estabelecidas novas relações mediadas através das roças, dos cultos, das festas – no ato de invenção de novos territórios; “aí fizemos uma grande aliança cosmológica, mesmo falando línguas diferentes. Pelos nossos comportamentos, pelos nossos modos, a gente se entendeu” (Bispo dos Santos, 2023,p.9).

Essa rede de afetos que enxergam e tocam as diferenças existentes entre os muitos povos é a capacidade de enxergar o outro, senti-lo. Davi Kopenawa (2023), fala da palavra criadora de Omama que diz ao povo yanomami, *në ropë*, para que estabeleçam relação de amizade com as matas e que nas dificuldades, nada lhe faltaria, sendo essa relação política essencial para manutenção da forma de vida dos Yanomami. Kopenawa (2023) fala também dos *napëpë*, “aqueles que só sonham consigo mesmos”. Fechados aos conhecimentos dos outros povos, piamente fieis ao seu “conhecimento escrito e à sua ciência” (Latour, 1999) os *napëpë*, que estabelecem relação de inimizade com as matas, vivem na circularidade de sua própria verdade, que só pode ser Uma, indivisa; “eu vou estragar essa floresta, já que ela existe sem razão. A floresta só está em pé, sem razão!” (Kopenawa, 2023,p.267). Com dificuldade em perceber uma polimorfia das relações políticas que a natureza oferece (Viveiros de Castro, 2002), este homem que só sonha consigo mesmo tende a tomá-la como projeção de sua razão (Arendt, 2007) ou dos desejos inscritos dentro de sua especificidade natural (Viveiros de Castro, 2002; Descola, 2006). Destacam-se do cosmos, tentando aparar todas as arestas que divergem de sua experiência no mundo. Criam objetos que obedecem aos seus desejos (Flusser, 2002; Mbembe, 2018; Fanon, 1963), que, no sistema mundo capitalista se tornam uma finalidade em si, objetos de consumo.

6.3 Gambiarras Sentimentais

A importância dos circuitos elétricos e caminhos eletrônicos é central nas manifestações do funk e do rap, sua meta-música (Obici, 2006), suas estratégias de pilhagem e guerrilha fonográfica (Herschmann, 2000; Rose, 1994; Albuquerque, 2020) a sua presença e expansão espacial (Henriques, 2011) são atravessadas por tecnologias industriais. A relação da pessoa com o “objeto técnico” (Obici, 2006) impõe questões relevantes quando falamos das constituição dos bailes funk e do hip-hop nas suas múltiplas manifestações.

Tendo em vista os problemas oriundos da sociedade industrial no século XX e a interação entre o homem a natureza no ocidente, Arendt (2007) discute as tensões que definem o *animal laborans*, que trabalha para manter a vida; como por exemplo o lavrador, que possui uma relação de (re)conhecimento com a terra, para poder multiplicar os seus frutos (Arendt, 2007,p.154) e desenvolve uma afinidade mais orgânica com o trabalho. Contudo, tendo em vista a realidade das sociedades industriais (Canclini,2008) no ocidente, outra forma de vida

tornou-se hegemônica, a do *homo faber*.

O *animal laborans*, para Arendt (2007), na sua relação com o mundo, produziu ferramentas\instrumentos o interseccionando com o *homo faber*, aquele que vive em torno da produção e da relação com os objetos técnicos. O problema do homo faber é afastar-se da capacidade de contemplação, que é o movimento inicial de contato com o mundo, de fruição entre a experiência e ação (Heidegger, 2002). É o que possibilita o *animal laborans* a construção dos seus artefatos, mas também de sua relação com o ritmo orgânico da natureza , atados aos ciclos naturais do seu próprio corpo (*idem*, 2002) . Este homem é o da inventividade potencial que permeia sua relação com a vida, é um ser ainda *contemplativo* (Arendt, 2007,p.322).

As sociedades industriais no ocidente se erguem quando a relação com os objetos oriundos de sua capacidade inventiva se tornam *imagens* (ideias, *eidos*) (Platão, 2017) que *per se* mobilizam os desejos deste homo faber - Desejo > imagem > objeto > desejo > imagem > objeto > (...) - Essa é a reificação do mundo através da reprodução dos artifícios humanos (objetos), agora tornados mercadorias (Flússer, 2002; Canclini, 2008; Mbembe, 2018).

A complexificação destes objetos os tornou ainda mais crípticos (Bruno, 2017) à compreensão das pessoas que os consomem. Ocultos em seu funcionamento de *caixa preta* (Flússer; 2002) bem como *transparentes* (Rodrigues, 2015) em sua relação com o humano, nos encontramos cercados de objetos com *inputs* e *outputs* (Flusser, 2002) automatizados, que produzem a ação sem estabelecer relação de sentido com a pessoa.

os objetos industriais não são claros para o homem. Se por um lado eles são muito próximos quanto objetos de uso, permanecem estranhos na medida em que não são decifráveis e que a ação humana não encontra nele pontos de inserção. (Bruno, 2017,p.141)

São como máquinas oriundas da exacerbão do devir “daqueles que só sonham consigo mesmos” (Kopenawa, 2023), produzidas com finalidades definidas (sistemas fechados), enquadraram a pessoa (consumidor) na sua produção (maquinica) de sentido.

Computadores fazem arte/

Artistas fazem dinheiro, dinheiro/

Computadores avançam/

Artistas pegam carona/

Cientistas criam o novo/

Artistas levam a fama/

Computadores Fazem Arte. Fred Zero Quatro/ Chico Science, 1994.

Para Vilém Flusser (2002) *aparelho* é o brinquedo que simula um tipo de pensamento. O aparelho é a materialização do ordenamento simbólico que o homem constrói sobre sua relação com o real. Os brinquedos “são objetos para jogar”(Flusser, 2002,p. 77) , sendo o jogo, para este autor, uma atividade que tem finalidade em si mesma (o jogo é, neste caso, um sistema). Os aparelhos (inclusive os tecnológicos) são oriundos de uma *produção* (*idem*, 2002) que transporta o objeto da natureza para a cultura. Para Flusser (2002), sua preocupação central é condição da fotografia enquanto “arte” (ou a sua condição humana) e para isso ele pensa em duas categorias distintas, o *fotógrafo* e o *funcionário*. Este último é “pessoa que brinca com o aparelho e age em função dele” (Flusser, 2002,p. 77), e o primeiro é o artífice de desvios funcionais criando “informações não previstas” no aparelho, um *bricoleur* (Lévi-Strauss,1990).

Os elementos constituintes do funk e do hip-hop passam por locais históricos de subalternização das sociedades industriais no ocidente (Henriques, 2011; Rose,1994; Essinger, 2005). Unida às condições materiais de acesso aos objetos culturais, possuímos um cenário de exclusão sistemática por práticas de consumo (Canclini, 2008) relacionadas a uma “indústria da cultura” (Albuquerque, 2020). Os conjuntos habitacionais de Nova York, as zonas de exclusão de Kingston, as favelas do rio ou bairros industriais de Teresina (França, 2023) se aproximam pelos fatores hegemônicos de constituição destas nações aterradas pelo consumo e pela estratificação da sociedade em zonas de acesso e exclusão (Canclini, 2008; Dussel, 2005; Quijano, 2005; Alves, 2020) mediadas pelo capital. Malboro e Kool Herc nas suas ações de inventividade viviam de acordo uma lógica do uso prático dos artefatos que lhe apareciam a mão (Obici, 2006), muitas vezes relacionados às sobras da sociedade industrial (Essinger, 2005; Rose, 1994), da invenção de técnicas não formais e de usos alternativos dos objetos técnicos. As sound-systems jamaicanas surgiram pelas zonas de exclusão construídas nos bailes pagos, que tonava a partilha da música, espaço de consumo e demarcação socioeconômica na sociedade daquele país (Henriques, 2011). Os elementos da bricolagem no caso dos bailes está nas relações que são construídas entre estes “objetos industriais” da cultura e a sua remodelação de acordo com uma série de arranjos éticos, afetivos e políticos que mobilizam cada musicante, cada evento musical (Small, 1999).

