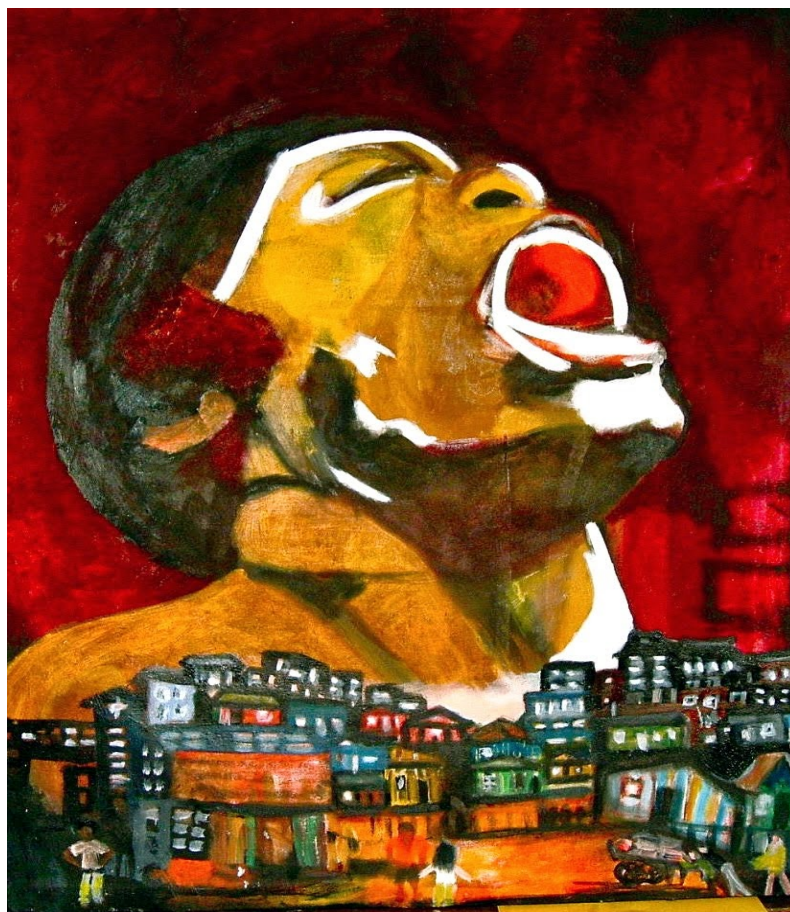


UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DE SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

PEDRO FERNANDO ACOSTA DA ROSA

**SOPAPO POÉTICO E ETNOMUSICOLOGIA NEGRA:
AGÊNCIA, PERFORMANCE, MUSICALIDADE E PROTAGONISMO NEGRO
EM PORTO ALEGRE**



Porto Alegre
2020

PEDRO FERNANDO ACOSTA DA ROSA

**SOPAPO POÉTICO E ETNOMUSICOLOGIA NEGRA:
AGÊNCIA, PERFORMANCE, MUSICALIDADE E PROTAGONISMO NEGRO
EM PORTO ALEGRE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música como requisito parcial à obtenção do título de doutor em Música. Área de concentração Etnomusicologia/Musicologia.

Linha de pesquisa: Memória e patrimônio musical brasileiro e latino-americano

Orientador: Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga.

Porto Alegre
2020

CIP - CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

ROSA, PEDRO FERNANDO ACOSTA DA
SOPAPO POÉTICO E ETNOMUSICOLOGIA NEGRA: AGÊNCIA,
PERFORMANCE, MUSICALIDADE E PROTAGONISMO NEGRO EM
PORTO ALEGRE / PEDRO FERNANDO ACOSTA DA ROSA. --
2020.
346 f.
Orientador: REGINALDO GIL BRAGA.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Etnomusicologia Negra. 2. Música afro-gaúcha. 3.
Afrocentricidade. 4. Sopapo Poético. 5. Protagonismo
Negro. I. BRAGA, REGINALDO GIL, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

PEDRO FERNANDO ACOSTA DA ROSA

**SOPAPO POÉTICO E ETNOMUSICOLOGIA NEGRA:
AGÊNCIA, PERFORMANCE, MUSICALIDADE E PROTAGONISMO NEGRO
EM PORTO ALEGRE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música como requisito parcial à obtenção do título de doutor em Música. Área de concentração: Etnomusicologia/Musicologia.

Tese defendida e aprovada em: 24 de abril de 2020.

BANCA EXAMINADORA:

Sandra de Fátima Batista de Deus
Doutora em Comunicação e Informação – (UFRGS)

Eurides de Souza Santos
Doutora em Etnomusicologia (UFPB)

Maria Elizabeth Lucas
Doutora em Etnomusicologia (UFRGS)

Reginaldo Gil Braga (Orientador)
Doutor em Etnomusicologia (UFRGS)

Aos músicos, poetas, percussionistas negrxs do Brasil e da afrodiáspora negra.

In Memoriam:

Rael (Bar do Rachid do Campo da Tuca e liderança comunitária)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os meus familiares do Rio de Janeiro, Salvador e também espalhados pelo Rio Grande do Sul pelo amor e carinho. Agradeço em especial aos meus familiares de Alegrete-RS, terra onde viveu minha bisavó Ursulina dos Santos Rodrigues, chamada para a ancestralidade aos 104 anos no bairro Capão do Angico, lugar que um dia pretendo conhecer, pois foi de lá que migraram para Porto Alegre.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga, que desde o começo acreditou em meu potencial e teve a difícil tarefa de orientar um etnomusicólogo negro afrocentrado, por abrir espaço na Rádio da Universidade para que nós pudéssemos conversar com pessoas importantes da luta política cultural negra, através do programa Músicas do Mundo.

Meus agradecimentos à Banca examinadora composta pela Prof^ª Dr^ª Sandra de Fátima Batista de Deus, Maria Elizabeth Lucas e à Prof^ª Dr^ª.Eurides Souza Santos mulheres pelas quais tenho profunda admiração, respeito pelos seus trabalhos e pelo modo como construíram suas carreiras acadêmicas servindo como referência para nós.

Não posso esquecer os colegas do ETNOMUS UFRGS Caetano Santos, Paulo Parada, Genaina Lemes, Mateus Kuschick e do GEM Luciana Prass, Luana Zambiazzi dos Santos, Marília Stein e Maria Andrea Soares. Nossos encontros enriqueceram o presente trabalho.

Agradecimentos à “banca sopapeira” que leu com atenção nosso trabalho dando contribuições importantes. Em especial a Pâmela Amaro Fontoura, Lilian Rocha e Sidnei Borges. Muito mais que interlocutores, são pessoas pelas quais tenho admiração, carinho e muito respeito por tudo que construíram e vêm construindo na luta política cultural negra na cidade.

Obrigado a Fátima Farias, Vladimir Rodrigues, Jorge Fróes, Professora Marieta, Deevejay Augusto, Seu Borba, Maria Cristina, Onifade, Anderson Amaral, Liziane Guedes, e a filha de Oliveira Silveira, Naiara Silveira e todos que compõem o coletivo Sarau Negro Sopo Poético. Suas existências e influências em nossa comunidade negra virtual, real e acadêmica estão surtindo efeitos.

Gostaria de agradecer aos jovens Bruno Negrão, Rafael Delgado, Agnes Mariá, MC Danova e à organizadora do Slam Peleia Mayte Cidade pelos ensinamentos sobre o como funciona as rodas de poesias de Slam.

Ao Ronald Augusto, músico-poeta, escritor, professor de Filosofia, meu obrigado por me ajudar a entender a poesia de Oliveira Silveira e sua musicalidade.

À Prof Dr^a Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva, intelectual negra, referência para todos sopapeiros, cuja motivação, dedicação, carinho e tranquilidade nos tramitem a paz e confiança, agradeço o apoio e compartilhamento de memórias sobre Oliveira Silveira.

A todos os amigos negros e não negros que participaram do programa Músicas do Mundo Etnomusicologia na Rádio da Universidade, meus agradecimentos. Suas narrativas ajudaram a constituir um acervo sobre a memória dos negros e negras na cidade de Porto Alegre.

Quero lembrar e agradecer aos amigos do Quilombo da Arte, Ana e Kadu e sua família, por ajudar e fortalecer os músicos-poetas, a religiosidade negra e arte negra.

Ao grupo Afroentes, formado por Nina Fola, amiga com quem tive o prazer de partilhar memórias e entender a luta das mulheres negras, Eduardo Guedes Pacheco, meu orientador de coração, Nilson Tokumbo, baixista e professor de música, referência no município de Porto Alegre, por atualizarem e valorizarem a música afro-gaúcha. Que os orixás protejam o trabalho de vocês.

Aos funkeiros da Tuca, pois sem eles eu não estaria no doutorado, minha gratidão.

Agradeço em especial à Pâmela Amaro Fontoura, por ajudar-me a entender o Sopapo Poético, e ao Vladimir Rodrigues pelo seu trabalho de musicalizar poesias e nos aproximar, da obra de Oliveira Silveira através da música.

Grato ao Juarez Ribeiro por ajudar-me a entender o ecumenismo negro e o legado do Coral do CECUNE, exemplo para nós de produção de Educação Musical antirracista.

Da mesma forma ao grupo Palmares, que iniciou todo esse legado, na pessoa do último remanescente vivo do grupo, o advogado, radialista e ativista cultural Antônio Carlos Côrtes, pelos ensinamentos nestes seis anos de pesquisa com a comunidade negra em Porto

Alegre. Sempre que precisei saber algo sobre nossas lutas, ele me recebeu muito bem em seu escritório e como um griot, me contava nossa história, a qual eu ouvia como aprendiz.

Agradeço à Naiara Silveira por manter viva a memória de seu pai, pelo carinho, atenção e respeito com o nosso trabalho.

Muito obrigado também à Sátira Machado e Maria da Graça Paiva, por criarem um curso de extensão em parceria entre a UFRGS e a UNIPAMPA sobre a vida e a obra de Oliveira Silveira.

Meu reconhecimento à J.H Kawabena Nketia, assim como às professoras Jean Kidula, Portia K. Maultsby, Jacqueline Djedje, Kazadi wa Mukuna, Eurides Souza Santos, etnomusicólogos negros e negras que mostraram que temos uma linhagem na etnomusicologia, base da proposta de Etnomusicologia Negra desta tese.

À linhagem da afrocentricidade: Molefi Kete Asante, Ama Mazama, Renato Nogueira, e aos professores Carlos Moore, Kabengele Munanga e Leda Maria Martins, os quais ainda não tive o prazer de conhecer, meu penhor.

Minha gratidão àqueles que são a base para a luta negra no Brasil, foram chamados para ancestralidade e nos orientam de lá com seus textos e pensamentos que influenciam nosso trabalho: Cheikh Anta Diop, Abdias do Nascimento, Oliveira Silveira, Lélia Gonzales, Beatriz Nascimento, Marielle Franco, Azoilda Trindade e J.H Kawabena Nketia.

Aos meus colegas de pós-graduação: Rafael Branquinho, um grande amigo, companheiro e irmão que tive o prazer de conhecer, Paloma Palau, Oscar Henrique, e Juan Molano, colegas colombianos, meu agradecimento pelo trabalho que fizemos nestes últimos seis anos juntos no PPGMUS. Nossa amizade é pra vida toda.

Agradeço ainda aos meus colegas de Grupo de Pesquisa Etnomus UFRGS, funcionários e funcionárias do PPGMUS, por darem condições para que possamos estudar e ao técnico da Rádio da Universidade Jeferson Gomes, por estar sempre disposto a tirar foto da gente, e por (também) ser torcedor do Internacional como eu.

Sou grato aos colegas negros que ingressaram na pós-graduação em Etnomusicologia/Musicologia, formando a primeira geração de etnomusicólogos negros da UFRGS, Miriam de Oliveira, Gabriela Nascimento e Antoniel Martins Lopes, por

participarem do Enabet 2019 no Painele Etnomusicologia Negra e também, por darem continuidade a presença negra na etnomusicologia no sul, e tão logo esperamos que venham outros. Desejo sucesso a vocês todos neste percurso humano e de formação acadêmica, nos quais representamos uma parcela pequena de nossa comunidade negra.

Meu agradecimento à minha família local, Antônio Matos e Leci Soares Matos, que me iniciaram na militância da comunidade negra do Campo da Tuca, e aos amigos de grupo musical do Bloco da Amizade da Tuca, Alessandro, Zeca, Luis Fernando, Manoel Guatemi (in memorian), Gerson, a tia Regina, tio Sergio, e meus primos Anderson, Rochele e Grazielle, pelo carinho e respeito que sempre tiveram por mim.

Agradeço aos meus pais Pedro Rosa e Líbia Acosta, pelos valores transmitidos mesmo com todas as dificuldades que passamos ao longo da vida e o quanto difícil deve ter sido, principalmente para minha mãe assumir a educação, alimentação dos filhos e primos, transmitindo-nos uma série de saberes que foi aprendendo do decurso da vida e de toda dificuldade que passou. Mãe! Te amo!

Minha gratidão às minhas irmãs Vanessa Acosta (formada em Psicologia) Juliana Acosta (estudante de Gastronomia), Josiane Acosta (formada mestra em Artes Cênicas) e Lusiane Acosta (estudante de Administração), pois fizemos em uma década o investimento em educação que foi nossa única possibilidade real de transformação, e o fruto, nossos filhos e netos irão certamente colher.

Gratidão, também, aos meus sobrinhos Rodrigo, Maisha e Antonela, amo todos vocês, ao tio Paulo, à dinda Neneca e às minhas primas Roberta e Bruna da Rosa pelas ótimas lembranças de infância e brincadeiras que vivemos juntos.

Agradeço ao meu filho Pedro Paulo e sua mãe Karem, pelo amor e carinho amo vocês.

Por fim, minha gratidão à minha avó, Manoela Enesilda Costa da Rosa, mulher negra, cozinheira que trabalhou no Restaurante Universitário da UFRGS, faleceu aos 49 anos em 1992 e não pode ver o neto doutor pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, vítima que foi do alcoolismo, da violência doméstica, da perda de sua mãe, um ano antes, mas que deixou ensinamentos de luta e fez a minha mãe acreditar que podia fazer alguma coisa pelos seus netos, trabalhando, dando amor, carinho e atenção, sem depender de nenhum homem. Obrigado, vó! Te amo também!

Por fim, gostaria de agradecer aos professores negros Sidnei Borges e Joseane Feitosa de Língua Portuguesa pelo carinho, pela atenção e por dedicarem horas da vida de vocês para apontarem formas de melhorar a escrita da tese. Obrigado por tudo.