Figura 21: um luthier trabalha nas caixas de som de Horace McNeal. Torringtown Avenue. Kingston.



Fonte: Julian Henriques, Body Sounds. 2011

O artista para Lévi Strauss (1990) aproxima as figuras do cientista e do bricoleur pois.

com meios artesanais ele elabora um objeto material que é também um objeto de conhecimento. Nós diferenciamos o cientista e o bricoleur pelas funções inversas, que na ordem instrumental e final eles atribuem ao fato e à estrutura, um criando fatos (mudar o mundo através de estruturas) e o outro criando estruturas através de fatos (Levi Strauss, 1990,p.38).

O reordenamento dos aparelhos dentro de novas relações abre novas implicações dentro jogo possível (sistema) que cada objeto técnico apresenta. Das linhas analógicas dos discos de cera, que são *programados* para serem executados em simbiose com outro aparelho (o toca discos), temos, como por exemplo, uma ruptura do projeto inicial pensado numa linha reta de compreensão de fatos físicos e químicos que se impõem sobre os elementos naturais (aqui, matérias primas) com a ação do homem (Lévi Strauss, 1990). A implicação da pessoa neste aparelho, cria novas possibilidades de uso e significação.

Figura 22: A -A relação entre os discos e a pessoa: selector Dexter Campbell em São Paulo. 2014. B – Dj Dafro e sua controladora, em Teresina, 2023.



Fonte: Acervo Dió Vieira.



Fonte: Acervo Baile Afrosamurai.

Há uma tensão entre ambas as práticas, como explicitado por Lévi-Strauss (1990), no ordenamento do mundo entre um projeto que considera o controle de suas ações baseados na observação e a criação de postulados sobre a natureza, prevendo resultados finais (o objeto-fim, ou ação-fim) e a perspectiva de arranjo de elementos da vida, *presentes*, que podem entrelaçar o industrial e o orgânico (Obici, 2014), abrindo novos sentidos, “informações não previstas” (Flüsser, 2002), dentro dos jogos (sistemas) dos objetos industriais. Bruno (2017) fala que a ação sobre os objetos técnicos transparentes - aqueles que possuem um *input* (entrada de informação-ação) e *output* (saída de informação-ação) que obedecem imediatamente à sua ordenação, não apresentando atrito entre a ação humana e o produto final – se entrelaçam à bricolagem (a ação do artesão, do pirata, do artista) que os torna objetos *abertos*, dotados de uma corporeidade, dessacralizados de sua reiteração maquinica (Arendt, 2007; Obici, 2017).

a poesia do *bricolage* lhe advém, também e sobretudo, do fato de que sobretudo não se limita a cumprir ou executar, ele não fala apenas com as coisas [...] mas também através das coisas: narrando, através das escolhas que faz entre possíveis limitados o caráter e a vida de seu autor. Sem jamais completar o seu projeto, o bricoleur sempre coloca nele alguma coisa de si. (Lévi Strauss, 1999,p.36-37)

Se partimos do princípio de que os objetos técnicos possuem desígnios que mediam comportamentos, afetos e valores - a gambiarra rompe este conjunto de signos e sentidos embutidos no design (desígnio) industrial. Esta subversão da técnica (muitas vezes guiada pela engenharia reversa) que, por vezes, gera um novo postulado técnico, é o que une o estatuto de cientista e bricoleur no artista (Obici, 2014). As gambiarras demonstram como os objetos técnicos são opacos (quando se desejam transparentes), mostra suas parcialidades que são práticas (o limite físico de sua ação) e intencionais (o seu desígnio limitado é ancorado em barreiras). É como abrir a caixa preta que recobre estes objetos, os condicionando para novas conjecturas, quebrando (*cracking*) (*idem*, 2005) seus programas, gerando sinais intempestivos, não programados.

Não respeitando as fronteiras entre propriedade e apropriação, a prática da gambiarra inscreve-se numa relação com os objetos técnicos cuja dinâmica é menos individual, privada (de posse e aquisição de um objeto bem acabado), do que coletiva e inventiva, de reapropriação de partes de diferentes objetos descartados, quebrados ou simplesmente disponíveis, e com proveniências diversas – objetos industriais, mas também elementos da natureza (galhos, fibras, conchas, pedras etc), objetos artesanais e o que mais couber etc. Podemos dizer que ela materializa, nesse sentido, a lei do antropófago: “Só me interessa o que não é meu”. (Bruno, 2017,p. 142-143)

O *dub* como por exemplo é um modo de produção e uma proposição estética que está fortemente relacionado à subversão da pureza sonora (Schafer, 2001; Obici, 2006) dos sinais *high-tech* das tecnologias fonográficas. Subvertendo o sonho arquitetônico de Schafer (2001), no qual todos os ruídos e sons não harmonizados deveriam ser afastados do convívio humano, uma *paisagem sonora* de alta definição ou *high-fidelity/hi-fi* (imaginada nos anos de 1960 a partir opulência da grande cidade norte-americana).

Figura 23: A – A Estrela do Som e Antônio José, no Maranhão, anos 70. B – paredão no conjunto habitacional Teotônio Vilela, em São Paulo.



Fonte: Acervo pessoal de Antônio José. Acesso em: <https://volumemorto.com.br/historia-paredao-de-som-brasil/>



Fonte: Dani Pimenta. Acessado em: <https://mapasoundsystembrasil.com.br/regiao/sp/page/23>

Esta alta fidelidade é uma conjectura de memórias sonoras relacionadas ao sonho da urbe civil e pré-industrial, contraditoriamente, cercada de técnicas e tecnologias voltadas somente ao homem, um antropocentrismo sonoro (Obici, 2006; Ingold, 2005), ancorado na *pureza das frequências*, imaginado, a partir da urbe norte-americana, afastada dos ruídos

suburbanos; transportes coletivos, zonas industriais e das áreas com grande densidade populacional - este elísio sonoro é uma proposição de ordenamento do som (e da música) para todo o mundo (o subtítulo da obra de Murray Schafer é *A afinação do mundo*) através da filtragem dos ruídos sonoros, das indefinições (baixa-qualidade/*low fidelity*) peculiares às periferias das cidades industriais e pós-industriais (Canclini, 2008).

Figura 24: discos, fios elétricos, aparelhos de gravação, conchas, penas, pedras e chocalhos postos à mesa da Black Ark, o Estúdio de Lee “Scratch” Perry, em Kingston, nos anos 70.



Fonte: BBC.Getty

O *dub* trabalha com aliterações da fala, cria fantasmas sonoros, explora as capacidades máximas das baixas frequências, aproximando-se muito do ruído (a baixa definição/*low-fi*) (Henriques, 2011; Schafer, 2001), reelabora-se através de pedaços de mundos (samplers, discos) que são ressignificados em torno de uma nova ordem de acontecimentos. Seus caminhos criativos são muito relevantes para a criação de um conjunto técnicas compartilhas em torno do reggae, na música eletrônica e do hip-hop nos anos 80 e 90. “This offers the opportunity to approach the concept of repetition, the refrain and reiteration – and specifically, repeating with difference (Henriques, 2011, p.147).”

Figura 25: O bricoleur e o cientista. Lee “Scratch” Perry e o *juggling* das frequências.



Fonte: : Dennis Morris. Camera Press

A repetição e diferença dentro da pulsação da música funciona como a criação de ressonâncias do mesmo, que através de uma repetição continuada, mas distintas, assincrônicas, (*juggling* – o malabarismo) cria sinais de diferença – é um equilíbrio precário entre uma noção movediça de tempo através do *reverb* (efeito de reverberação) nas caixas, teclados e guitarras e a exploração limiar de frequências pela amplificação dos graves da percussão (como por exemplo na faixa *The underground*, do disco *Super Ape* de Lee Perry & The Upsetters, 1976); Julian Henriques (2011) fala da “imagem” de um som que ecoa numa igreja sob os fortes gritos da *gospel* jamaicano, uma reiteração do poder da palavra falada que ordena este mundo, entoada como verbo e música. Os graves, os onipresentes tambores de marcação da conexão dos homens com a Terra (Da rosa & Faustino, 2023), são cruciais neste jogo de sincronias e assincronias; é aquilo vai para o solo da dancehall ou do baile, definindo o território de ação física do som - as vozes são constituídas pelo *toaster* ou Mc (Rose, 1994; Novaes, 2021) ou, ainda, oriundas das técnicas de manipulação do *cuting*, *rewiding* ou *juggling* (cortar, rebobinar ou balançar) da voz sampleada, manipulada (Henriques, 2011,p.147). As batidas de caixa, palmas ou toques de baquetas agem como mediadores destas duas instâncias, marcam o tempo, apresentam

mudanças de expectativas (viradas/*rolls*, paradas/*breaks*), estão relacionadas às acelerações e diminuições de pulso e a manipulação do tempo da música (Rose, 1994; Henriques, 2011).

Figura 26: Radiola Corrida, Ascenção. Povoado Viana, Maranhão. Década de 1980.



Fonte: Acervo Albani Ramos.

A relação entre este aparatos sentimentais e os seus musicantes é que constitui o evento musical (Pinto, 2001). É essa coabitacão performativa que Taísa Machado (2020) comprehende a partir das práticas corporais dos bailes funk do Rio de Janeiro como um saber em movimento que se institui através da performance coletiva de um corpo dançante, o entrelaçamento entre a música e a pessoa é mediada pela bricolage dos objetos musicais (gambiarras sonoras) que misturam-se aos outros entes da performance na reordenação do mundo (Lévi-Strauss, 1990) através da dinâmica musical do som, na litugia da festa (Sodré, 2002). A elaboração da dança, das estruturas de pergunta e resposta (Novaes, 2021) presentes no samba, no funk bem como nas rodas de desafio do rap (os *slams*), elaboram refrões coletivamente, que são o chão – lugar comum da música – do qual partiram as inquirições de cada cantante. É a diferença e repetição (Henriques, 2011; Sodré 2002; Deleuze, 2018) que fortacele o tempo circular da música, preparando-a e projetando-a para o devir.

6.4 Encontros, encruzilhada.

No evento *Cultural Família Fúria*, ocorrido em janeiro de 2024, a intercessão entre os grupos vivenciados (Ingold, 2005; Marcus, 1995) durante a pesquisa, apresentou-se enquanto necessidade. Vários grupos artísticos mobilizaram-se em torno da reconstrução da casa da Família Fúria¹⁷, derrubada em decorrência das fortes chuvas de dezembro de 2023, na região da Santa Maria da Codipi. O grupo de rappers formado por pai, filho e duas irmãs liderou a composição de tambores, vozes e amplificadores e foi acompanhado pelos grupos Sarminina, Mangaciola, Preto Kedé, Kalango Rei, Reação do Gueto, Dj 15, Panda Mc, Baile Afrosamurai e Dj Sativa, o local deste evento musical se deu no Centro Cultural do Centro - CCC, em Teresina. Este encontro foi possibilitado pelas aproximações com o grupo Reação do Gueto, com o grupo Exclamação, com o rapper Preto Kedé e com grupo Afoxá através do Coletivo Zumbidos do Memorial, formado um mês antes das chuvas se intensificarem em Teresina. Chamado por Doka, entrei nas reuniões quando já havia um cronograma de ações voltadas à proteção de moradores em situação de vulnerabilidade de moradia, acossados pela especulação imobiliária e pela grilagem de terras em Teresina.

As trocas ocorriam na Unidade Escolar Integrado Angelim, na mesma rua da cede do Afoxá. Os encontros foram marcados por atividades de expressão de expectativas quanto às ações que cada pessoa executava, a integração de nossas atividades a outros grupos e pessoas e a nossa capacidade de organização e ação dentro do cronograma projetado. Logo no segundo encontro, as fortes chuvas se concentraram na zona Norte de Teresina, acarretando uma mobilização mais urgente de todos os presentes.

Figura 27 : Cartazes do evento Cultural da Família Fúria.



¹⁷ Cf. <https://www.gp1.com.br/pi/piaui/noticia/2024/1/4/familias-perdem-quase-tudo-durante-enxurrada-em-teresina-e-precisam-de-ajuda-562517.html>

Fonte: Acervo Zumbidos do Memoria. Disponível em
<https://www.instagram.com/coletivozumbidos/>

Elementos organizativos e de trabalho em torno da música já são constituintes do próprio evento musical, os trabalhadores da arte (Gell, 2018) incluem toda a equipe de seguranças, atendentes, eletricistas, barmans e portaria – que muitas vezes intercicoiam o grupo dos “artista de palco”. É uma mobilização de energia de grupo(s) em torno da produção do evento que constitui um ritual de relações a serem estabelecidas com o espaço que será ocupado (Del Picha, 2021). A limpeza do salão é essencial para a preparação de um novo baile, retirado todo o acúmulo de substâncias líquidas no chão, bitucas de cigarro e copos descartáveis. As calçadas devem estar desobstruídas (e limpas), os banheiros devem ser higienizados, as entradas de energia elétrica checadas, as luzes devem ser repostas – é necessária uma renovação destes espaços (salões, dancehalls, galpões) para que toda a *energia* (Sodré, 2002) que é prometida para mais tarde, consiga fluir. Os bailes são feitos apenas em espaços *abertos* (Del Picha, 2021; Sodré, 1998; Novaes, 2021) pois são locais de encontro, de cruzamento de pessoas, gambiarra e o som. A sua abertura não é apenas física (Sodré, 2002), apesar de sua preparação passar também por uma organização espacial dos objetos ritualísticos da festa. O posicionamento dos amplificados, caixas de grave, controladoras e toca discos, deve estar disposto numa composição que apenas a presença dos musicantes dará sentido final. A preparação passa pelo “esquentamento dos tambores” (Sodré, 1998), a checagem da relação acústica entre as ondas sonoras produzidas nas caixas amplificadas e as paredes, escadas, corredores e cômodos que venham a compor o local (Henriques, 2011). A música é preparada como uma simbiose entre o ambiente e o som, criando uma nova configuração de agentes da arte (Gell, 2018).

Figura 28: A – A limpeza do salão. B- Esquina, a preparação da rua e das calçadas. C - a montagem dos equipamentos e o desenho do som.



Fonte: Acervo pessoal

A Composição da música só está completa quando o salão é preenchido por pessoas (Del Pichia, 2021; Henriques, 2011) pois nestes corpos ressoam as pancadas sonoras, que se tornam caixas acústicas (caixas de ressonância) assim que se agrupam em torno do som. Se afastam da premissa de público (Small, 1998) e se aproximam mais de entes ativos da música, tanto no plano afetivo, quanto corporal (Henriques, 2011; Neto, 2011). O evento também ocorre nas calçadas daquela esquina entre a Rua Sete de Setembro e a Rua Desembargador Freitas, onde Raquel e Augusto Fúria vendiam arrumadinhos para auxiliar na arrecadação do evento.