RESUMO

Nas últimas décadas a Etnomusicologia, como campo disciplinar, tem estudado as práticas musicais e seus contextos sociais, culturais, políticos e econômicos, bem como buscado por trabalhos acadêmicos mais engajados e participativos. Sua intenção, entre outras, tem sido dar voz aqueles sujeitos invisibilizados historicamente como comunidades negras e indígenas. Porém, no Brasil suas produções iniciais foram feitas por uma maioria de acadêmicos não negros e afastados do paradigma da afrocentricidade e do quilombismo. Nesta tese nosso pressuposto foi que os legados deixados pela intelectualidade negra ao serem incorporados aos saberes e práticas acadêmicas da etnomusicologia orientam e levam essa para outro subcampo. Por essa razão a presente tese investiga os procedimentos estéticos e sonoros-musicais envolvidos no coletivo negro Sarau Sopapo Poético que realiza roda de poesia desde 2012, no período de março a novembro, na última terça-feira do mês em Porto Alegre. Tivemos como problema de pesquisa quais os nexos existentes entre música, raça e poesia nesse evento, e no legado do protagonismo negro na referida cidade. O trabalho de campo foi desenvolvido entre junho de 2017 a dezembro de 2019, tendo como referencial teórico metodológico o método afrocentrado e a etnográfica musical. O material empírico que sustenta a tese vem de entrevistas semiestruturadas, registros em diário de campo, gravações de áudio e vídeo de programas de rádio, eventos da roda de poesia, conversas informais e observação participante. A pesquisa revelou a intensidade das produções poético-musicais do coletivo Sopapo Poético no desenvolvimento da consciência racial, tendo o musicar, o imaginar e o politizar como formas e ferramentas de luta contra o racismo, parte do legado do protagonismo negro revelando a agência desse coletivo na cena cultural no RS e a emergência do subcampo Etnomusicologia Negra. Esta tese contribui para a valorização da música e do som na trajetória de luta política-cultural negra em Porto Alegre, e da afrodíaspóra negra, mostrando os efeitos da luta antirracista no século XXI, em nível transnacional e local, bem como a força do protagonismo negro no sul do Brasil, dos quais o Sopapo Poético e a Etnomusicologia Negra são herdeiros.

Palavras-chave: Etnomusicologia Negra. 2. Música afro-gaúcha. 3. Afrocentricidade. 4. Sopapo Poético. 5. Protagonismo Negro.

ABSTRACT

In the last decades, Ethnomusicology, as a disciplinary field, studied musical practices and their social, cultural, political and economic contexts, as well as pursuing more engaged and participative academic works. Its intention has been to give voice, those historically invisible subjects as black and indigenous communities. However, his recent productions were made by a majority of non-black academics and removed from the paradigm of Afrocentricity and quilombism. In this publication, our assumption was what was left out, by the black intelligentsia, when it was incorporated into academic ethnomusicological oriented flavors and practices and took this to another subfield. For this reason, we present these aesthetic and musical sound procedures involved in the black collective Sarau Sopapo Poético who has been performing a poetry circle since 2012, without a period from March to November, on the last Tuesday of the month in the city. We had as a research problem what are the links between music, race and poetry in this event, and with no legacy of black protagonism in Porto Alegre. The fieldwork was carried out between June 2017 and December 2019, using the Afrocentric method and an ethnographic musical as the methodological theoretical framework. The empirical material that supports these semi-structured interviews, field diary records, audio and video recordings of radio programs, events in the poetry circle, information conversations and participant observation. The research revealed the intensity of the musical-musical productions of the collective Sopapo Poético in the development of racial awareness, having or musicizing, or imagining and politicizing as forms and tools to fight against racism or part of the legacy of black protagonism revealing an organization of this type in collectivity cultural scene in RS and the emergence of the subfield Etnomusicologia Negra. This contributes to the appreciation of music and the trajectory of the cultural political struggle in Porto Alegre, and of the black aphrodispora, showing the effects of the anti-racist struggle in the 21st century, at the transnational and local level, as well as in the strength of black protagonism in southern Brazil, in which Poetic Sopapo and Black Ethnomusicology are heirs.

KEYWORDS: BLACK ETHNOMUSICOLOGY. 2. AFRO-GAUCHO MUSIC. 3. AFROCENTRICITY. 4. POETIC SOPAPO. 5. BLACK CULTURAL POLICY.

LISTA DE ARQUIVOS DO DVD

- FAIXA 1- ÁFRICA LIBERTA (OLIVEIRA SILVEIRA)
- FAIXA 2 –PELOURINHO (OLIVEIRA SILVEIRA)
- FAIXA 3 – POESIA NA RODA (OLIVEIRA SILVEIRA)
- FAIXA 4- PRA SOLANO TRINDADE (OLIVEIRA SILVEIRA)
- FAIXA 5- JORGE FRÓES- OS LIVRES TÊM PRAZER EM CANTAR (OLIVEIRA SILVEIRA)
- FAIXA 6- MEU CABELO EM PAZ (MC RAGAMANO E OLIVEIRA SILVEIRA)
- FAIXA 7- 100 ANOS DE LIBERTAÇÃO: REALIDADE OU ILUSÃO (ALVINHO, HÉLIO TURCO E JURANDIR)
- FAIXA 8- O TAMBOR TA BATENDO (VERSÃO SOPAPO POÉTICO-MAÇAMBIQUE)
- FAIXA 9- VENTO LIVRE/ O TAMBOR TÁ BATENDO (CARLOS CATUÍPE · LUIZ JESUS · IVO LADISLAU CANTADORES DO LITORIAL)
- FAIXA 10- NÃO CHORES MAIS (TRADUÇÃO GILBERTO GIL- BOB MARLEY)
- FAIXA 11- HINO CONGRESSO AFRICANO (ENOCH SONTONGA)
- FAIXA 12- ILÊ AYE (MUNDO NEGRO: CAMAFEU / PAULO VITOR BACELAR)
- FAIXA 13- ABERTURA TAMBOR E FALA JULHO DE 2017
- FAIXA 14- TÁ NA HORA MEU AMIGO (BEDEU)
- FAIXA 15- PERFORMANCE DE LILIAN ROCHA (VICTÓRIA SANTA CRUZ)
- FAIXA 16- SWINGA NEGA (ONIFADE E DELMA GONÇALVES)
- FAIXA 17- O MERCADO E AS CHAMAS (ONIFADE)
- FAIXA 18- E SE JESUS FOSSE PRETO (BRUNO NEGRÃO)*
- FAIXA 19- CAXINGUELE DAS CRIANÇAS (JOSÉ VENTURA)
- FAIXA 20- MAÇAMBIQUE (IVO LADISLAU)
- FAIXA 21- CARNAVAIS (AFROENTES)
- FAIXA 22- HERÓI AFRICANO (AFROENTES)
- FAIXA 23- CAPITÃO DO MATO (LILIAN ROCHA E JOSÉ CARLOS RODRIGUES)
- FAIXA 24 –GOLPES SORDIDOS (LILIAN ROCHA)
- FAIXA 25- OS LIVRES TÊM PRAZER EM CANTAR (OLIVEIRA SILVEIRA- VLADIMIR RODRIGUES)

AMÉLIA NÃO ERA (FÁTIMA FARIAS)

FAIXA 26 – IRMÃO DO PALMAR (OLIVEIRA SILVEIRA)

FAIXA 27- É PALMAR (OLIVEIRA SILVEIRA)

FAIXA 28- QUILOMBO (OLIVEIRA SILVEIRA E VLADIMIR RODRIGUES)

FAIXA 29- PALMARES NÃO É SÓ UM, SÃO MILHARES (OLIVEIRA SILVEIRA E
VLADIMIR RODRIGUES)

FAIXA 30- FOLGA NEGRO FOLGA (OLIVEIRA SILVEIRA E VLADIMIR
RODRIGUES)

LISTA DE SIGLAS E ABREVIACOES

CD - COMPACT DISC

CECUNE- CENTRO ECUMENICO DE CULTURA NEGRA

CRN - CENTRO DE REFERENIA DO NEGRO NILO FEIJÓ

DEDS- DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO E DESENVOLVIMENTO SOCIAL DA
UFRGS

DEEVEEJAY - DISC JOCKEI QUE TOCA CLIPES MUSICAIS

ENABET- ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE
ETNOMUSICOLOGIA

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATISTICA

LP - LONG PLAY

MNU- MOVIMENTO NEGRO UNIFICADO

POA - PORTO ALEGRE

RS - RIO GRANDE DO SUL

UFRGS - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

LISTA DE ARQUIVOS DO YOUTUBE

VÍDEO 1- MEU PRIMEIRO SARAU

VÍDEO 2- MEU CABELO EM PAZ

VÍDEO 3- FUNERAL GIBA- GIBA

VÍDEO 4- GIBA- GIBA HOMENAGEADO DE 2012

VÍDEO5- REMANESCENTES DO GRUPO PAU- BRASIL

VÍDEO 6- PERFOMANCE DE BRUNO NEGRÃO E CRISTAL ROCHA

VÍDEO 7- SE JESUS FOSSE PRETO

VÍDEO 8- CAXINGUELE DAS CRIANÇAS

VÍDEO 9- RAFUAGI

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. PRIMEIRO SARAU DO SOPAPO POÉTICO EM QUE COMPARECI EM 2015.....	28
FIGURA 2. PIRÂMIDE DO SOPAPO POÉTICO.....	42
FIGURA 3. INTEGRANTES DO SOPAPO POÉTICO	43
FIGURA 4. OLIVEIRA SILVEIRA TOCANDO VIOLÃO	78
FIGURA 5. RONALD AUGUSTO E OLIVEIRA SILVEIRA	92
FIGURA 6. O GRITO DA PERIFERIA- PAULO CORREA	95
FIGURA 7. FOTO DO LIVRO DE OLIVEIRA SILVEIRA E SEU TIO TOCANDO BANDONEÓN	106
FIGURA 8. APRESENTAÇÃO NO PROJETO DESCENTRALIZAÇÃO DA CULTURA NO CAMPO DA TUCA FINAL DOS ANOS 90- DA ESQUERDA PARA DIREITA, HILTON MACHADO DO GRUPO COISA PRETA (MELÔ), PEDRO ACOSTA, LITO, GEGE E BUIÃO.	120
FIGURA 9. ENTRADA DO CENTRO DE REFERÊNCIA DO NEGRO NILO FEIJÓ....	123
FIGURA 10. LOCALIZAÇÃO DO CENTRO DE REFERÊNCIA DO NEGRO.....	126
FIGURA 11- RESPOSTA DA PREFEITURA.	127
FIGURA 12. AO FUNDO DE BLUSA AZUL NAIARA SILVEIRA DA ASSOCIAÇÃO NEGRA DE CULTURA AO LADO DE JUAREZ RIBEIRO DO CECUNE, DE TURBANTE CRISTINA MESTRA DE SARAU DO SOPAPO POÉTICO, E O PRESIDENTE DA IMPERADORES DO SAMBA EM PRIMEIRO PLANO, EM REUNIÃO COM A PREFEITURA	130
FIGURA 13. FOLDER DE DIVULGAÇÃO DO HOMENAGEADO DO SARAU NEGRO SOPAPO POÉTICO.....	132
FIGURA 14. PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO Nº 100 JUAREZ RIBEIRO.....	134
FIGURA 15. EU DE PÉ ENTRE OS POETAS CUTI E SIDNEI BORGES, JUNTO COM COLETIVO SOPAPO POÉTICO	137
FIGURA 16. FOLDER DE DIVULGAÇÃO MAÇAMBIQUE DE OSÓRIO NO SOPAPO POÉTICO	148
FIGURA 17. APRESENTAÇÃO DO CORAL DO CECUNE PROGRAMA JORNAL DO ALMOÇO EM HOMENAGEM A MORTE DE NELSON MANDELA	151

FIGURA 18. DIÁLOGO COM A JUVENTUDE NEGRA- PERCUSSIONISTAS DO CORAL DO CECUNE.....	156
FIGURA 19. FOLDER EVENTO EM HOMENAGEM AO GIBA-GIBA EM2014.....	164
FIGURA 20. PÁGINA SOPAPO POÉTICO NO FACEBOOK	168
FIGURA 21. ENTRADA DA MÚSICA QUE POEMA É ESSE	183
FIGURA 22. ABERTURA DO SARAU COM MARIA CRISTINA.....	185
FIGURA 23. HOMENAGEM A MESTRE IZOLINO.....	186
FIGURA 24. SOPAPEIROS DA ESQUERDA PARA DIREITA: PÂMELA AMARO FONTOURA, NAIARA SILVEIRA, SIDNEI BORGES, VLADIMIR RODRIGUES, FÁTIMA FARIAS, LILIAN ROCHA, PROFESSORA MARIETA, KIZZI BARCELOS E JORGES FROES NA LEITURA DRAMÁTICA EM HOMENAGEM AO OLIVEIRA SILVEIRA.....	190
FIGURA 25. O PRIMEIRO POEMA LIDO A RODA DO SOPAPO POÉTICO E A SEGUNDA PERFORMANCE MUSICAL (PEDRO ACOSTA)	192
FIGURA 26. REMANESCENTES DO PAU BRASIL EM PERFORMANCE NA RODA DE POESIA. AO CENTRO, ALEXANDRE, LADO ESQUERDA, TROVÃO E À DIREITA, CIE GIRAYA	194
FIGURA 27. PERFORMANCE DE LILIAN ROCHA- NEGRA SOU	197
FIGURA 28. PROFESSORA TEREZINHA E SIDNEI BORGES DANÇANDO JUNTO AO TAMBOR, SAX (JORGE CIDADE) E NO PANDEIRO (LILIAN ROCHA) NA RODA DE POESIA DO SOPAPO POÉTICO	201
FIGURA 29. BRUNO NEGRÃO E CRISTAL ROCHA EM PERFORMANCE NA RODA DE POESIA.....	204
FIGURA 30. CRIANÇAS DO SOPAPINHO PREPARANDO PARA CANTAR	209
FIGURA 31. A CANTORA LOMA E WILSON TOKUMBO DO GRUPO AFROENTES NO VIOLÃO.....	220
FIGURA 32. SARAU SOPAPO POÉTICO HOMENAGEM A RAFA RAFUAGI.....	224
FIGURA 33. PÁGINA DE ABERTURA DA RÁDIO DA UNIVERSIDADE AM 1080 NA INTERNET	227
FIGURA 34. RADIALISTAS DA RÁDIO PRINCESA AM 780.....	232
FIGURA 35. GRADE DE PROGRAMAÇÃO DA RÁDIO DA UNIVERSIDADE AM 1080- SEGUNDA-FEIRA.....	234