Pouco depois de retornar ao local, às 21h, sou abordado por uma pessoa que atravessava a esquina. – “Parceiro, me dá uma comida ai!?” Respondo que sim, claro, e lhe perguntei o nome. “Francisco, eu moro aqui mesmo, olhando carro. Hoje tô numa fome braba. Rapaz, aqui tem uma praça (apontando para uma esquina a baixo) sempre tem comida mas esse fim de

semana faltou o da Umbanda, o da kizomba. Não é todo dia que tem.” Então lhe ofereço o arrumadinho que Raquel e Augusto já estão preparando, depois de uma breve conversa com ele, sou chamado para o interior do salão e ao retornar, naquele dia, não o vi mais. O veria um mês depois, em outro evento, passando pela rua “fala meu irmão, eu lembro de você!”.

Figura 29: A- os tambores de criola e o fogo B – encontros na esquina C- reunião em torno dos tambores.



Fonte: acervo pessoal.

Às 22, sobem ao palco Lucas de Doka, do Reação do Gueto. Ao mesmo tempo os tambores do Mangacriola aqueciam na mesma esquina onde encontrei Francisco. Iniciam sua curta apresentação com a música Legado,

“Negro fujão de Amarante, amando as notas e nossa voz/
Quebra conceitos parado, que fala, só fala! Brancos playboy [...]/
Caminhada longa, bruta - só sabe quem passa, vive e vê/
Um legado gigantesco, muito progresso com RG/
Os baile trua na quebrada, o eco dos grave sai na TV/
De forma pior, negativa! Consumo de droga e bala em você/
Nego Doka massacra a cena, no trap da Quilombo eu faço ferver/”

Preto traço africano, a mente armada, perigo, quer ver?/
 Quero ver mata ele! quero ver calar nossa voz/
 Cada verso aqui rimado tem sangue suor dos nossos avós/
 Quero ver matar ela! Quero ver calar nossa voz/
 Cada verso rimado, tem sangue suor dos nossos avós.”

Legado, Reação do Gueto. Lançado em 19 de setembro de 2020.

Figura 30 : A - Nego Doka. B – No baile, hip-hop.



Fonte: Acervo Reação do Gueto

Fonte: Luiz Wagner, Baile Afrosamurai.

“Sempre bom ver um velho amigo!”, me fala Ramon Rodrigues dias após o evento Cultural da Família Fúria. Sobre suas experiências naquele dia, ele fala que a sensação de encontro se alarga não só para com outras pessoas, mas também para com espaço e as relações que ali se estabelecem. Ramon, tocador de crivador, não enxerga uma divisão entre a performance do tambor e a própria vida. A experiência artística é cotidiana, é um fato da vida – “a gente não deixa de ser músico nunca” (Rodrigues, 2024). Segundo ele o recorte ritualístico do “evento musical” pode nos guiar aos acontecimentos, reuniões, encontros, contudo se conectam profundamente aos dias comuns, os brincantes não o deixam de ser ao fim dos rituais mas, reinventam a vida a cada performance (*idem*, 2024). A Mangaciola foi criada há 11 anos, em 2013, na cidade de Teresina. Os encontros com musicantes da cidade de Caxias-MA foram cruciais para a consolidação de grupo em torno desta manifestação. O grupo conta com dezenas de tamborzeiros e coreiras. O Tambor de Crioula é originário do estado do Maranhão que tem

como características o conjunto de três tambores que são: o tambor grande ou rufador, o meião ou socador e um crivador (ou pererenga). A toada é puxada em coro e orientada por uma liderança (as vezes chamado o dono do tambor) (Iphan, 2016; Ferreti, 2002).

É uma música circular, em que a disposição dos musicantes coreiras e brincantes se orienta em roda. Ramon (2024) me informa que o seu grupo possui forte relação com São Benedito, para quem é ofertada bebida (São João da Barra) antes dos encontros do grupo, que ocorrem no Espaço Esperança Garcia, em Teresina. “São Benedito aparece no teatro das memórias como um escravo que foi à mata, cortou um tronco de árvore e ensinou os outros negros a fazer e a tocar o tambor” (Iphan, 2016), ou por vezes é lembrado como cozinheiro de um monastério, que distribuía comida para os pobres (Ferreti, 2002). O tambor é um elemento que dever cuidado, sentido em sua relação com a música. Segundo Ferreti (2002) ele é meio e mensagem das relações estabelecidas por aqueles que constituíram o conjunto de saberes transportados e transformados pela manifestação. O tambor produz uma voz que relaciona o mundo dos tamborzeiros e coreiras com outras instâncias da vida, mediada pelos santos e orixás (Ferreti, 2000). No dia do evento, Mangaciola se apresentou com o grupo Kalango Rei, misturando meiões, crivadores e rufadores com guitarras, surdos e baixo elétrico.

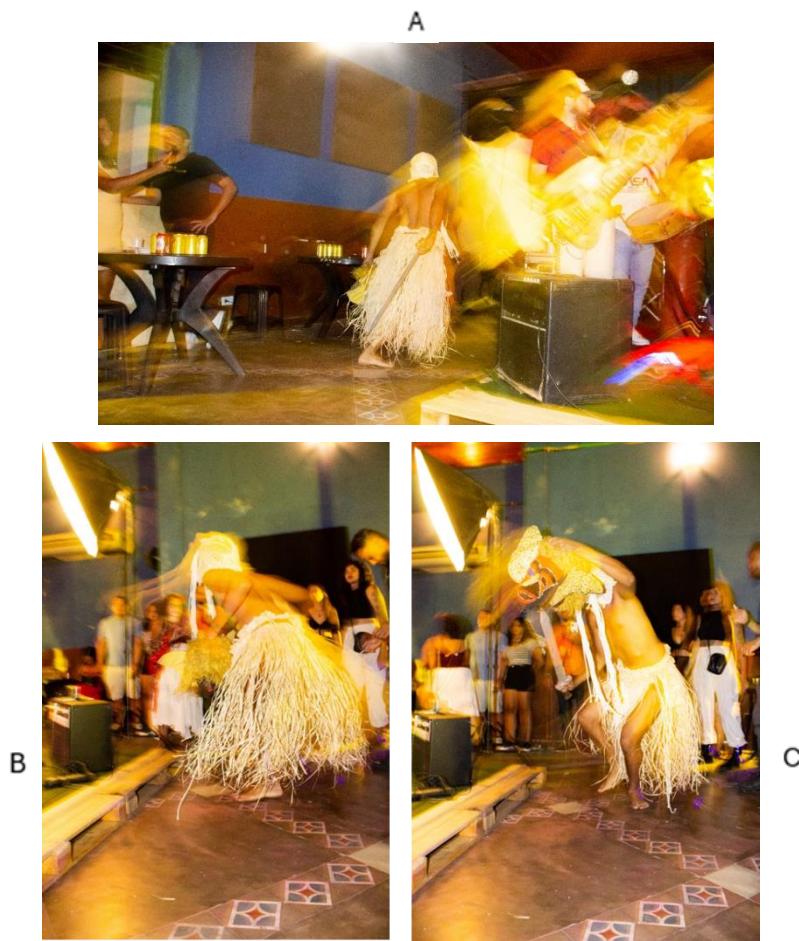
Figura 31 A – o Surdo e a marcação da Terra. B - Mediadores dos mundos: meião, crivador e rufador.



Fonte: Rutênio Mota, Coletivo Zumbidos do Memorial-Exclamação!.

Esta confluência de sons é a ação de busca pelo outro através de uma nova abordagem estética da música. É alterada a forma para que novos significados sejam extraídos da repetição ritual das toadas. “Nós buscamos misturar sempre, porque sempre sai algo novo. Cada pessoa nova que entra, tem uma ideia diferente de música. E isso não fere a ideia central do Mangaciola , que se mistura sem mudar, entendeu?”(Rodrigues, 2024). É a capacidade de se constituir através da alteridade (Bispo dos Santos, 2023), que percebe aspectos sensíveis (Moten, 2003) em outras manifestações. A sensibilidade é a capacidade de criar sentido para si e para outrem (Moten, 2017; Rosa & Fasutino, 2023), coabitar espaços e criar novos territórios (Sodré, 2002).

Figura 32: A - aparição. B- presença. C- *álacre*.



Fonte: Rutênia Mota, Coletivo Zumbidos do Memorial.

Este cruzamento de trajetórias, que relaciona o objeto industrial (Obici, 2006) ao orgânico (Bispo dos Santos, 2023) é a bricolage (Lévi-Strauss, 1999) que a música torna possível. Reorganiza elementos que possui um signo estável e o chacoalham (o *juggling*, o *breaking*, o *pancadão*), abrindo vias de questionamento (o *signifying*, o improviso) que virão a

criar novos universos proponentes de uma nova estética, que por vezes é auto referente mas também reconhece-se na alteridade com aquilo que não a pertence, *broken love* (Moten, 2003).

Figura 33: A -comunicação. B- movimento. C- confluência



Fonte: Rutênio Mota, Coletivo Zumbidos do Memorial.

A ética negra (Alves, 2020), é sobre abrir caminhos através das relações estabelecidas para com os outros. O encontro é fundamental para a mobilização do seu devir (*freedom drive*); esquinas, sincopas e quebradas são essenciais a sua mobilização através do espaço, é a sua descontinuidade que torna infinitos os versos improvisados dos Mcs, a imprevisibilidade rítmica do funk e do jazz, a exploração do limiar do ruidoso e do melódico. “O Som do amor” (Jafa, 2006; Moten, 2003) é a busca pela resolução de algo cindido, que está atrelado à terra (cindida, perdida) (Bispo dos Santos, 2023) que deve ser reerguida em territórios sonoros, através da música.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para que se alcançassem os resultados foi fundamental que se caracterizassem as enunciações e performances promovidas no cosmos musical de ambos Reação do Gueto e Baile Afrosamurai, guiando-se pela fotoetnografia e pela observação participante, os itinerários da pesquisa mobilizam cada estrofe a cada olhar: construção da música no ato sensível de ouvi-la que implica sempre um modo de organizá-la, dotá-la de sentido, melodia e ritmos específicos. É um ato que entrelaça a relação individual da observação e contemplação da música, com as tramas de sociabilidades, instituindo afetos que ligam o indivíduo e o grupo de musicantes (humanos e não-humanos) que possibilitam o evento musical— empresa individual que só se constitui nos deslocamentos para Outrem, buscando a implicação das relações e assim, se concretizando a experiência (aberta) da pesquisa.

As idas e vindas podem ser elementos dos desencontros nossos com os outros, marcados principalmente pelas notas musicais. Os pancadões que demarcam as zonas afeição nos bailes funk demonstram as reelaborações que são vividas pelo Baile Afrosamurai nos itinerários de reinvenção estética e performática na cidade de Teresina.

As confluências propostas pelo Reação do Gueto mostram força mobilizadora de encontros, reunião de diferentes culturas performáticas que se organizam em torno das dinâmicas do hip-hop. Esta pulsação constante, que é um encontro de diferentes, é exatamente a composição da música que é formada pelo tempo e suas pausas, pelos sons do cosmos e seus silêncios, a música é – fundamentalmente – alteridade, pulsação constante que vibra, sem nunca morrer.

FONTES:

NARCISE, N. Entrevista realizada em 18 de outubro de 2023 no município de Teresina.

REIS, R. Entrevista realizada em 10 de outubro de 2023 no município de Teresina.

DIAS, O. Entrevista realizada em 5 de agosto de 2023 no município de Teresina.

NHAGA, Í M. Entrevista realizada em 12 de junho de 2022 no município de Teresina.

SILVA. C. do C. Entrevista realizada em 10 de outubro de 2023 no município de Teresina.

FRANÇA. D. Entrevista realizada em 29 de fevereiro de 2024, no município de Teresina.

SILVA. C. do C. Entrevista realizada em 2 de fevereiro de 2024 no município de Teresina.

CERQUEIRA, G. Entrevista realizada em 12 de outubro de 2023 no município de Teresina.

TABAJARA, Henrique. Manoel Entrevista realizada em 28 de fevereiro de 2024, no município de Teresina.

XIXÁ, Ricardo. Entrevista realizada em 2 de março de 2024, no município de Teresina.

RODRIGUES, Ramon. Entrevista realizada em 12 de julho de 2024, no município de Teresina.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE. G. **Kondzilla e redes de música pop periférica**. Estética, mercado e sentidos políticos. Orientador: Thiago Soares (Mestrado em Comunicação). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2020.

ALBUQUERQUE. G. G. : Counter-Tradition: Toward the Black Vanguard of Contemporary Brazil. In **Making It Heard: A History of Brazilian Sound Art**. London: Bloomsbury, 2019.

ALVES, J. A. Biopólis, necrópolis, ‘blackpolis’: notas para un nuevo léxico político en los análisis socio-espaciales del racismo. In: **Geopauta**, [s. l.] v. 4, n.1, 2020.

ARENKT, H. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

AUBERT, E. H. A música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico. **Revista de Antropologia**. Vol.50 no.1 São Paulo, 2007.

BANIWA, G. **O índio brasileiro**: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje. Brasília: MEC/Secad; Museu Nacional/UFRJ, 2006.

BARTH, F. **Teorias da etnicidade**. São Paulo: Editora Unesp., 2011.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BENTO, B. Nós fazemos gênero no dia a dia. In: BENTO, B. **Transviad@s, Gênero, sexualidade e direitos humanos**. Salvador: EDUFBA, 2017.

BISPO DOS SANTOS , A. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

BISPO DOS SANTOS. A. Somos da Terra. In: **Terra: Antologia Afro-Indígena**. São Paulo/Belo Horizonte: Ubu Editora/Piseagrama, 2023.

BORGATTI, S.P., EVERETT, M.G.; FREEEMAN, L.C. **Ucinet for Windows**: Software for Social Network Analysis. Harvard, MA: Analytic Technologies. 2002.

BORGES, J. L. “O Aleph”. In: **O Aleph**. São Paulo: Globo, 1989.

BLACKING. J. A Commonsense View of All Music’: Reflections”, in **Percy Grainger’s Contribution to Ethnomusicology and Music Education**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

BUTLER, J. **Corpos em aliança e a política das ruas:** notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, J. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BUTLER & DOMINGUES, **Diásporas imaginadas:** Atlântico Negro e histórias afro-brasileiras. São Paulo: Perspectiva, 2020.

BRUNO. F. Objetos técnicos sem pudor: gambiarra e tecnicidade. In: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação E Cultura da escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.** V.20, n. 1, 2017.

CANCLINI, N.G. Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

CARNEIRO, A. S. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser.** Tese (Doutorado em Educação). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

CYMRON, D. **O funk na batida:** baile, rua e parlamento. São Paulo: Edições Sesc, 2022.