FIGURA 36. DECLARAÇÃO DO PROGRAMA DE MÚSICA SOLICITANDO AFASTAMENTO	241
FIGURA 37. ETNOMUSICOLOGIA NAS ONDAS DO RÁDIO	243
FIGURA 38. FOTO DO PROGRAMA DA EQUIPE DO SOM NO SALÃO. EM PÉ LIVIA BIASOTTO, FRANCISCO MACHADO (CHICO), REGINALDO GIL BRAGA E, EM BAIXO, MATEUS KUSCHICK.....	252
FIGURA 39. SOPAPAPEIROS/PALMARINOS	259
FIGURA 40. ESTÚDIO JORGE FOQUES. CLIPE CAPITÃO DO MATO	292
FIGURA 41. FOTOGRAFIA NA SALA OLIVEIRA SILVEIRA CASA DE CULTURA MARIO QUINTANA.....	303

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1. GÊNERO E SEXUALIDADE NO SOPAPO POÉTICO.....	170
GRÁFICO 2. EDIÇÃO 2018 SOPAPO POÉTICO	172
GRÁFICO 3. EDIÇÃO 2019 SOPAPO POÉTICO	173
GRÁFICO 4. GRAFICO GÊNEROS MUSICAIS NO SOPAPO POÉTICO.....	188
GRÁFICO 5. PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO ANÁLISE GERAL DOS PROGRAMAS APRESENTADOS	239

LISTA DE TABELAS

TABELA 1. EDIÇÃO 2018 DO SOPAPO POÉTICO	171
TABELA 2. LISTAGEM DE PROGRAMAS DE RÁDIO.....	237

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	25
CAPÍTULO 1 - IDENTIDADE, RAÇA E PROTAGONISMO NEGRO.....	59
1.1 RAÇA UMA OUTRA PERSPECTIVA.....	70
1.2 A CRÍTICA A AFROCENTRICIDADE.....	72
CAPÍTULO 2 - OS LIVRES TÊM PRAZER EM CANTAR.....	78
2.1 NEXUS ENTRE POESIA E MÚSICA NA VIDA DE OLIVEIRA SILVEIRA.....	80
2.2 O MÚSICO-POETA.....	90
2.3 PRA SOLANO TRINDADE.....	97
CAPÍTULO 3- O BANDONE DO CAVERÁ, PALMARES E ASSOCIATIVISMO NEGRO.....	106
3.1 O BANDONE DO CAVERÁ.....	107
3.2 O 20 DE NOVEMBRO.....	113
3.3 A ASSOCIAÇÃO NEGRA DE CULTURA.....	121
CAPÍTULO 4 - O CENTRO ECUMÊNICO DE CULTURA NEGRA.....	132
4.1 O LEGADO DO CECUNE.....	133
4.2 O CORAL DO CECUNE.....	148
4.3 O REPERTÓRIO MUSICAL NEGROAFRICANOBRASILEIRO.....	155
CAPÍTULO 5 - O SOPAPO POÉTICO.....	163
5.1 O TAMBOR DE SOPAPO E A COMUNIDADE NEGRA VIRTUAL.....	163
5.2 OS BASTIDORES.....	174
5.3 O COLETIVO NEGRO SOPAPO POÉTICO.....	176
5.4 A ESTRUTURA FÍSICA DO SARAU SOPAPO POÉTICO NO CRN.....	180
CAPÍTULO 6 - O RITO POÉTICOMUSICAL DO SOPAPO POÉTICO.....	182
6.1 QUE POEMA É ESSE? É O POEMA NEGRO.....	183
6.2 AS REGRINHAS DO SARAU.....	189
6.3 A TEMÁTICA RACIAL.....	194
6.4 BATE PALMA AI, BATE PALMA AI.....	200
6.5 POVO QUE NÃO TEM VIRTUDE ACABA POR ESCRAVIZAR.....	207
6.6 OS VALORES CIVILIZATÓRIOS AFROBRASILEIROS NA RODA DE POESIA.....	218

CAPÍTULO 7 - BLACK RÁDIO E O PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO: ETNOMUSICOLOGIA NA RÁDIO DA UNIVERSIDADE, AM 1080.....	227
7.1 NAS ONDAS DO RÁDIO	230
7.2 BUSCANDO HARMONIZAÇÕES E CONSTRUINDO UM PROGRAMA DE BLACK RÁDIO.	234
7.3 O RACISMO INSTITUCIONAL.....	240
7.4 FORTALECENDO O SOPAPO POÉTICO NA RÁDIO DA UNIVERSIDADE	243
7.5 CONSTRUINDO UM ACERVO DIGITAL NEGRO ONLINE DOS SOPAPEIROS	255
CAPÍTULO 8 - NEXUS ENTRE RAÇA, POESIA E MÚSICA - NARRATIVAS NEGRAS SOPAPEIRAS.....	259
8.1 O RACISMO	260
8.2 A POESIA	273
8.3 A MÚSICA	287
8.3.1 MUSICALIZAR POESIAS.....	290
8.3.2 CAPITÃO DO MATO	291
8.3.3 OS LIVRES TÊM PRAZER EM CANTAR	294
8.3.4 AMÉLIA NÃO ERA MULHER DE VERDADE	297
8.3.5 QUILOMBO	304
8.3.6 PALMARES NÃO É SÓ UM, SÃO MILHARES	309
POR UMA ETNOMUSICOLOGIA NEGRA.....	313
REFERÊNCIAS.....	330

INTRODUÇÃO

Súplica

Noémia de Sousa (1926-2002)

*Tirem-nos tudo,
 Mas deixem-nos a música! Tirem-nos a terra em que nascemos,
 Onde crescemos
 E onde descobrimos pela primeira vez
 que o mundo é assim:
 um tabuleiro de xadrez...
 tirem-nos a luz do sol que os aquece,
 a lua lírica do shingombela
 nas noites mulatas
 da selva moçambicana
 (essa lua que nos semeou no coração
 a poesia que encontramos na vida)
 tirem-nos a palhota – humilde cubata
 onde vivemos e amamos,
 tirem-nos a machamba que nos dá o pão,
 tirem-nos o calor do lume
 (que nos é quase tudo)
 – mas não nos tirem a música!
 Podem desterrar-nos,
 Levar-nos
 Para longes terras,
 Vender-nos como mercadoria,
 Acorrentar-nos
 À terra, do sol à lua e da lua ao sol,
 – mas seremos sempre livres
 se nos deixarem a música!
 Que onde estiver nossa canção,
 Mesmo escravos, senhores seremos;
 E mesmo mortos viveremos.
 E no nosso lamento escravo
 Estará a terra onde nascemos,
 A luz do nosso sol,
 A lua dos shingombelas,
 O calor do lume,
 A palhota onde vivemos,
 A machamba que os dá o pão!
 E tudo será novamente nosso,
 Ainda que de cadeia nos pés
 E azorrague no dorso...
 E o nosso queixume*

*Será uma libertação
Derramada em nosso canto!
– por isso pedimos,
de joelhos pedimos:
tirem-nos tudo...
mas não nos tirem a vida,
não nos levem a musica!*

(Poesia lida na abertura do Sopapo Poético em 28 de março de 2017)

Em 2011, participei do VI Encontro de Arte e Matriz Africana realizado em Porto Alegre, de 7 a 11 de dezembro, no teatro Renascença. No referido evento foram realizadas oficinas de trilha sonora com Gil Amâncio, músico, ator, educador e diretor artístico negro. Posso dizer que, naquele encontro, fui iniciado na luta antirracista no Brasil tendo conhecido intelectuais negros e negras de peso, tais como o escritor e doutor em literatura Cuti, tive o prazer de ir junto com ele e também as escritoras Cidinha Silva e Cristiane Sobral em uma palestra.

Participei das atividades organizadas e dirigidas por Jessé Oliveira, diretor do grupo Caixa Preta, e por outras pessoas, entre elas minha irmã Josiane Acosta que fazia parte da organização do evento, assim como Nina Fola do grupo Afroentes, Silvia Abreu, e uma série de pessoas que fui conhecendo pelo trânsito de minha irmã que tornava-se uma atriz importante da cena teatral em Porto Alegre. Naquele encontro eu ouvi pela primeira vez as discussões sobre performance negra e teatro negro.

Saí de lá com a impressão de que um novo mundo tinha sido aberto através de experiências múltiplas de afirmação da identidade negra. Logo, à época em fase de conclusão da minha graduação em música, ficava surpreso com tantas possibilidades ainda não exploradas por nosso ensino de música tradicional. Produzi durante esse processo um livro chamado “Construindo a Consciência Negra. Vol.3”, com poesias sobre minha participação no Matriz - como nós participantes chamávamos o evento, publicado na época em meu blog.

Um ano antes deste Encontro, participei na 56ª Feira do Livro de Porto Alegre, quando assisti, pela primeira vez, a um recital poético musical. Dele participaram minha irmã, Josiane Acosta (hoje mestra na Universidade Federal da Bahia), Glau Barros, Vera Lopes, Pâmela Amaro Fontoura (hoje mestra em educação

pela UFRGS e minha primeira interlocutora do Sopapo Poético) e os músicos Djâmem Farias e Onábiãse. Djamem foi meu colega no curso de licenciatura em música do IPA (Centro Universitário Metodista do Sul), e fiquei surpreso com sua participação. Ali, naquele recital, fiquei impressionado pela relação estabelecida nas performances poéticas das atrizes negras e as canções musicais intercaladas que davam vida ainda maior as poesias.

Cinco anos depois, quando eu estava terminando o mestrado em etnomusicologia na UFRGS com dissertação defendida sobre a trajetória do funk e bailes charmes em Porto Alegre e em especial no Campo da Tuca, deparei-me com *sites* na Internet sobre o Sarau Negro Sopapo Poético. Como eu estava interessado em concorrer ao doutorado pelo mesmo Programa, comecei a realizar pesquisas *online* sobre o Sopapo e fui revendo velhos conhecidos, entre eles, Pâmela Amaro Fontoura, que participou com minha irmã do Sarau na Feira do Livro de 2010, Jorge Onifade, um amigo que fiz durante trabalho que realizei no Ponto de Cultura Campo da Tuca e DeeVeeJay Augusto, com quem aprendemos a editar e filmar em oficinas por ele realizadas em 2006 no Campo da Tuca pelo Ministério da Cultura.

Tive a minha segunda experiência com o Sarau Negro no período em que estava concluindo minha dissertação de mestrado¹. Antes da realização da prova de doutorado, tive uma imersão em campo no momento em que estava acontecendo em Porto Alegre o espetáculo “Qual a Diferença entre o Charme e o Funk” protagonizado por um grupo de atores do Instituto de Artes da UFRGS, tendo como direção Thiago Pirajira mestre em educação e oriundo do Departamento de artes cênicas da UFRGS, no Sarau Negro Sopapo Poético. O grupo fez pequena encenação da peça para o público do sarau.

Naquele sarau que vi Pâmela Amaro, Vladimir Rodrigues, Vera Lopes, entre outros músicos e poetas, ali tive a certeza que o Sopapo era a melhor escolha de trabalho etnográfico para o meu doutorado em Etnomusicologia/musicologia. Por algumas razões, entre elas, o fato da roda de poesia ser extremamente musical; segundo a menção a rede de pessoas envolvidas com os Saraus no Brasil, no caso, o Sarau Bem

¹ ROSA, Pedro Fernando Acosta. Bailes, Trampos, Montagens e Patifagens: uma Etnografia musical no Campo da Tuca, a capital do Funk no Sul do país.

Black de Salvador que naquele dia estava fazendo aniversário e Vera Lopes, ativista negra, uma das fundadoras dos grupos locais Caixa Preta e do Sopapo Poético, lembravam-se da influência do sarau de Salvador em Porto Alegre².

Figura 1. Primeiro Sarau do Sopapo Poético em que compareci em 2015



Fonte: <http://sopapopoetico.blogspot.com>

No ano seguinte, já cursando o doutorado, tive contato com a teoria da Afrocentricidade e meus primeiros contatos em disciplinas da etnomusicologia mostravam-me a necessidade de ver a agência dos sujeitos negros e sua historicidade na África e na diáspora. Molefi Kete Asante era o guia que orientava nossa ação intelectual, pois todos os textos que eu lia relacionado ao paradigma da afrocentricidade me remetiam às discussões da importância da África e seus descendentes de africanos na história da humanidade.

Foi neste momento inicial que tive contato com os trabalhos da professora Jean Kidula, no seminário da disciplina Epistemologia da Música, com a professora Maria Elizabeth Lucas, que chamou nossa atenção para a etnomusicologia feita pelos africanos. No ano anterior tive trabalho publicado nos Anais do I Colóquio do Núcleo de Estudos em Música do Brasil e América Latina, encontro coordenado pelo meu orientador, Reginaldo Gil Braga, no qual nós abordávamos a questão do funk em Porto Alegre, a partir do quilombismo de Abdias do Nascimento e que aproxima-se muito da

² Vídeo 1

teoria da afrocentricidade. Asante, em seu livro *Afrocentricidade: A teoria da Mudança social publicada em 2014* colocava pontos importantes que ressoaram na nossa trajetória, como pesquisador, pois sempre procurávamos referenciais negros, mas faltava uma teoria que apoiasse essa visão, e a afrocentricidade era uma resposta a esse anseio como estudante por referenciais específicos.

Por conseguinte, fui percebendo que o trabalho de campo no Sopapo Poético era o exercício prático da proposta da Afrocentricidade, pelo diálogo que estabelecia com a comunidade negra carnavalesca, entre elas, a Imperadores do Samba, escola em que tive meu padrinho como segundo mestre de bateria ao lado de Neri Caveira nos anos 80.

Em 2017, a professora Jean Kidula deu uma palestra no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, no qual pude ver a pouca representatividade negra nos cursos de música, apenas eu, Gabriela Nascimento e Miriam de Oliveira. Através de uma mediação de tradução de colegas da Etnomusicologia e também de um amigo de Miriam, pudemos ouvir da professora a importância de nosso trabalho na Etnomusicologia. Agora tínhamos uma professora africana, falando de assuntos e temas raciais, musicais e educacionais, muito respeitada.

Aquilo inspirou todos nós, ainda mais quando li o artigo *The Intersection of African Music and Euro-American Ethnomusicology at UCLA*, de Brian Schrag³, nos quais tomamos conhecimento do legado intelectual da etnomusicologia feita por afroamericanos, bem como intelectuais e performances do continente africano.