DA ROSA & FAUSTINO. Balanço Afiado: política e estética em Jorge Ben. São Paulo. Perspectiva, 2023.

DEL PICCHIA, P. M. **Por uma etnografia dos sistemas de som do funk.** In: Emblemas – Revista da Unidade Acadêmica Especial de História e Ciências Sociais – UFG. V. 15, n. 1, 81 – 94, 2018.

DETIENNE, M. **A escrita de Orfeu.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

DUSSEL. H. Europa, modernidade e eurocentrismo. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas.** Buenos Aires: CLACSO, 2005.

ESSINGER, S. **Batidão: uma história do funk.** Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2005.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2013.

HENRQIUES. J. **Sonic Bodies.** Reggae soundsystems, performances techniques and ways of kwoning. New York: Continuum, 2011.

HEIDEGGER, M. Construir, Habitar, Pensar. In: **Ensaios e Conferências.** Petrópolis: Vozes, 2002.

GELL, A. **Art and Agency: An Anthropological Theory.** New York: Oxford University Press Inc., 1998.

GEERTZ, C. **A interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1899.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, M. C. L. **Práticas de Cura:** Como alternativa de populares da comunidade Nazaré, Tesi di Laurea. Quito: Universidad Politécnica Salesiana, 2010.

FERRETI. S. Tambor de Criola: ritual e espetáculo. São Luís. Comissão maranhense de folclore, 2002.

FLICK, U. **Desenho da pesquisa qualitativa.** Coleção Pesquisa Qualitativa (Coordenação de Uwe Flick). Porto Alegre: Bookman, Artmed, 2009.

HARTMAN, S. **Vidas rebeldes, belos experimentos:** histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais. São Paulo: Fósforo, 2022.

HERSCHMANN, M. **O funk e o hip-hop invadem a cena.** Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.

JAEGER, W. **Paidéia, a Formação do Homem Grego.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JECUPÉ. W. K. **A terra dos mil povos.** História indígena do Brasil contada por um índio. São Paulo: Peirópolis, 2020.

KANT, I. **Crítica da Razão Pura.** 5ª Edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

LATOUR. B. **Reagregando o Social:** uma introdução a Teoria Ator-Rede. Salvador: EDUFBA, 2012.

LATOUR. B. **A esperança de Pandora:** ensaios sobre a realidade dos estudos científicos. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

LÉVI-STRAUSS, C. **Musique et identité culturelle.** Inharmoniques, 2. Paris: IRCAM; Centre Georges Pompidou, 1987.

MAGNANI, J. G. C. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. In: **Revista de Ciências Sociais.** V. 17, N. 49. São Paulo, 2002.

MERCER, K. **Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies.** Routledge: United Kingdom, 2013.

MICHEL. M. H. **Metodologia e pesquisa científica em ciências sociais.** São Paulo: Atlas, 2005.

MOMBAÇA, J. **Não vão nos matar agora.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MORIN, E. **O método** – as ideias: habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Editora Sulina, 3ª edição, 2002

MOTEN, F. **Black and Blur.** Durham: Duke University Press, 2017.

MOTEN, F. **In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition.** University of Minnesota Press, 2003.

MONTEIRO, A. O. C. **O processo de construção da identidade negra em Teresina:** o caso do grupo Afro-Cultural Coisa de Nêgo. 2008. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Estudos Étnicos e Africanos). Salvador: Universidade Federal da Bahia , 2008.

MONTEIRO. J. M. **Negros da terra :** Índios e bandeirantes nas origens de São Paulo. São Paulo. Companhia das Letras, 1994.

MBEMBE, A. **Crítica Da Razão Negra.** Lisboa: Antígona , 2017.

MBEMBE, A. **Necropolítica:** biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MUGGLESTONE. E. The Scope, Method, and Aim of Musicology” (1885): English Translation with an Historico-Analytical. **Yearbook for Traditional Music**, vol. 13. p. 1-21, 1981.

MUNANGA, K. **Negritude:** usos e sentidos. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

MUNANGA, K. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In. **Cadernos PENESB** (Programa de educação sobre negro na Sociedade Brasileira. UFF 2003).Rio de Janeiro: PENESB-UFF, 2003.

NEGRO É LINDO. Intérprete: Jorge Ben. Compositor: Jorge Ben & Trio Mocotó. In: **NEGRO É LINDO.** Rio de Janeiro, 1971. Disco vinil, Lado B, faixa 6. (3:04m).

NOVAES. D. O funk proibidão e a polissemia do envolvimento. Porto Alegre, **Iluminuras**, ,v. 22, n. 58, p. 309-342, 2021.

OLIVERA. G. A. J. **Torém.** Brincadeira dos índios velhos. São Paulo: Annablume, 1998.

PALOMBINI, C. Música dançante africana norte-americana, soul brasileiro e funk carioca. **Seminário Música Ciência e Tecnologia.** São Paulo: Eca USP, 2008.

PALOMBINI, C. **Notas Sobre Funk.** Disponível em www.proibidao.org. 2014

PERLONGER, N. **O negócio do michê - a prostituição viril.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

PINSKY. C. B. **O historiador e suas fontes.** São Paulo: Contexto, 2009.

PLATÃO. O Banquete. In.: **Os pensadores.** São Paulo: Nova Cultural, 1991.

PLUTARCO. **Vidas Paralelas.** São Paulo: PAUMAPE. 4v, 1991.

KOPENAWA, D. Në Ropë. In: **Terra: Antologia Afro-Indígena.** São Paulo/Belo Horizonte: Ubu Editora/Piseagrama, 2023.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas.** Buenos Aires: CLACSO, 2005.

OBICI. G. **Gambiarra e experimentalismo sonoro.** Orientador: Fernando Iazzetta. Tese (doutorado em Comunicação). Escola de comunicação e artes. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

OBICI. G. **A condição da escuta. Mídia e territórios sonoros.** Orientador: Silvio Ferraz. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

OBICI. G. Gambioluthiery Revisiting the Musical Instrument from a Bricolage Perspective. In: **Leonardo Music Journal.** Vol. 27, pp. 87–92, 2017.

ROSE, T. **Barulho de Preto.** Rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos. São Paulo: Perspectiva, 2021.

SACRAMENTO, E. C. **Da diáspora negra ao território das águas:** ancestralidade e protagonismo de mulheres na comunidade pesqueira e quilombola Conceição de Salinas-BA. 187 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável) – Universidade de Brasília, Brasília. 2019

SIMAS, L. A.; RUFINO, L. **Fogo no mato:** a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SILVA, A. L. da. **Nas Ondas do Rap:** surfar na arte de narrar. Curitiba: Appris, 2018.

SCHWARCZ & STARLING. **Brasil:** uma biografia. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2018.

SLOBIN, M. Ethical issues. In: MYERS, H. **Ethnomusicology:** an introduction. New York: W.W. Norton e Company, 1992.

SMALL, C. **Musicking:** the meanings of performance and listening. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.

SMITH, L. **Descolonizando metodologias:** pesquisa e povos indígenas. Curitiba: Ed. UFPR, 2018.

SPINDOLA, T.; SANTOS, S. R. Trabalhando com a história de vida: percalços de uma pesquisa (dora?) **Revista Escola Enfermagem**, v. 37, n. 2, p. 119-26, 2003

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo.** São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo.** Rio de Janeiro, Mauad, 1998,

SODRE, M. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira.** Salvador: Imago, 2002.

TURINO, T. **Music as Social Life.** The Politics of Participation. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2008.

VIANNA, H. **O mundo do funk carioca.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

VIVEIROS DE CASTRO, E. A mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. **Revista de antropologia.** São Paulo, p. 21-74, 1992.