Necessitávamos encontrar referenciais negros na Etnomusicologia e Nketia surgia como uma grande inspiração, em textos traduzidos pelo GEM (Grupo de Estudos Musicais), nos quais, por exemplo, Chernoff (2008) aponta a importância dele para etnomusicologia e musicologia africana. Pudemos ali perceber que havia um legado na etnomusicologia que poderia ser seguido, construído por um africano, a partir da

³ Não encontramos o ano de publicação deste trabalho, mas possivelmente deve ter sido no início dos anos 2000. Disponível em https://www.robertayiteefoundation.org/ope/IMG/pdf/Grooving_at_The_Nexus2.pdf acesso em 20/02/2020.

experiência africana. Naquele seminário com a professora da Universidade da Georgia Jean Kidula, percebi uma etnomusicóloga que estava alinhada com o pensamento africano e afroamericano. Tivemos o prazer de visitarmos juntos, a bateria da entidade carnavalesca Imperadores do Samba com as professoras Maria Elizabeth Lucas, Luciana Prass e Jean Kidula, uma experiência inesquecível.

O problema de pesquisa

Quais os nexos entre música e poesia, entre música e raça, música e o protagonismo negro no Sopapo Poético? Essas são questões centrais que a presente tese procura investigar na intenção compreender os procedimentos estéticos e sonoros musicais no Sopapo Poético e o protagonismo negro, para tal recorreremos a uma série de trabalhos nas diferentes áreas do conhecimento das ciências sociais e da etnomusicologia de uma maneira geral que chamamos aqui de negra.

Primeiro é importante ressaltar o que entendemos por protagonismo e a palavra negro. Segundo o dicionário Wikipédia. Enciclopédia Livre: Protagonismo é:

pode ou não ser personagem principal de uma narrativa, como obras literárias, cinematográficas, teatrais ou musicais. Sobre ela a trama é desenvolvida. As principais ações são realizadas por ela ou sobre ela. Do grego πρωταγωνιστής (protagonistes), de πρώτος (protos) = primeiro e αγωνιστής (agonistês) = ator, lutador; ἀγών (agon) = disputa, exposição, combate [1]. Dada a natureza da maioria das obras de ficção, o protagonista é geralmente um herói ou ao menos uma pessoa relativamente boa. Pode ainda seguir uma moral própria diferente da de seu meio, tratando-se de um anti-herói ou, em raros casos, de um vilão. No teatro grego, o protagonista foi introduzido por Ésquilo, que foi o primeiro a colocar dois atores representando papéis opostos e dialogando [2]; antes, Téspis de Ática havia introduzido um ator nas peças teatrais [3]; Na teoria psicodramática de Jacob Levy Moreno, o protagonista pode ser um indivíduo, uma dupla ou um grupo. É aquele que 'protagoniza seu próprio drama'. Representa a si mesmo e seus personagens são parte dele. Palavra e ação se integram, ampliando as vias de abordagem.

Essa definição em termo simples ajuda a entender que o protagonista exerce um papel importante na narrativa. É em torno dele que os fenômenos sociais acontecem. Já a definição da Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana do doutor Honoris causa pela UFRGS, o escritor, sambista, compositor e músico Nei Lopes é a seguinte sobre a palavra negro:

Denominação genérica do indivíduo de pele escura e cabelo encarapinhado e em especial dos habitantes da África subsaariana e seus descendentes; descendente de africano, em qualquer grau de mestiçagem, desde que essa

origem possa ser identificada fenotipicamente. No Brasil, o vocábulo, que durante muitos anos foi sinônimo de ‘escravo’, passou, com o tempo a ser um referente étnico e político, reivindicado como autodenominação até pelos afrodescendentes de pele clara. Nos Estados Unidos, a conotação negativa ainda acompanha o qualitativo negro e sua variante nigger, altamente ofensivo. Assim, lá os afrodescendentes reivindicam para si o tratamento african- americans (afro-americanos), a exemplo de outros grupos, como os judeus americanos, italo-americanos, hispano-americanos etc., cujas origens étnicas foram agregadas às respectivas definições de nacionalidade. No espanhol platino, o vocábulo negro designa o habitante do interior ou o trabalhador braçal, sendo que, no feminino, refere-se à ‘mulher de baixa condição’ (conforme José Gobello). Ver BRASIL- população negra; PRETO (LOPES, 2004, p.473).

Ao justar essas palavras em protagonismo negro, queremos dizer que o negro é narrador, ou seja, agente de sua própria história. Ele é o personagem principal em torno dele, e em suas variações fenotípicas e étnicas giram ações, projetos, enfrentamentos, sonhos, desilusões, produções teatrais, musicais, performáticas, entre outras.

Chamamos atenção para o fato da não necessidade de buscar outros caminhos para investigar a sua agência, se não a partir de si, a começar na sua própria experiência e consciência sócio-histórica. Desde o pós-abolição esse protagonismo negro vem sendo estudado pelos intelectuais negros. Exemplo disso é o Quilombismo de Abdias do Nascimento, a partir do TEN (Teatro Experimental do Negro) o primeiro com essa intencionalidade política, e também a Orquestra Afro-brasileira de Abigail Moura, ou seja, nas artes, em que a atividade performativa é central.

Essa tese busca mostrar esse protagonismo negro para justamente rever a posição hoje questionada do negro como objeto da ciência. Para reverter essa tradição e torná-lo sujeito, ou seja, protagonista de sua própria história, é necessário não apenas tirá-lo da posição subalterna dando voz, como a boa intenção de construir um discurso nativo próximo daquilo que produz uma assimetria entre a produção acadêmica branca e a perspectiva chamada de ‘nativa’.

Portanto, é necessário mais. É indispensável encontrar a produção de conhecimento desses sujeitos negros na história acadêmica, pessoas invisibilizadas, tratadas como menores pelos cânones até bem pouco tempo atrás, que hoje emergem com contribuições importantes para pensar a realidade social brasileira e os efeitos do

racismo, em especial, baseados em uma rede ligada aos movimentos sociais negros brasileiros e da afrodíaspóra negra.

Se há pouco mais de uma década, poderia academia reclamar de falta de literatura negra sob as mais variadas áreas do conhecimento; hoje, isso é impossível, pois a revolução proporcionada pela internet em termos acadêmicos ajudou a fortalecer essa produção, e aqueles acervos e produções de conhecimento negro que não haviam em bibliotecas das universidades, hoje estão na palma de nossas mãos nos celulares seja via pdf e/ou outros formatos, uma revolução.

O que então essa revolução tecnológica acarretou? E o que tem a ver com essa tese? A resposta a essa questão é ampla, sem essa produção de conhecimento nosso trabalho seria de um negro pesquisando a experiência negra na cidade de Porto Alegre utilizando referenciais não negros em sua maioria para sua análise etnográfica. Mesmo que muitos dos trabalhos dessa linhagem possam colaborar para o entendimento do campo etnomusicológico, porém quando o campo pergunta: “cadê a literatura negra”? Onde estão as mulheres negras dessa literatura? Ficamos em uma situação constrangedora. Então a investigação acadêmica tem que buscar uma coerência interna entre a narrativa dos colaboradores e a produção do conhecimento acadêmico negro.

Referencial teórico/metodológico

Quatro anos de estudos sobre o Sopapo Poético nos fizeram refletir muito em relação ao paradigma da Afrocentricidade, principalmente em razão do silêncio da área, no que diz respeito a esse legado intelectual negro, não levando em consideração a produção do conhecimento que advém de pesquisadores alinhados com essa perspectiva. Assim, o referencial teórico que escolhemos alinha-se ao que Ana Monteiro Ferreiro, teórica branca afirma sobre afrocentricidade:

[...] os parâmetros da teoria (1) permanecem igualmente válidos se aplicados para localizar pessoas como agentes no centro de sua própria cultura e história, o que atesta que a afrocentricidade não é um eurocentrismo reverso, mas uma teoria libertadora de todas as formas de opressão, distorção e deslocamento; (2) a teoria permanece como uma empresa intelectual disponível como uma orientação intelectual para o conhecimento que rejeita o essencialismo. Não é necessário ser africano para adotar o paradigma afrocêntrico como sua orientação intelectual, exatamente da mesma maneira que não se pode presumir ser afrocêntrico apenas por ser de ascendência africana; (3) não é uma teoria racista separatista/ segregacionista/ reversa. De

fato, a orientação afrocêntrica ao conhecimento - direcionada principalmente para a função de libertar a mente africana das distorções e escravizações coloniais - exige correção e reconhecimento histórico pelos africanos de sua herança cultural e pelos europeus e árabes, cristãos ou muçulmanos (os historicamente mais envolvidos na tentativa de subjugar os povos africanos), bem como por qualquer outro agente cultural (MONTEIRO, 2017, p. 167)⁴

Sua resposta intelectual já rebate as inúmeras críticas e distorções que foram feitas desde que esse paradigma teórico construído com base no radicalismo negro estadunidense e aproveitando o legado intelectual dos movimentos dos direitos civis se espalhou pelo mundo⁵. No Brasil, o quilombismo de Abdias do Nascimento, e seus continuadores tem na afrocentricidade um referencial importante no enfrentamento do racismo, além disso, Asante em alguns de seus artigos cita o Brasil e o trabalho de Abdias do Nascimento. No dicionário de *Black Studies*, os idealizadores da perspectiva da afrocentricidade afirmam:

O afrocentricismo, portanto, foi posicionado não como uma visão antieuropeia, mas como uma maneira dos africanos de todo o mundo procurarem proativamente explicar os fenômenos a partir de seus próprios pontos de vista. Essa perspectiva criou, entre outras coisas, dificuldades com os muitos estudiosos que mantêm atitudes imperialistas e hegemônicas e insistiram em uma perspectiva ideológica dominante em que apenas a Europa está correta, apenas as ideias europeias são válidas e a Europa se torna o modelo universal de todo pensamento e comportamento (ASANTE; MAZAMA, 2005, p.25)⁶.

Ao trazemos os trabalhos de etnomusicólogos negros e negras, bem como teóricos que alinham-se com afrocentricidade ou com os estudos culturais e filosofia da

⁴ Do original: [...] the parameters of the theory (1) remain equally valid if applied to locate any people as agents in the center of their own culture and history, which testifies to the fact that Afrocentricity is not a reversed Eurocentrism but a liberating theory from every form of oppression, distortion, and dislocation; (2) the theory stands as an intellectual enterprise available as an intellectual orientation to knowledge that rejects essentialism. One does not need to be African to embrace the Afrocentric paradigm as his or her intellectual orientation, in exactly the same way that one cannot assume to be Afrocentric just by being of African descent; (3) it is not a separatist/segregationist/reversed racist theory. In fact the Afrocentric orientation to knowledge—directed primarily to the function of liberating the African mind from colonial distortions and enslavement—requires historical correction and acknowledgment both by Africans of their cultural heritage and by Europeans and Arabs, Christians or Muslims (those historically most involved in attempts to subjugate African peoples) as well as by every other cultural agent

⁵ No capítulo 1 apresento a crítica de Paul Gilroy, Achele Mbembe, entre outros sobre a Afrocentricidade, na intenção de mostrar ao leitor, que mesmo não concordando com essas críticas, uma voz negra nunca deve ser silenciada.

⁶ Do original: Afrocentricity, therefore, was posited not as an anti-European view but as a way for Africans the world over to proactively seek to explain phenomena from their own points of view. This perspective created, inter alia, difficulties with the many scholars who hold imperializing and hegemonizing attitudes and have insisted on a dominating ideological perspective where only Europe is correct, only European ideas are valid, and Europe becomes the universal model for all thought and behavior (ASANTE; MAZAMA, 2005, p.25).

diferença tentamos resolver esse impasse teórico no que diz respeito à filiação teórico inicial que tivemos na especialização em música na filosofia da diferença, no mestrado nos Estudos Culturais e no doutorado com a Afrocentricidade.

Então a partir da leitura de artigos do professor Nketia, falecido em março de 2019, o conceito de nexus foi fundamental nesta tese, e serve não só do ponto de vista da prática para observar o fenômeno musical, que segundo ele:

Por relações de nexus eu quero dizer as relações que são mantidas entre a música e qualquer coisa que esteja integralmente ou epifenomenalmente ligada a ela. Assim, pode-se examinar o nexus entre música e comportamento institucionalizado, entre música e funções institucionais, ou entre música e diferentes domínios da atividade humana, tais como culto religioso, atividades políticas e econômicas, e assim por diante. (NKETIA, 1990, p.87)⁷

Mas também teórico, para através do trabalho etnográfico produzir nexus entre esses paradigmas e outros. Guiando-me pelos passos de Nketia fui percebendo que havia nexus entre música e questão racial, entre música e poesia, entre música e política cultural negra no pós- abolição. Portanto refletimos que seria importante encontrar os nexus entre Afrocentricidade, Quilombismo, Estudos Culturais e filosofia da diferença para justamente entender o fenômeno musical e sônico presente no Sarau Sopapo Poético e na tradição intelectual negra iniciado no Grupo Palmares, na Associação Negra de Cultura e no Centro Ecumênico de Cultura Negra (CECUNE) como parte do legado do Protagonismo Negro, nos quais o Sopapo Poético e a Etnomusicologia Negra dão continuidade.

A partir de J. H. Kwabena Nketia (1990, 1965) fomos construindo uma linhagem teórica negra na Etnomusicologia e trazemos ao longo desta tese como referência o livro *La Música entre África y América*, resultado de uma conferencia realizada em 2013, em Montevideo e que contou com a presença de Nketia e dos Etnomusicólogos Apollinaire Anakesa Kululuka (2013), Kazadi Wa Mukuna (2008, 2013) e da etnomusicóloga negra Portia K Maultsby (2013 e 2005). Fazemos referencias também na presente tese aos trabalhos de Eurides Souza Santos (1998) Jean

⁷ Do original By nexus relationships I mean the relationships that are maintained between music and anything that is integrally or epiphenomenally linked to it. Thus one can examine the nexus between music and institutionalized behavior, between music and institutional functions, or between music and different domains of human activity, such as religious worship, political and economic activities, and so on.

Kidula (2006, 2013), Jacqueline Djedje (2008), Tricia Rose (1994), Eillen M. Hayes (2010), entre outros pesquisadores e pesquisadoras negras que emergem em razão de determinadas especificidades no que diz respeito à literatura negra, raça, performance e musicalidade, tais como Luiz Silva (2010) Conceição Evaristo (2009), Carlos Moore (2007, 2008) e Leda Maria Martins (2003).

O etnomusicólogo Kazadi Mukuna aponta uma questão muito importante em relação à investigação acadêmica na etnomusicologia como orientação importante que conduz a presente investigação ao dizer:

Para encontrar o sentido, para encontrar a verdade da música, os etnomusicólogos têm que investigar profundamente além do elemento sonoro. Na equação a ser decifrada, a música é o elemento conhecido, enquanto o desconhecido – o sentido/verdade – existe abaixo de camadas de uma variedade de fenômenos que constituem *ovécu* (experiência de vida) de um indivíduo e que influenciam seu comportamento (MUKUNA, 2008, p.15)

Mukuna está ligado à linhagem da afrocentricidade, ao ser um dos poucos etnomusicólogos a referenciar o trabalho de Asante (MUKUNA, 2013), que em resposta a toda crítica recebida, afirma que eles estão a serviço do eurocentrismo, e que há distorções de suas ideias. Ele considera seis pontos importantes na perspectiva afrocêntrica, contraponto à crítica que busca tratá-los como essencialistas e “racistas ao contrário” e buscamos seguir:

(1) centricidade (em outros lugares considerada agência), (2) uma lente através da qual estudar o fenômeno africano, (3) revolucionária por natureza, (4) afronta à ideologia eurocêntrica (5) uma correção para informações distorcidas sobre o povo africano e mesmo uma correção mais ampla para a divisão americana, (6) e libertar os povos africanos da ‘hegemonia branca’. (ASANTE, 1990, p. 179, tradução nossa).⁸

Apesar deste paradigma não fazer parte dos estudos acadêmicos no campo da educação musical, da performance musical e da etnomusicologia brasileira, uma perspectiva afrocentrada, dentro do contexto atual no qual vive a sociedade brasileira, traria contribuições enormes principalmente aos sujeitos negros, que a cada ano vão

⁸ Do original: (1) centricity (elsewhere considered agency), (2) a lens through which to study African phenomenon, (3) revolutionary in nature, (4) affront Eurocentric ideology, (5) a corrective to distorted information about African people and even a broader corrective to the American divide, (6) and to liberate African people from “white hegemony”.

entrando nas universidades brasileiras e buscando quadros epistemológicos que os representem.

Por esse ângulo, é papel dos intelectuais negros e não negros comprometidos com a luta antirracista no país, apontar caminhos epistemológicos que possam fazer o campo das artes e, mais especificamente, a música, entender as relações de poder e trajetória das políticas de ações afirmativas, o reconhecimento da linhagem e da participação de intelectuais negros na academia brasileira, bem como ajudar na construção de novos saberes que os ajudem a formar um currículo de música que contemplem a produção cultural negra, a história dos negros e da diáspora negra no campo da música em nível teórico, epistemológico e metodológico, e principalmente prático.

A falta de uma perspectiva afrocentrada no campo da música deve-se em razão de nossa área ter ainda pouca participação de negras e negros em quadros acadêmicos na graduação e na pós-graduação e a ausência de linhagens de estudos ligadas ao radicalismo negro - que certamente não dialoga com uma longa tradição eurocentrada em nosso campo musical, e nos quais os estudos culturais são uma das principais referências. No entanto, reconhecemos que as discussões étnico-raciais vêm se consolidando no Brasil e no campo da música, mesmo estando na maioria das vezes alinhadas aos estudos europeus e americanos. Uma exceção é a etnomusicologia, que, mesmo não estando voltada ao paradigma afrocêntrico, considerada como menor no campo acadêmico e marginal, como bem nos aponta Suzel Rely (2016) em *Etnomusicologia e Marginalidade*. Implicações para a disciplina no Brasil vêm experimentando e construindo caminhos teórico-metodológicos à margem, especialmente no Brasil.

Fazendo Etnomusicologia Negra

A presente tese busca investigar o Sopapo Poético e apresentar o fruto desse encontro etnográfico entre pesquisador negro e o protagonismo negro na cidade de Porto Alegre. A proposta de Etnomusicologia Negra tem a pretensão de enfrentar o legado colonial, e a encontrar outras produções acadêmicas a partir da vivência e das

narrativas que fui escutando nos eventos do Sopapo e no Programa Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade 1080 AM que conduzi.

O resultado deste trabalho é mais um subcampo para pensar a etnomusicologia contemporânea⁹, ou torná-la cada vez mais complexa, seguindo propostas tais como a Etnomusicologia Aplicada (ARAÚJO, 2018) e da Etnomusicologia Histórica (MCCOLLUM; HEBERT, 2014), dando atenção especial à produção acadêmica de negras(os) e brancos(as) aliados a essa perspectiva e que nos ajudam a construir outros marcos teóricos para pensar a música a partir da produção histórica, do legado intelectual negros e negras nos quais as forças afrodiáspora, afro-brasileiras, afrodescendentes ou afroperspectivas (RIBEIRO, 2011) e negras emergem.

A experiência do trabalho de campo no Sopapo Poético foram impactando o modo como nos relacionávamos na escola, na universidade, em casa, na família, nas orientações dessa tese e na postura como cidadão. Na medida em que fomos sendo ocupados pela experiência sopapeira, percebemos alguns pressupostos que ajudaram na construção da presente tese, tais como:

a) O reconhecimento da existência de um legado intelectual, trazendo como referencial teórico etnomusicólogos negrxs, intelectuais negrxs, discussões sobre o feminismo negro, Black Studies, Africana Studies (MEYER, 2013), Decolonialidade e Estudos Culturais; b) o envolvimento para além da observação do evento, para ação prática envolvendo-se junto com os colaboradores ou sem eles em ações que visem valorizar o patrimônio cultural africano e afrogaúcho, bem como as comunidades negras rurais e urbanas; c) o direito de olhar para o passado e a experiência histórica dos negros para perceber seus erros e seus acertos; d) participação em eventos etnomusicológicos, antropológicos apresentando, fomentando uma Etnomusicologia Negra, a partir da experiência de nosso trabalho de campo com o Sopapo Poético e da observação de nossa juventude negra no Slam em Porto Alegre, do nosso trabalho na Rádio da

⁹ Do original: Society for Ethnomusicology com African Music Section, tem abordado a especificidade da experiência negra e a importância de produções acadêmicas dos africanos e da afrodiáspora, nosso trabalho dialoga com essas e outras vertentes dentro da Etnomusicologia, entendendo a etnomusicologia negra como um subcampo, construído e em construção no Brasil, a partir do legado intelectual negro presente tanto na Etnomusicologia quanto em outros campos das ciências sociais tanto na África quando na afrodiáspora negra. Disponível em https://www.ethnomusicology.org/page/Groups_SectionsAS acesso em 06 de maio 2020.

Universidade e nos espaços acadêmicos como DEDS e o NEAB UFRGS; f) o entendimento de que o protagonismo negro apontado pelo Sopapo Poético, dar-se-á pela via da roda de poesia, em que a música, a performance e a política cultural visa a consciência racial, não na intenção de cooptação, mas sim, baseado em o que Sidnei Borges chamou de uma “política dos afetos”, e também por uma política de não violência, pautada pelo diálogo, pela articulação, pela negociação, pela afrocentricidade, alinhada ao legado da religiosidades de matriz e orientação africana no sul do Brasil e as inúmeras experiências políticos culturais, por alianças e estratégias com Associações, Sindicatos, blocos de Carnaval, escolas de samba, escolas públicas, espaços poéticos, muito mais do que pelo radicalismo ou pelo essencialismo como uma visão rápida logo no início do trabalho de campo nos levava a pensar.

O Sopapo Poético ajudou também a olhar para o desejo, a sexualidade, o gênero, a deficiência e para as políticas públicas voltadas para cultura negra. Além disso, levou a reflexão pessoal se meu corpo era capaz de suportar a intensidade da experiência que o sopapo trazia para minha experiência pessoal, vindo de uma família negra, e por eu ser um negro que está na classe média, funcionário público concursado, heterossexual e doutorando em música em uma das principais universidades públicas da América Latina.

Além de proporcionar a aproximação acadêmica de estudantes de pós-graduação, por exemplo, Taiasmim Ohnmacht, Pâmela Amaro Fontoura (uma das fundadoras do Sopapo), Liziane Guedes e eu com a formação da primeira geração de intelectuais negrxs que estudaram o impacto do Sopapo na comunidade negra, acrescentará, aperfeiçoará e trará novos temas, debates, discussões, na medida em que representam parte da população negra em Porto Alegre, que pode e consegue frequentar saraus e produzir trabalhos acadêmicos baseados em suas próprias experiências e o Sopapo Poético, percebendo que esses intelectuais tem o compromisso de dar retorno daquilo que produzem, pois são sujeitos também do processo aproveitou o momento de lançamento do livro de Oliveira Silveira Poema Sobre Palmares e abriu espaços para que nós pudéssemos apresentar o resultado de nossas pesquisas para justamente aqueles que fazem o Sopapo Poético acontecer e também a comunidade acadêmica da UFRGS,

dando visibilidade ao evento através de divulgação na imprensa televisiva, facebook e na mídia impressa.

A Etnomusicologia Negra por tratar especificamente da experiência negra, como agência, como potência criadora, criativa, contestadora e crítica da sua própria experiência, questiona até onde o modelo etnográfico criado para benefício da colonialidade pode ser usado a nosso favor. E se, em momentos como esses, a produção acadêmica negra pode servir para revelar quem são as lideranças, onde estão e como agem, que referenciais dispõe e quais tensões emergem.

Esse é um dos riscos dessa tese. Por outro lado, pode ser uma orientação para novos etnomusicólogos negros e negras, e não negros comprometidos com a transformação do Brasil, com a justiça social e na reparação por mais três séculos de escravidão que impacta a vida das diferentes comunidades negras espalhadas pelo Brasil. Neste sentido, queremos uma etnomusicologia que não perca o “caráter militante” e crítico, criticar aqui é o sistema opressor e não os próprios coletivos que a sua maneira enfrentam o legado colonial, racista, sexista, machista, capacitista de nossa sociedade, neste caso, específico, aqui no Sul, quando o fizemos em alguns momentos é no sentido de colaborar com a reflexão para avançarmos em nosso entendimento da nossa própria experiência.

Neste sentido, nosso trabalho tem como problema de pesquisa como a música e o som opera no Sarau Negro Sopapo Poético. Nosso objetivo é analisar as performances musicais realizadas nos eventos sopapeiros e nas escolhas musicais executadas por esses na Rádio da Universidade AM 1080, no programa Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade e encontrar os nexus existentes entre música, poesia e a questão racial, entre outras categorias de análises que atravessam o campo como sexualidade, gênero e classe.

Para tal, criamos algumas categorias que advém do campo e outras de nossas percepções. Entre elas podemos citar: **Intelectual negro emergente** - constituem-se como intelectuais negros emergentes, pela força de suas narrativas sobre a cidade, e os acontecimentos em meio urbano, bem como as suas preocupações com questões raciais, de gênero e identidade sem formação em nível de pós-graduação

mestrado e doutorado. Por isso Pâmela Amaro é citada durante o trabalho como intelectual negra, e não emergente, tais como os outros interlocutores negros e negras.

Comunidade negra – marca as narrativas negros urbanas que diz respeito não a homogeneidade, mas sim pela complexidade, heterogeneidade de espaços que ocupam as pessoas negras, os coletivos negros e ideias que circulam nos diferentes espaços políticos em que os negros estão organizados, cada grupo que se encontra de maioria negra forma uma comunidade negra na nossa percepção por se aquilombarem.

Tradição performativa negra - a ideia de que apresentar uma poesia através do som, utilizando da música como forma de memorização é um dos elementos que marcam a experiência dos músicos poetas e dos negros na África e na Diáspora Negra.

Músico-poeta - diz respeito aqueles músicos negros que circulam pela cidade e que realizam performances tanto poéticas quanto musicais em diferentes espaços tanto de saraus, como de slam, não utilizamos o termo musicista-poeta para mulheres, assim como o termo poetiza, e assim, poeta.

Mestras de Saraus- aquelas (es) que fazem abertura de eventos poéticos, narrando e afirmando a organização do evento tais como aprendi com Pâmela Amaro Fontoura conceito que circula entre os sopapeiros e coletivos que realizam rodas de poesia fora do estado do Rio Grande do Sul.

Protagonismo Negro é a ideia de agência negra, diferente do protagonismo teatral que se dá no campo da ficção, esse protagonismo é a práxis da realidade negra e suas contribuições. Mesmo que em alguns momentos o negro precise estabelecer alianças com não negros para atingir seus objetivos de libertação. É um conceito que circula entre os movimentos sociais negros dos mais diversos, e nos quais trazemos para pensar o Sopro Poético e a Etnomusicologia Negra como parte desse protagonismo e do legado intelectual negro.

Sarau Negro- espaço em que pessoas negras gerenciam, organizam e exercem naquele momento o protagonismo negro, ou sua agência quando escolhem artistas negros para fazerem parte de seus saraus. É um sarau feito por negros e para

negros e seus aliados (aliados aqui toda a pessoa não negra), este conceito circula entre organizadores de saraus fora e dentro do Rio Grande do Sul.

Comunidade Virtual Negra essa rede de pessoas que fazem parte dos coletivos negros pela internet e que acabam indo ao sarau por conta da visualidade, da agência, e pelas possibilidades como muito bem Pâmela Amaro Fontoura coloca em sua dissertação por Sarar, Aquilombar e Sopapar (FONTOURA, 2019);

“**Sonicótipo**” conceito que desenvolvi e que nos ajuda a entender o som produzido pelos negros na afrodiáspora negra, fazendo um paralelismo com o processo de diferenciação produzido pelo fenótipo. Temos o pressuposto que ambos emergem ao mesmo tempo na consciência-histórica da humanidade, como apontado por Carlos Moore (2008). O conceito explica em parte o quanto as práticas musicais negras são tratadas no mundo e ao longo de nossa história. Neste sentido, refuto as teses que explicam a questão racial exclusivamente como uma invenção da modernidade. Levando-me a pensar o quanto o som, assim como raça, ajuda a dividir, separar, juntar, agregar, assim como o fenótipo pelos processos históricos dos grupos sociais e humanos. Neste caso, o sonicótipo negro é o conjunto de sons que determinam as escolhas de um indivíduo ou grupo formado por negros, expresso através de timbres, harmonias, melodias, ritmos, instrumentos musicais e vocais. Ele é atualizado constantemente, e podemos dizer que é anterior à modernidade. Por isso, pan-africanistas, quilombistas e intelectuais afrocentricos valorizam práticas musicais negras com o mesmo status de arte do ocidente, mas em seus próprios termos. Portanto, nesta tese, esse conceito não é definitivo, contudo dá pistas para abordar o assunto no campo de estudos em música.