VIVEIROS DE CASTRO. E. O chocalho do xamã é um acelerador de partículas. In: **Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, E. . A **Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Os Involuntários da Pátria**: elogio do subdesenvolvimento. Belo Horizonte: Caderno de Leituras, n.65, 2017.

APÊNDICES

Apêndice A: TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO-TCLE

IDENTIFICAÇÃO DOS PESQUISADORES RESPONSÁVEIS PELO PROJETO

INSTITUIÇÃO:

Universidade Estadual do Piauí — UESPI

CAMPUS: Poeta Torquato Neto- Teresina/Piauí

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA – PPGSC

PESQUISADORES RESPONSÁVEIS:

Mestrando: Rafael Marques Gomes

Telefone para contato: (86) 9406-2130

E-MAIL: rafaelmargomes@gmail.com

Orientador: Dr. Luciano Silva Figueiredo

Telefone para contato: (51) 9917-82417

E-MAIL: lucianosilva@pcs.uespi.br

OBSERVAÇÃO: Em caso de dúvidas entre em contato com Rafael Marques Gomes (responsável pela pesquisa) através dos dados acima. Caso suas dúvidas não sejam resolvidas pelo pesquisador ou seus direitos sejam negados, recorrer ao Comitê de Ética e Pesquisa, localizado na cidade de Teresina- Piauí, – centro/sul. CEP- 64.001-280, Rua Olavo Bilac, 2335. Telefone: (86) 32214749/ E-mail: comitedeeticauespi@uespi.br

Rubricas:

Participante

Mestrando: Rafael Marques Gomes

Matrícula: 4039307

Email: rafaelmargomes@gmail.com

Página 01/04

Prezado Sr (a),

Você está sendo convidado a participar como voluntário do projeto de pesquisa intitulado: *IDAS-VINDAS, AFEIÇÕES E DESENCONTROS: itinerários musicais e circuitos de nós e dos outros*, pesquisador responsável Rafael Marques Gomes e orientador Dr. José da Cruz Bispo de Miranda. Sua participação é importante. No entanto é opcional, você não precisa participar contra sua vontade. Abaixo contém as informações básicas. A fim que todas as etapas deste projeto sejam esclarecidas você poderá fazer qualquer pergunta que desejar.

Nesse projeto pretendemos realizar um estudo sobre a temática coletivos, arte e negritude usando diversos métodos, como entrevistas, gravadas ou não, rodas de conversa, registros em foto e vídeo. As entrevistas deverão abordar a história de vida dos voluntários, com perguntas simples e de fácil entendimento, e respostas livres, garantindo o anonimato dos dados dos dados do participante da pesquisa. Abaixo segue os riscos, benefícios e direitos.

RISCOS E BENEFÍCIOS

RISCOS:

A pesquisa oferecerá riscos mínimos de origem psicológica e emocional visto que os voluntários poderão sentir-se constrangidos ao responder questões de caráter íntimo acerca de sua vida pessoal, ao que não estarão obrigados a responder. A hipótese de retaliação motivada por algum dos relatos feitos durante esse projeto não deve ser descartada. A presente pesquisa não oferece riscos físicos.

Rubricas:

Participante

Mestrando: Rafael Marques Gomes
Matrícula: 4039307
Email: rafaelargomes@gmail.com

Página 02/04

BENEFÍCIOS:

Os voluntários poderão contribuir para a construção do conhecimento local acerca dos fenômenos observados e a possibilidade de novos estudos como potencialidade de ordem individual e coletiva.

DIREITOS DO PARTICIPANTE

- A garantia de receber a resposta para qualquer pergunta ou dúvida sobre a pesquisa.
- A liberdade de não querer mais participar da pesquisa sem que isso traga prejuízo a você.
- Caso venha a sentir lesado de qualquer forma o participante poderá recorrer aos órgãos e poderes competentes para buscar indenização sob as formas que a lei permitir e garantir, o participante poderá consultar os pesquisadores sobre este seu direito, os quais irão lhe instruir acerca do supracitado.
- A garantia de receber informações atualizadas durante o estudo.
- O participante tem o direito de receber cópias dos resultados do projeto, documentários, e participação de eventos de disseminação de resultados.
- Os dados serão mantidos em sigilo garantindo a privacidade do participante, visto que em nenhum momento você será identificado.

OBSERVAÇÃO: Em caso de dúvidas entre em contato com Rafael Marques (responsável pela pesquisa) através dos dados mencionados anteriormente. Caso suas dúvidas não sejam resolvidas pela pesquisadora ou seus direitos sejam negados, recorrer ao Comitê de Ética e Pesquisa, localizado na cidade de Teresina- Piauí, – centro/sul. CEP- 64.001-280, Rua Olavo Bilac, 2335. Telefone: (86) 32214749/ E-mail: comitedeeticauespi@uespi.br

Rubricas:

Participante

Mestrando: Rafael Marques Gomes
Matrícula: 4039307
Email: rafaelmargomes@gmail.com

Página 03/04

Caso você sinta esclarecido sobre a pesquisa solicitamos que assine o documento em duas vias, nos permitindo contar com sua participação e o uso de dados fornecidos durante a mesma. Este termo deverá ser assistido em duas vias, uma para o pesquisador e outra para o participante voluntario.

Teresina- Piauí, _____ de _____ de _____.

Assinatura do participante

Mestrando: Rafael Marques Gomes
Matrícula: 4039307
Email: rafaelmargomes@gmail.com

Rubricas:

Participante

Mestrando: Rafael Marques Gomes
Matrícula: 4039307
Email: rafaelmargomes@gmail.com

Apêndice B:

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO - PROP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA – PPGSC

Pesquisador/ Mestrando: Rafael Marques Gomes.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Silva Figueiredo

Título: IDAS-VINDAS, AFEIÇÕES E DESENCONTROS: itinerários musicais e circuitos de nós e dos outros

Teresina- Piauí, ___/___/2023

QUESTIONÁRIO

1. Nome:

2. Idade:

3. Você se identifica como?

() Homem Cis () Mulher Cis () Homem Trans () Mulher Trans () Não binário () Gênero Fluido

4. Como você identifica sua sexualidade?

() Heterossexual () Homossexual () Bissexual () Assexuado ()
Outros _____

5. Com qual cor/raça/ etnia você se identifica?

() Branca () Parda/mulata () Preta () Amarela () indígena () cigana ()
Outra

6. Qual fé você professa:

7. Qual o seu estado civil?

() Casado (a) () Solteiro (a) () Uniao estável () divorciado (a) () viúvo(a)

8. Você tem filhos?

() Sim () Não

9. Qual a sua ocupação atual?

10. Qual o seu nível escolar?

11. Em qual cidade/Bairro você reside?

12. Com qual frequência você executa atividades voltadas ao seu coletivo?

- () Diariamente
- () Semanalmente
- () Mais de um vez por semana
- () Uma vez por semana
- () Quinzenalmente
- () Mensalmente
- () Apenas nas festividades
- () Anualmente

13. Em qual ano e como você se integrou ao seu coletivo?

14. Como é a sua relação com outros coletivos, de Teresina ou de outras localidades?

15. Você já sofreu algum tipo de preconceito ou correu algum tipo de risco por participar de um coletivo? Como se sentiu?

16. Como foi / é a relação entre sua família e o seu coletivo. Você recebeu apoio? Alguém da sua família também se identificou com as ações do coletivo?