Os participantes da pesquisa:

O trabalho de campo foi realizado no CRN (Centro de Referência do Negro Nilo Feijó), durante os anos de 2017 a 2019, nas rodas de poesia do Sarau Negro Sopapo Poético. Os interlocutores da presente tese podem ser representados pela pirâmide abaixo, nos quais no topo com a cor preta estão aqueles em que pude ouvir as narrativas na rádio da Universidade e assistir muitas de suas performances poéticas-musicais na roda de poesia, bem como realizar entrevistas semi-estruturadas.

No meio representado pela cor verde as pessoas que pude observar exercendo papéis importantes na roda de poesia e em outros espaços como Sopapinho e CineKafuné, e tendo intervenções durante a roda, tocando percussão, lendo alguma poesia, ou realizando alguma performance. Essas não foram entrevistas formalmente, mas pude ouvir suas impressões sobre o Sopapo Poético em alguns momentos, neste grupo duas pessoas exercem papéis importantes no evento, Deevejay Augusto do Cine Kafune e o fotógrafo Feijão, quase todas as fotos tiradas e presentes na tese foram feitas por ele.

E na base da pirâmide aquelas pessoas que pelas experiências na luta política negra são bastante respeitadas pela comunidade negra, pelos Sopapeiros e músicos-poetas, estão com frequência no Sarau, exceto Vera Lopes uma das fundadoras que não reside mais em Porto Alegre, mas sempre que vem é reverenciada pelos sopapeiros.

Figura 2. Pirâmide do Sopapo Poético



Fonte: Criada pelo autor

Figura 3. Integrantes do Sopapo Poético



Fonte: Criada pelo autor.

Portanto, são inúmeras as pessoas que de forma direta ou indireta participam do Sopapo Poético. No quadro a seguir, resumimos a biografia de algumas dessas pessoas que fazem o Sopapo acontecer.

Função no Sopapo
<p>Vladimir Rodrigues</p> <p>É o responsável pela abertura da reunião, além disso, é o percussionista, leva seus instrumentos musicais e deixa a disposição da audiência interessada em participar. É um músico-poeta que realizou os arranjos de corda do audiobook <i>Poema sobre Palmares</i>. Participou do Coral do CECUNE e sempre ao início do Sarau faz uma fala de referência ao legado da luta política negra na cidade.</p> <p>Formado em Direito.</p>
<p>Pâmela Amaro</p>

Mestra em educação pela UFRGS é uma das pessoas que sugeriu o nome Sopapo Poético. Produziu a primeira dissertação sobre o Sopapo Poético em 2019. Cantora, compositora, sambista, toca cavaquinho, pandeiro e percussão, considera-se mestra de Sarau, participa do grupo que toca percussão durante a roda de poesia, faz parte do grupo Três Marias formada por mulheres.

Lilian Rocha

É músico-poeta e no sarau é uma das pessoas cuja performance é esperada, mistura som e poesia. Além disso, faz a apresentação dos convidados e toca percussão durante o sarau. Nas reuniões leva sua agenda com indicações, nomes e convites feitos ao Sopapo Poético, é uma das que mais circula por diferentes espaços literários, sempre exercendo uma forte representação sopapeira e indo além dessa, é membra da Academia de letras do Brasil, seccional Sul. Participou do Coral do CECUNE.

Formada em Análise Clínicas (UFRGS)

Sidnei Borges

É um dos intelectuais negros emergentes com experiência na militância cultural da UNEGRO. Sempre performatiza suas poesias e gosta de dançar durante os eventos musicais, sempre com sorriso no rosto nos momentos alegres, mas também bastante duro em suas convicções e críticas à branquitude. Fez parte da geração que curtiu em Porto Alegre os bailes Black e os primeiros grupos de dança reggae. Sidnei morou no Morro da Cruz, quando criança frequentava o círculo de amizade dos meus pais. Lembro de vê-lo com frequência no Campo da Tuca e frequentando a minha casa. Meu pai me disse que ele era o intelectual do grupo.

Formado em Letras

Kyzy Barcellos

É pessoa que canta quando convidada, mas fica frequentemente no espaço de venda dos alimentos naturais comercializados durante o sarau, participa das reuniões do Sopapo e teve participação no Audiobook Poema Sobre Palmares cantando. Participou do Coral do CECUNE.

Estudou Nutrição no IPA.

Fátima Farias

É uma das poetas do Sopapo Poético, suas poesias são lidas pela audiência. Além disso, é ela quem vai até cada poeta que conhece e faz o convite para que participe do Sarau e faça parte da lista de mais ou menos 12 pessoas. Circula por outros saraus negros e Slams, é moradora do bairro Bom Jesus em Porto Alegre. É compositora, sambista e participa de rodas de samba em Porto Alegre, além de desenvolver um projeto de geladeroteca em sua comunidade com literatura negra.

Formação: Cozinheira

Jorge Fróes

Escritor, poeta e professor de literatura. Foi um dos amigos muito próximos de Oliveira Silveira, seus poemas são lidos pela audiência. Tem livros publicados e sempre que possível lê algumas de suas poesias para a audiência. Pessoa dedicada à literatura, assim como Lilian Rocha.

Formação em Letras

Professora Marieta

Professora aposentada da rede pública de ensino que desenvolvia trabalho voltado para temática racial em sala de aula. Foi uma das pessoas que sempre gostava de apresentar os poemas de Oliveira, que ela intitulava de leitura dramática.

Maria Cristina

É a mestra de sarau, ela que faz a abertura do Sarau. Sem a chegada do tambor não inicia a roda e precisa dele sempre para fazer a sua fala. Tem o respeito e a admiração do grupo, é uma das vozes que chama o grupo antes da entrada na roda de poesia. Ligada à religiosidade de matriz africana, pede sempre a proteção dos orixás nas rodas de poesia. Dá também os informes e anuncia os convidados da noite.

Formação: Biologia PUC/RS

Evandoir Santos

<p>É o videomaker que registra todos os eventos do Sopapo Poético, fica no canto e vai fazendo as filmagens. Dispõe de um acervo audiovisual dos principais eventos do Sopapo Poético. Foi uma das pessoas que acompanhou os últimos dias de Oliveira Silveira.</p>
<p>Luciana Yaoola</p> <p>Exerce a função de apresentadora das pessoas que irão ler poesias ou cantar músicas durante a roda de poesia. Sua filha foi aprovada no vestibular em medicina recentemente, e tornou-se a primeira Princesa do Carnaval de Porto Alegre 2020, motivo de orgulho para todos os sopapoeiros. Era integrante da audiência até que foi convidada a fazer parte do coletivo.</p>
<p>Renato Borba</p> <p>É o mais velho dos sopapeiros, referência importante e sempre que possível canta um de seus sambas durante a roda de poesia canções, a audiência de mais idade e que frequenta o sarau há mais tempo canta com ele. Compositor de sambas e marchinhas.</p>
<p>Deeveejay Augusto</p> <p>Pessoa das mais importantes na abertura do Sopapo é ele que monta os equipamentos de som e vídeo, que veicula clipes musicais com artistas negros do continente africano e da diáspora negra. Seu projeto é chamado de Cinekafune. Participou como oficinairo da formação digital no Campo da Tuca no áudio e vídeo em 2006, quando nos deu as primeiras lições de como manipular câmera digital e analógica. Circula pelo espaço da comunidade negra colocando seus clipes musicais, fruto de pesquisa que empreende sobre música e cultura bantu.</p>
<p>Anderson Amaral</p> <p>Formado em Administração pela PUC RS. Ele é a pessoa responsável pelo espaço chamado sopapinho, no qual ficam com ele, mais algumas pessoas interessadas e que frequentam o Sarau. As crianças são recebidas com música, e normalmente cantam ou leem poesias. Ele é o responsável pelo processo educacional das crianças negras.</p>
<p>Vera Lopes</p> <p>Foi uma das iniciadoras do grupo Sopapo Poético, ajudou na consolidação do coletivo. Está morando em Salvador, mas acompanha tudo que acontece em Porto Alegre. Esteve em 2019 no</p>

<p>Sarau em homenagem ao poeta Oliveira Silveira, na Casa de Cultura Mario Quintana, mas não performatizou poesia. É atriz e uma das fundadoras do grupo de Teatro Caixa Preta, foi amiga de Oliveira Silveira. Um dos seus trabalhos é apresentar os poemas desse autor. Conheci Vera Lopes por intermédio da minha irmã no Encontro de Matriz Africana, organizado pelo grupo Caixa Preta 2011.</p>
<p>Feijão</p> <p>Não é um sopapeiro, mas é responsável pelo registro fotográfico durante todo o evento. Recebe por este trabalho, ou seja, presta um serviço, mas é a partir de suas lentes que podemos analisar expressões de alegria, felicidade e as performances realizadas no Sarau. Registra o carnaval de Porto Alegre e faz fotos de casamentos, formaturas, entre outras.</p>
<p>Onifade</p> <p>É um dos mais velhos do grupo, assim como outros participa de vários coletivos negros, entre eles o Quilombo da Arte organizado por Kadu Guerreiro e Ana Megg. Sua presença é constante nos saraus, participou do Coral do CECUNE, APNs, da Universidade Livre, e realiza apresentações poéticas-musicais em diferentes espaços institucionais. Morador do Morro da Cruz tem feito um trabalho junto com sua esposa na valorização da lei 10.639.2003 em escolas públicas. É compositor, sambista e poeta.</p>
<p>Mamau de Castro</p> <p>Compositor, sambista, jurado de carnaval, poeta, músico e exerce forte influência em projetos de samba em Porto Alegre, fazendo a direção geral das cantoras e compositoras de samba. No Sopapo participa tocando instrumento de percussão.</p>
<p>Carmem</p> <p>Educadora negra, atriz e contadora de história, pessoa responsável em alguns saraus por performatizar histórias que incentivem as pessoas a colaborar com a caixa de ajuda, chamado de “dízimo” sopapeiro para ajudar na alimentação das crianças do Sopapinho e auxiliar no pagamento do fotógrafo, limpeza do espaço do CRN e ajuda de custo para os colaboradores participarem do evento. Além de exercer atividades pedagógicas com as crianças.</p>

Naiara Silveira

Professora e filha única do músico-poeta, intelectual e negro, Oliveira Silveira. Ela ficou responsável pelo acervo dele, bem como divulgadora do trabalho empreendido por esse na história do Brasil e da luta política cultural negra. Tem dois filhos, é casada, evangélica e faz parte da Associação Negra de Cultura.

Todas essas pessoas exerceram e ou exercem papéis importantes na rede de divulgação do Sarau Negro Sopapo Poético. Este espaço é apenas um dentre tantos, esses militantes da cultura negra na cidade desempenham inúmeras outras atividades artísticas, não se resumindo apenas ao Sarau ou ao coletivo. Essa breve descrição chama atenção para o fato que cada pessoa com seu saber e seu conhecimento de militância cultural, envolve-se com esse coletivo e aprende com as performances que são realizadas e elas têm efeitos em suas vidas, como será mostrado ao longo da tese.

Sendo que a música tem papel importante na vida de muitos sopapeiros, talvez isto explique a diferença central entre o Sopapo e outros coletivos negros e espaços poéticos da cidade: a agência da música e da estética oral negra é central. Para Mutere (1997):

A música em sua expressão tradicional africana fornece um contexto cultural-estético bastante abrangente, no qual as formas simbióticas de arte, como dança, escultura, poesia, oratura, figurino, etc. são todos participantes funcionais do ritual comunitário entre o invisível e o visível. Como tal, a música africana fornece uma visão afrocêntrica valiosa da questão simbiótica da agência espiritual, humana e cultural dentro de sua área social (1995, p.22)¹⁰.

Esperamos que a experiência etnográfica musical deste trabalho de campo possa incentivar mais trabalhos acadêmicos que dialoguem com o Protagonismo Negro através do Quilombismo e da Afrocentricidade na área de etnomusicologia/musicologia

¹⁰ Do original: Music in its traditional African expression provides a fairly comprehensive cultural-aesthetic context in which the symbiotic art forms such as dance, sculpture, poetry, orature, costume, and so on are all functional participants in the communal ritual between the invisible and the visible. As such, African music provides valuable Afrocentric insight into the symbiotic question of spiritual, human and cultural agency within its social.

e, também, em outros campos. Pois, quanto mais produção intelectual diversa mais opção de escolha teremos, o contato com os sopapeiros nos ensinaram. Afinal de contas, se todos os jogadores do mesmo time jogarem na mesma posição não fazem gol, e neste trabalho eu procuro, através da afrocentricidade, achar a minha posição neste time chamado Etnomusicologia Brasileira.

Dividimos a presente tese em oito capítulos. No primeiro, mostro o legado do protagonismo negro, as principais produções e discussões presente no campo da etnomusicologia, musicologia, estudos culturais e filosofia da diferença. Trago diversos autores e autoras que influenciaram minha perspectiva durante o trabalho de campo. Entre esses destacaria as questões de raça a partir do ponto de vista de Carlos Moore e a crítica à afrocentricidade.

No segundo capítulo a tentativa é desvendar essa história da luta política negra, nos perguntando como a música fazia nexus com raça e poesia para tal, uma figura central nessa luta emergiu e tornou-se referencial central no Sopaço Poético o professor Oliveira Silveira. Buscamos reconstruir a sua trajetória e suas relações com o campo da música, para tal utilizamos o conceito de Nexus do professor J.H Kawabena Nkletia (1990) como fonte teórica importante no primeiro capítulo e em todo o trabalho de uma maneira geral. A relação de Oliveira Silveira como compositor, suas letras tratando da experiência negra no campo foram centrais para pensar esse lado afrogaúcho do músico-poeta que vive no sul do Brasil. Sua relação com a luta das mulheres negras e a importância dessas em sua vida e a canção em homenagem a elas, a sonoridade musical negra em seus poemas, e o quanto eles nos proporcionavam imaginar nos levando ao mundo sônico da poesia. A partir de entrevistas com pessoas muito próximas ao poeta, como Ronald Augusto, Jorge Fróes, Naiara Silveira, no programa Músicas do Mundo, fomos mexendo no baú das memórias e delas foram emergindo canções e poesias musicais, e também sambas, um dos gêneros favoritos de Oliveira Silveira que meses antes de ser chamado para a ancestralidade vítima de câncer, deixa-nos a música *Pra Solano Trindade*, uma obra prima de nosso músico-poeta que nos faz olhar para a luta negra brasileira.

O Bandone do Caverá, Palmares e Associativismo Negro são os temas do terceiro capítulo, neste buscamos analisar a última obra do autor, circunscrevendo que

seus versos tinham um componente histórico significativo e que também mostravam a presença negra em Rosário do Sul. Considerando algumas quadras e versos do autor, fomos chegando ao fato da existência de músicos tocadores de bandoneon na cidade, e que Oliveira em sua última obra queria mostrar essa tradição da qual fazia parte. Utilizamos o etnomusicólogo Kululuka (2013) como referência deste capítulo por pensar que os instrumentos podem ser um ente cultural. Além disso, buscamos trabalhos acadêmicos que nos dessem um panorama de como Oliveira pensava a questão do Protagonismo negro. Em Oliveira (2003), ele nos apresenta todo legado do grupo Palmares, e o quanto era importante mostrar agência negra no 20 de Novembro e a participação das mulheres no Grupo Palmares. Ouvimos também a partir de entrevistas a narrativa de Antônio Carlos Côrtes sobre o Vinte de Novembro, acrescentando memórias importantes sobre a luta inicial do grupo, mostrando o papel da universidade na formação da intelectualidade negra daquele período. Vamos mostrando ainda as alianças que vão sendo estabelecidas para que o protagonismo pudesse ser realizado, e Oliveira Silveira sabia disso e de sua importância, onde acabo no processo de investigação encontrando um fato novo que era a participação do meu professor de música e percussão nos anos 90, Melô, como um dos integrantes do Grupo Palmares, ligando-me a genealogia desse grupo e de certa forma a Oliveira Silveira, em razão dos ensinamentos de Melo que dialogavam com ideias do Grupo Palmares. Terminamos esse capítulo mostrando a questão do Associativismo Negro na cidade e sua importância no contexto nacional e que em Porto Alegre o Sopapo Poético fortalecia a Associação Negra de Cultura. Mostramos as tensões existentes durante o trabalho de campo com a Prefeitura de Porto Alegre, bem como a rapidez e o efeito do Associativismo Negro que causa medo.

Já no quarto capítulo, acrescentamos na investigação O Centro Ecumênico de Cultura Negra (CECUNE) como uma das organizações que influenciou a vida e a experiência musical de muitos sopapeiros entre eles Vladimir Rodrigues, Lilian Rocha, Kyzzy Barcelos e Onifade. A partir das narrativas de Juarez Ribeiro, um dos fundadores da ONG, apontamos que havia interesses diversos no movimento negro em Porto Alegre e dessas divergências políticas eram criados outros grupos. Assim como a Associação Negra de Cultura, o projeto do CECUNE incorporava a musicalidade negra em suas diferentes formas de expressão e religiosidade e em alguns momentos tornou-se

estratégica na política cultural negra, pelo seu sentido prático. Apresentamos ainda o quanto a luta negra estava vinculada aos movimentos de esquerda e os projetos que foram surgindo na década de 90, a partir do crescimento das ONGS em que projetos em parceria com as universidades privadas e as organizações do movimento negro. No caso específico do sul do Brasil, do projeto *Universidade Livre*, em que professoras como Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva, relatora do parecer que orienta o sistema educacional brasileira em relação à lei 10.639/2003, além de Luiza Bairros, ministra do governo Dilma, apoiadoras desse projeto que formou uma geração de ativistas e intelectuais negros. Ali está o embrião de projetos que mais tarde seriam chamados de *Encontros de Saberes*, a primeira experiência entre a universidade e os saberes dos movimentos negros. Para entender a relação Ecumênica e o cristianismo no movimento negro, pois muito dos integrantes, especificamente Onifade, Juarez, entre outros participaram dos APNs (Agentes de Pastoral Negros) trazemos a etnomusicóloga queniana Jean Kidula (2013) que trata de como se deu o cristianismo no Quênia (professora ligada à genealogia teórica do professor Nketia) e mostramos também o quanto essa relação com a religiosidade de matriz europeia dialoga com a experiência negra. Para tal, trazemos a experiência do Maçambique de Osório no Sopapo Poético, tratamos especificamente da influência do Coral do CECUNE na vida dos músicos-poetas, nomeadamente Onifade, Vladimir Rodrigues e Kyzzy Barcelos e mostramos, a partir da experiência negra e dos registros deixados na internet e através de blogs e de canais do Youtube, o repertório musical do coral e como este se valia da produção musical negra da afrodíspora, sendo que a memória social no CECUNE pode ser entendida a partir de etnomusicóloga negra brasileira Eurides de Souza Santos (2014) ao apontar a importância das práticas de performances e memória social.

No quinto capítulo, O Sopapo Poético, entramos na experiência do Sarau Negro pela via da comunidade negra virtual, categoria que criei para que fosse analisada a maneira que o coletivo negro utilizava das mídias como forma de divulgação do trabalho de poesia negra. Trazemos logo de início a importância do músico, compositor e percussionista Giba-Giba, que no ano inicial do Sarau foi uma das pessoas homenageadas. Trazemos neste capítulo, o trabalho da intelectual negra e sopapeira e integrante do Sopapo Poético Pâmela Amaro Fontoura (2019), pesquisadora artística, compositora, poeta, percussionista e instrumentista de cavaquinho, a primeira pessoa do

coletivo em nível de mestrado, posição estratégica para os Sopapeiros e da luta política negra que é o campo da educação. Acrescentamos a contribuição da proposta afrofuturismo como importante neste capítulo, a partir do Grace Gipson (2019), e nele vamos percorrendo o caminho e descobrindo através de páginas do Facebook os eventos que foram realizados pelo Sopapo Poético, e construímos uma análise detalhada dessa página como parte importante da memória do Sopapo Poético. Também mostramos como a música operava no Sarau, os estilos presentes, categorias de gênero e sexualidade. Para tal, nos utilizamos de algo não muito comum em trabalhos etnográficos, que são os gráficos, justamente para visualizar melhor a experiência sopapeira. Citamos neste capítulo ainda, os bastidores do Sopapo Poético, sua forma de organização e como a questão das mulheres e homens negros é tratada como complementar, a partir da discussão proposta pela teórica da Afrocentricidade Ama Mazama (2001), e também o trabalho no Brasil do professor Renato Nogueira (2011, 2012), trazendo contribuições importantes ao inserirmos o conceito de afrodiáspora. Mostramos também as pessoas que fazem o Sopapo Poético funcionar toda a primeira terça do mês de março a novembro. Fechamos com a estrutura física do Sarau como um convite à experiência negra e suas múltiplas experiências sônicas e performativas, enfatizando também as pessoas que fazem o coletivo acontecer na roda de poesia.

Já no sexto capítulo, O rito poético-musical do Sopapo Poético, apresentamos o repertório musical sopapeiro, bem como algumas canções do repertório da música popular negra que são adaptadas ao interesse do Sarau, bem como a importância da religiosidade, do batuque e do samba no evento. Expusemos os principais estilos musicais que já foram performatizados a partir dos convidados e homenageados de cada mês, mostramos como o funk e o pagode não foram ainda homenageados, mesmo tendo uma cena bem forte do gênero em Porto Alegre. Além disso, as regras que compõe as performances na roda de poesia, a influência do Swingue Samba Rock e também da música afro-gaúcha no evento, a minha experiência de cantar e ler uma poesia no Sarau, no final do trabalho de campo, e o quanto a temática racial emerge das narrativas sopapeiras no próprio evento através da performance marcante de Lilian Rocha, que produz a sonicidade musical negra. Assim, no evento emerge a força das mulheres negras que participam de todos os momentos do Sarau e é possível notar a participação da audiência dançando, avaliando as performances e interagindo com

palmas e cantos. Mostramos a participação da juventude negra, através dos escritores e poetas Bruno Negrão, Cristal Rocha e Agnes Mariá, e o quanto suas narrativas atualizam a experiência e contato com a juventude negra no Sopapo Poético. Trazemos Nketia (1965) novamente para nos ajudar a pensar a música e a dança. A emergência também do rap, como um dos movimentos presentes no Sopapo Poético, e as narrativas contestadora da história oficial do Rio Grande do Sul a partir da performance de Rafa Rufuagi, último homenageado de 2019. Destacamos a participação das crianças do Sopapinho e suas intervenções, citamos por último a participação de Loma, que foi uma das integrantes dos cantadores do Litoral e sua relação com o Maçambique de Osório, e com a música afro-gáucha. Terminamos esse capítulo trazendo Azoilda Trindade (2010), e seu conceito de valores civilizatórios afro-brasileiros como parte importante no Sarau Sopapo Poético, e também o quanto a roda de poesia é parte do legado cultural apontado pela etnomusicóloga afroamericana Portia K. Maultsby (2013). Novamente a professora Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (2018), que traz importância de enfrentarmos projetos unicamente de raiz européia, levando-nos ao diálogo verdadeiro intercultural, onde a proposta do Sopapo Poético nos convida.

O programa *Músicas do mundo* é o foco do capítulo sétimo, nele expomos como a experiência com os Sopapeiros foi me ajudando a construir uma black rádio, dentro da rádio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Apresentamos a trajetória da Rádio da Universidade e a partir de textos das áreas da comunicação e da professora negra Sandra de Deus (2003), avaliamos o papel da Universidade no atendimento das reivindicações do movimento negro, utilizamos vários trabalhos do campo de estudos da comunicação e música, e um texto clássico de Frantz Fanon (1959), no qual aborda que a rádio era parte do sistema colonial, mas que na Argélia, utilizaram-na como instrumento de libertação. Ademais, analisamos minuciosamente os programas e apresentamos qual o perfil e as dificuldades enfrentadas, e o quanto a questão de gênero e a representação da mulher negra no programa não teve o mesmo espaço-quantidade que a dos homens. Apontamos também o quanto fui afetado pelo racismo institucional ao não ser autorizado pela Prefeitura de Porto Alegre a realizar trabalho de campo em Salvador, que analisar o programa da rádio foi uma alternativa fundamental diante da conjuntura, e possibilitou também o entendimento do legado cultural negro no campo da comunicação, através da Rádio Princesa nos anos 80 e 90.

Mostramos o quanto as rádios black no mundo exercem papel importante na luta antirracista, trazemos também o retorno dos Sopapeiros, em especial o poeta Jorge Fróes que viu na rádio uma oportunidade de sintetizar ideias e assuntos relativo a sua experiência com o músico-poeta Oliveira Silveira. Abordamos ainda a importância do projeto *Som no Salão*, em que o grupo Afroentes foi selecionado, muito em razão de nossa atuação na comissão de avaliação das bandas selecionadas, mostrando a importância desse grupo e do legado cultural do qual faziam parte. A partir dessas experiências propomos a construção de um acervo cultural negro na internet no canal do Youtube com as entrevistas dos Sopapeiros, suas músicas e poesias apresentadas no programa *Músicas do Mundo*. Para tal, trazemos um texto de pesquisadores que cuidam do acervo etnomusicológico na Universidade de Gana, Colter Harper e Judith Opoku Boateng (2019), no International Centre for African Music and Dance (ICAMD) criado por Nketia. Expusemos esse como exemplo para pensarmos a importância do material produzido na Rádio da Universidade para gerações futuras e pesquisadores negros e negras e não negros comprometidos com a luta antirracista.

No oitavo e último capítulo da tese, analisamos as categorias raça, poesia e música pensando como elas fazem parte da vida da intelectualidade negra emergente em Porto Alegre. Utilizamos os programas da Rádio da Universidade como fonte importante dessas informações. Percebemos nesse capítulo que o racismo é um tema forte na experiência e na vida dos Sopapeiros, e isso explica muito do envolvimento dessas pessoas negras com o Sopapo Poético. E para analisar essa categoria explanamos as contribuições de Abdias do Nascimento (1980) para pensarmos a questão do Quilombismo e sua crítica ao racismo brasileiro. Conceição Evaristo (2009) também é uma intelectual negra que traz toda a sua experiência com a poesia, e nos revela como o racismo se dá na literatura brasileira e as formas nos quais os descendentes de africanos procuraram enfrentar esse racismo. Leda Maria Martins (2003) intelectual negra, nos ajuda a pensar o papel da performance como inscrição de conhecimento e podemos ver nas narrativas essas inscrições, assim como Carlos Moore (2008) que afirma que o fenótipo é a linha mais segura para os humanos traçarem uma linha divisória, isto explica também o quanto o fenótipo negro inscrito em seu corpo é atacado pelo sistema opressor e colonialista, eurocêntrico no sul. Na poesia podemos identificar o quanto literatura negra é uma ponte importante para a produção de saberes dos sopapeiros e

palmarinos, e que essa literatura enfrenta todo o legado patriarcal, machista, e faz com que o Sopapo tenha força das mulheres negras. Fátima Farias, Lilian Rocha, Deeveejay Augusto e Sidnei Borges nos mostram suas influências musicais, ainda na última parte mostramos como a categoria “musicar”, entendido como o processo de transformar poesia em música se dá, para atender os interesses do “politizar” da roda de poesia e proporcionar que as pessoas possam “imaginar” Palmares como referência de luta política cultural. Mostramos, por fim, a partir da etnomusicóloga afroamericana Jacqueline Djedje (2008), o quanto imagens estereotipadas do continente africano como percussivo, na verdade escondem uma diversidade de experiências melódicas e harmônicas. Isso o Sopapo Poético e o legado cultural negro buscam afirmar, a complementaridade da percussão ou o tambor como símbolo importante aliado à qualidade das melodias operando com bastante força, como podemos escutar no audiobook Poema Sobre Palmares de Oliveira Silveira.

Em fim, a presente tese é de um homem negro, que ante a separação de seus pais aos 11 anos de idade, assumiu a função de educar suas quatro irmãs, além de realizar trabalhos domésticos como cozinhar, limpar, arrumar a casa, enquanto sua mãe sozinha, mas com uma rede de amigos e parentes, trabalhava como doméstica e cozinheira. Esse homem negro teve que realizar trabalhos informais sem carteira assinada na comunidade como auxiliar de pedreiro, todavia teve seu primeiro emprego com registro na carteira de trabalho como lavador de carros dos 17 aos 19 anos.

Entretanto, lembrava-se das frases de sua mãe: “se tu não estudar vai abrir buraco na rua, vai limpar banheiro, vai ouvir desaforo”, frases a respeito de trabalhos considerados de menor prestígio social, que eu vivia na prática quando trabalhava em oficina mecânica e tinha que lavar os carros, limpar banheiros e ouvir desaforos dos colegas.