17. Qual a sua função/ cargo dentro do coletivo?

18. Existe uma hierarquia dentro do coletivo? Como você observa a questão da hierarquia dentro do coletivo?

19. Quais atividades são desenvolvidas especificamente no seu coletivo? Existe uma separação das atividades?

20. Quais atividades você desenvolve no coletivo?

21. Você considera importante pesquisas acadêmicas?

ANEXOS

Parecer do CEP

PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Iidas-vindas, afeições e desencontros: coletivos, bailes e pancadões

Pesquisador: RAFAEL MARQUES GOMES

Área Temática:

Versão: 3

CAAE: 77661624.4.0000.5209

Instituição Proponente: UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ

Patrocinador Principal: Universidade Estadual do Piauí - UESPI

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 6.835.603

Apresentação do Projeto:

Trata-se de um estudo sobre a temática coletivos, arte e negritude com 5 participantes (4 do grupo Baile Afro Samurai e 1 do Reação do Gueto), no período de junho a agosto de 2024. Serão utilizadas as abordagens associadas à pesquisa histórica e antropológica a partir da utilização da metodologia da história oral para a construção de fontes históricas por meio da realização de entrevistas, gravadas ou não, rodas de conversa, registros em foto e vídeo com os participantes destes coletivos. O instrumento de dados contém questionamentos referentes ao perfil do participante (como gênero, idade, estado civil, religião, nível de escolaridade, residência) e questões relativas ao coletivo (a frequência que executa atividades voltadas ao seu coletivo, se sofreu algum tipo de preconceito ou correu algum tipo de risco por participar de um coletivo, função dentro do coletivo, atividades desenvolvidas no coletivo e se considera importante pesquisas acadêmicas).

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Primário:

- Analisar como coletivos negros ¿Baile Afrosamurai¿ e ¿Reação do Gueto¿ na cidade de Teresina/PI produzem enunciações e práticas que compõe a negritude enquanto zona de disputa das identidades.

Objetivo Secundário:

Endereço: Rua Olavo Bilac, 2335

CEP: 64.001-280

UF: PI

Município: TERESINA

Telefone:

(86)3221-6658

Fax: (86)3221-4749

E-mail: comitedeeticauespi@uespi.br

Continuação do Parecer: 6.835.603

- Identificar representações associadas às enunciações e práticas sobre negritude produzidas pelos coletivos mencionados;
- Compreender a formação destes coletivos através de sua caracterização histórica;
- Analisar as enunciações e disputas sobre a negritude que estes coletivos produzem, bem como para a formação de novas sociabilidades resultantes.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos:

Os pesquisadores seguirão todas as normas das resoluções 466/12 e 510/2016 da CNS. Quanto aos riscos, a pesquisa oferece riscos mínimos de constrangimento aos sujeitos do estudo, uma vez que, os voluntários poderão sentir-se constrangidos ao responder questões de caráter íntimo acerca de sua vida pessoal, a possibilidade de sofrerem represálias pelos relatos feitos durante esse projeto não pode ser desconsiderada, a presente pesquisa não oferece riscos físicos. Caso, o andamento da pesquisa, mediante realização de entrevistas semiestruturadas, questionários e observação participante, cause algum tipo de constrangimento, aborrecimento, alteração de rotina dos grupos pesquisados, os pesquisadores irão buscar meios de solucionar tais eventualidades, como a retratação verbal, escrita, ou mesmo a suspensão da pesquisa. Afirmamos, ainda, garantia de resarcimento no caso de despesas materiais decorrentes desta pesquisa. A qualquer momento, constatada a existência de dano ao participante, serão direcionados todos os esforços necessários ao restabelecimento da sua integridade, seja por meio de atenção dispensada pelos pesquisadores, ou por equipe especializada, em postos de saúde, nos hospitais, ou no CRAS (com intervenção de psicólogos ou assistente social), localizados na cidade de Teresina (PI).

Benefícios:

Os principais benefícios oferecidos pela presente pesquisa permearão a possibilidade de conhecimento das relações entre os grupos culturais sob a perspectiva dos próprios integrantes, transcendente à existência isolada de cada coletivo voltado a cultura negra em Teresina, capital do Estado do Piauí. A ideia é demonstrar as atividades culturais existentes nos grupos possibilitando a abertura de novos contextos de observação e a realização dos mais diversos estudos. Os voluntários poderão contribuir para a construção do conhecimento local acerca dos fenômenos observados e a possibilidade de novos estudos como potencialidade de ordem individual e coletiva.

Endereço: Rua Olavo Bilac, 2335

CEP: 64.001-280

UF: PI

Município: TERESINA

(86)3221-6658

Fax: (86)3221-4749

E-mail: comitedeeticauespi@uespi.br

Continuação do Parecer: 6.835.603

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Pesquisa viável

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Todos os documentos obrigatórios foram apresentados, inclusive as pendências geradas anteriormente que foram:

1. INSERIR a Forma de Assistência JUNTO AOS RISCOS na Plataforma Brasil (PB), assim como foi apresentado no TCLE;
2. UNIFORMIZAR OS BENEFÍCIOS DA PESQUISA na PB e no TCLE;
3. Reapresentar o instrumento de coleta de dados SEM o item "NOME";
4. INSERIR A Declaração de instituição e infraestrutura do coletivo Baile Afro Samurai.

Recomendações:

Não se aplica.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

De acordo com a análise, conforme a Resolução CNS/MS Nº466/12 e seus complementares, o presente projeto de pesquisa apresenta o parecer APROVADO por apresentar todas as solicitações indicadas na versão anterior.

Considerações Finais a critério do CEP:

APRESENTAR/ENVIAR O RELATÓRIO FINAL APÓS O TÉRMINO DA PESQUISA.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BASICAS_DO_PROJECTO_2238088.pdf	07/05/2024 20:48:14		Aceito
Outros	instrumentocoletadedados.docx	07/05/2024 20:46:14	RAFAEL MARQUES GOMES	Aceito
Declaração de Instituição e Infraestrutura	cartaanuenciaafro.docx	07/05/2024 20:40:54	RAFAEL MARQUES GOMES	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	tcle.docx	12/04/2024 13:34:06	RAFAEL MARQUES GOMES	Aceito
Declaração de Instituição e Infraestrutura	cartaanuenciareacaoo.docx	12/04/2024 13:29:28	RAFAEL MARQUES GOMES	Aceito

Endereço: Rua Olavo Bilac, 2335

CEP: 64.001-280

UF: PI

Município: TERESINA

(86)3221-6658

Fax: (86)3221-4749

E-mail: comitedeeticauespi@uespi.br

Declaração de Pesquisadores	declaracaocompromissoresponsavel.docx	12/04/2024 13:26:42	RAFAEL MARQUES GOMES	Aceito
Folha de Rosto	folhaderosto.docx	21/02/2024 10:50:23	RAFAEL MARQUES GOMES	Aceito
Orçamento	orcamento.docx	13/02/2024 20:10:12	RAFAEL MARQUES GOMES	Aceito
Cronograma	cronograma.docx	13/02/2024 20:09:04	RAFAEL MARQUES GOMES	Aceito
Folha de Rosto	folhaderosto.docx	13/02/2024 20:08:40	RAFAEL MARQUES GOMES	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	projetodetalhado.docx	25/01/2024 21:37:34	RAFAEL MARQUES GOMES	Aceito
Folha de Rosto	folhaDeRosto.docx	25/01/2024 21:32:13	RAFAEL MARQUES GOMES	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

TERESINA, 20 de Maio de 2024

**Assinado
por: LUCIANA
SARAIVA E SILVA
(Coordenador(a))**

Endereço: Rua Olavo Bilac, 2335**CEP:** 64.001-280**UF:** PI**Município:** TERESINA

(86)3221-6658

Fax: (86)3221-4749**E-mail:** comitedeeticauespi@uespi.br