Esse homem negro tem as primeiras lembranças de existência de sua mãe cantando a música Carinhoso, de Pixinguinha, da avó ouvindo música gaúcha no rádio, do pai tocando o tambor de Sopapo na escola de samba Filhos da Candinha e ouvindo samba e pagode na Rádio Princesa. Além da professora da escola infantil fazendo a roda musical tocando violão, ofício que carrego até hoje no trabalho de professor de música na educação infantil, bem como dos tambores na casa da dinda Chica, do batuque na

sexta-feira e dos cultos da igreja dominical com minha bisavó de 104 anos em uma igreja batista formada por negros e não negros.

Um homem negro iniciado na vida profissional em música aos 10 anos tocando tamborim na escola de samba do bairro, Filhos da Candinha e que no ano de 2020 completa mais ou menos 35 anos de música, tanto como ouvinte quanto praticante e aos 39 anos de idade já possui barba e cabelos brancos fruto de uma vida de luta, sofrida, recheada de perdas, mas sempre com esperança e fé que vida vai melhorar como diz o samba gravado por Leci Brandão “Canta, canta, minha gente”.

Um homem negro que ao encontrar um oficinairo negro de música, ligado ao grupo Palmares conhecido como Melô, professor de História viu a inspiração para a profissionalização musical. Forma um grupo chamado Afro Tuca inspirado nos blocos afro-baianos, e depois um grupo de swing e pagode chamado Swing da Gente em sua comunidade no Campo da Tuca, um lugar marcado pela força cultural e também por ser um território em constantes conflitos, tanto com a polícia, quanto com grupos do comércio varejista de drogas ilícitas.

Esse homem negro paga o registro da Ordem dos Músicos do Brasil e constrói seu percurso educacional baseado na experiência e na luta política negra, formando-se no Magistério, logo após, Licenciatura em Música numa universidade privada, tornando-se mais adiante Especialista em Educação Musical. É reprovado na seleção de mestrado em Música na linha de pesquisa em Educação Musical em 2012 na UFRGS.

No entanto, não desiste e em 2013 inscreve-se novamente, porém na linha de pesquisa de Etnomusicologia/Musicologia. Começa o curso em 2014, tornando-se mestre em 2016 e agora completa o ciclo educacional brasileiro, diga-se de passagem, algo que uma minoria negra consegue chegar, tornando-se o primeiro doutor negro formado em Etnomusicologia/Musicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, uma das maiores da América Latina.

Longe de imaginar que essa trajetória é resultado de uma ação individualista e meritocrática, ao olhar sobre o nosso próprio percurso, a presente tese ajuda-nos a entender que viver em um espaço em que a política, a cultura, e as diferentes formas de

expressões musicais negras foram fundamentais e tiveram impactos profundos em meu percurso existencial e acadêmico. Somos fruto da luta antirracista que chega via Associação Comunitária do Campo da Tuca, uma das primeiras na cidade de Porto Alegre, resultado do processo de gentrificação que empurrou os negros que moravam próximos ao centro da cidade para regiões afastadas, como Parthenon e Restinga, e que resolvem pelo associativismo negro lutar por água, luz e saneamento básico. Quis o destino que meus familiares, por parte de mãe vindos do interior da cidade de Estrela e os por parte do pai da cidade de Alegrete se encontrassem em Porto Alegre, próximo à Ilhota e ao bairro Menino Deus, e que depois se reencontrassem no bairro Parthenon, no Campo da Tuca.

Na Associação Comunitária do Campo da Tuca tive toda minha formação paralela ao trabalho educacional escolar como um dos primeiros alunos de educação infantil em projetos sociais nos anos 80, na cidade de Porto Alegre. Depois nos anos 90, um dos primeiros espaços de oficinas de música do projeto de Descentralização da Cultura da gestão do PT (Partido dos Trabalhadores). Na década seguinte, 2000, com o primeiro Ponto de Cultura da região sul, na gestão do Presidente Lula, inaugurado em 2006 pelo músico-poeta, na época o Ministro da Cultura, Gilberto Gil.

Esse longo percurso, que no mesmo ano desta tese completa praticamente 11 anos de intenso trabalho acadêmico, iniciado em 2009, sem cotas, e em uma universidade privada, trabalhando de dia para pagar o curso de música e indo estudar cansado à noite e deixando em casa um filho de 2 anos e a esposa sozinha durante três anos, e que, mesmo diante disso, mostrando força e disposição para aprender.

Por conseguinte, aos 34 anos, resolvemos ter a etnomusicologia, e assim como a luta antirracista no campo da educação como projeto de vida e possibilidade de ascensão social, vendo resultados dos estudos aos 32 anos quando tornei-me professor de música concursado da rede estadual em 2012 e municipal de educação em 2014 em Porto Alegre. Além disso, como fonte para compartilhar ideias e conhecimentos com vista à luta antirracista e na contribuição para as gerações de negros e negras de hoje, mas também os do futuro.

A presente tese é uma escritura e uma oralitura ou uma escritivencia, resultado de um encontro entre Sopapeiros, literatura negra e pesquisador negro. Emerge, portanto, aqui, uma Etnomusicologia Negra fruto do contato e das aprendizagens que esta investigação proporcionou sobre agência, performance, musicalidade e protagonismo Negro em Porto Alegre a partir do Sopapo Poético e de 40 anos de luta política cultural registrada por músicos-poetas e militantes negros. Isto é o que apresentamos nos capítulos que se seguem.

CAPÍTULO 1 - IDENTIDADE, RAÇA E PROTAGONISMO NEGRO

Não é de hoje que a população negra vem sendo objeto de estudo por parte da academia. Há séculos estes vêm sendo estudados, todavia houve uma mudança a partir dos anos 50 e 70 do século passado, pois impulsionado pela luta dos africanos contra o colonialismo e pelos movimentos dos direitos civis nos EUA, existiu um aumento na participação de negros e negras que deixaram de ser objetos da ciência para se tornarem sujeitos, ou melhor, agentes de sua própria história.

Desde então, apesar de serem ainda poucos se comparados com a maioria branca, essas vozes vêm revolucionando a academia na medida em que denunciam o eurocentrismo e o racismo que permeiam todo o campo da produção do conhecimento (GOMES, 2009).

No Brasil não é diferente, o etnomusicólogo e antropólogo José Jorge de Carvalho foi um dos primeiros a denunciar a branquitude da academia, ao questionar a si próprio e o lugar privilegiado que ocupava, e a responsabilidade que tinha pela transformação do país. Em seu artigo *O confinamento racial do mundo acadêmico brasileiro* (CARVALHO, 2006), texto importante que ajudou a fortalecer a luta por cotas nas universidades brasileiras, um dos pontos que nos chama atenção é o fato desse trabalho já ter apontado que a questão das cotas ficou restrita à graduação, enquanto nos EUA as ações abrangem a pós-graduação (mestrado e doutorado), além do corpo discente e docente nas universidades americanas.

A Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) é outro exemplo dessa luta, pois, desde 2002, no primeiro encontro do ENABET (Encontro da Associação Nacional de Etnomusicologia) vem sendo publicado em seus anais trabalhos que discutem questões de raça e etnicidade tais como Chada, Silva, Lima, Filho, Silva, Ferreira (ENABET, 2004); Bomfim, Travassos, Trotta, Lucas, Vasconcelos, Dutra, Rosa, Borges, Muller (ENABET, 2006); Borburema, Sarmiento, Ribeiro, Vasconcelos, Prass, Borges, Maia, Larrain, Chada, Agerkop (ENABET, 2008); Giesbrecht, Diniz, Neves, Kuschick, Galo, Rezende, Aredes, Medeiros, Agerkop, (ENABET, 2011); Pereira, Braga, Giesbrecht, Cemim, Dowling e Melo, Erthal, Santos (ENABET, 2013); Picconi, Neder. Barros, França et All, Rosa, Silva e Chada, Lourenço, Iyanaga, Rosa,

Cardoso, Sobral, Barata, Mendonça, Kuschick, Lopes (ENABET, 2015); Rosa, Ávila e Braga, Melo e Lühning, Andrade, Picchia, Norberto, Navarro, Naidin, Gomes, Parada, Santos, Farias, Mendonça, Souza, Stein et all, Kuschick, Valderrama (ENABET, 2017); Oliveira, Nascimento, Rosa (ENABET, 2019) entre outros.

Portanto, a partir desses trabalhos registrados nos anais do ENABET é possível mapearmos o quanto o tema vem crescendo em nossa área. O livro *Etnomusicologia no Brasil* traz algumas das ações e relações da área e seus compromissos com as políticas públicas para superação do racismo e das desigualdades sociais, como forma também de combate às agendas neoliberais em curso.

Nesse livro, Angela Lühning afirma que “o diálogo, o posicionamento político e a ação se tornam seus métodos caracterizando uma etnomusicologia engajada ou dialógica [...]” (LUHNING; TUGNY, 2016, p.26).

Como é possível perceber, a literatura acadêmica em relação à população negra vem se consolidando na etnomusicologia brasileira. Mesmo com uma relação mais dialógica e engajada, entretanto, isso não quer dizer que grande parte dos estudos seja feito por negros (as) e que tenham como base epistemológica a perspectiva afrocentrada ou africalógica em seus currículos.

Grande parte dos trabalhos acadêmicos versa sobre identidade e diferença. Em relação a isso Kofi Agawu em *Contesting Difference: A Critique of Africanist Ethnomusicology*, aponta que a “ideia de igualdade deixa algumas pessoas nervosas”¹¹ (2003, p. 240). Para esse autor, grande parte dos etnomusicólogos africanos não aderiu ao discurso da diferença. No entanto, ele reconhece que o discurso da diferença traz em seu bojo os estudos de gênero e das “minorias”, por isso vem se consolidando na área etnomusicológica. Para este autor no que diz respeito à música:

não há nada evidente nas categorias usadas para distinguir as músicas africanas da música ocidental: funcional em oposição à contemplativa; comunal ao invés de individualista; espontâneo ao invés de calculado; ritmicamente complexo e não simples; melodicamente pouco sofisticado em vez de ornamentado; improvisadas em vez de pré-compostas e baseadas em práticas orais e não escritas. Esses binarismos variam do possível ao irracional. Cada um subtende uma relação assimétrica na qual um termo é

¹¹ Do original “idea of sameness makes some people nervous”

marcado e o outro não marcado. Como ideologia, essas caracterizações duradouras falam com significado (AGAWU, 2003, p. 236)¹²

O artigo *The Translated African Cultural and Musical Past*, de Portia K. Maulsby (2015), capítulo de abertura do livro *African American Music: An Introduction*, uma coletânea de artigos que se alinham à perspectiva de estudos afro-americanos reeditado por Mellonee V. Burnim e Portia K. Maulsby, duas acadêmicas etnomusicólogas, negras, afirma que na década de 70 poucos acadêmicos negros tinham o treinamento formal em música ao ingressarem nas universidades americanas, mas tinham a música como parte de suas identidades (BURNIM, MAULTSBY, 2015).

O trabalho das autoras mostra os afro-americanos como agentes de sua própria história, sendo responsáveis pelo seu desenvolvimento cultural. Elas criticam, ainda, o fato de grande parte dos estudos em relação à música desses grupos terem tido como foco o jazz e o blues, deixando de lado as religiões afro-americanas, assim como a música popular.

As autoras reeditam o trabalho com a intenção de manter viva no século XXI a perspectiva dos afro-americanos falarem por si. Ao fazerem isso, trazem uma experiência pedagógica e política importante para professores e alunos no campo da música, e também para os estudos afro-americanos, africanos, bem como para nós da afrodiáspora negra, pois são ensaios que reforçam a ideia desta tese da existência do protagonismo negro.

Sabemos que a música afro-americana influenciou o mundo. Depois da segunda Guerra Mundial, blues, jazz, soul, rap, funk e pop tiveram um papel central na indústria musical norte-americana e sua popularização no mundo, bem como a questão racial, assuntos que permeiam grande parte dos conteúdos da música daquele país.

¹² Do original there is nothing self-evident about the categories used to distinguish African musics from Western music: functional as opposed to contemplative; communal rather than individualistic; spontaneous rather than calculated; rhythmically complex rather than simple; melodically unsophisticated rather than ornate; improvised rather than precomposed and based in oral rather than written practices. These binarisms range from the possible to the irrational. Each subtends an asymmetrical relation in which one term is marked, the other unmarked. As ideology, these enduring characterizations speak to meaning as difference constructed by particular individuals for particular purposes.

Ao revisitarmos trabalhos acadêmicos relativos à questão racial na etnomusicologia e musicologia produzida no exterior, percebe-se que as linhagens teóricas são múltiplas e que seguem algumas perspectivas, tais como estudos culturais, estudos pós-coloniais, estudos Afroamericanos e *Black Studies*. No dicionário *Groove music*, Martin Stokes aponta:

Raça é frequentemente distinguida de etnia em relação às qualidades supostamente voluntarísticas desta última e as qualidades coagidas e impostas da primeira. Esta perspectiva predomina na produção acadêmica dos EUA, onde marca uma clara distinção entre identidades hegemônicas e subalternas, e responde ao contínuo legado da escravidão e do movimento dos direitos civis nos EUA (STOKES, 2001, p. 50 tradução nossa)¹³

O autor afirma que a Europa é menos inclinada a produzir essa divisão em relação ao caso americano; apenas nos movimentos dos anos 90, motivados principalmente pela descolonização da África e pelas minorias internas da Europa que a discussão criou força entre os europeus que estavam preocupados com as relações de poder na produção da diferença.

A dificuldade em lidar com a questão racial no campo da música é apontada no livro *Music and racial Imagination*, uma coletânea de textos organizada por Bohlmann e Radano (2000), que nos ajuda a entender melhor este campo de análise, de fundamental importância para os etnomusicólogos.

O trabalho começa apontando as dificuldades e os silenciamentos em relação à questão racial no campo da música, e mais especificamente na musicologia. Os autores reconhecem o fato da discussão de raça ter sido uma questão deixada de fora da maioria das análises, e que isso tornou a discussão invisível e não audível no campo da musicologia. O que eles tentam fazer é, justamente a partir de discussões de fora do campo musicológico, mostrar o quanto raça e música estão interligados justamente em razão da música não deixar essas questões desaparecerem.

Em suas análises históricas, os autores apontam que a musicologia definiu o que era e o que não era música ocidental e estabeleceu os cânones que continuam

¹³ Do original: Race is often distinguished from ethnicity in terms of the supposedly voluntaristic qualities of the latter and the coerced and imposed qualities of the former. This perspective predominates in US based scholarship, where it marks a clear distinction between hegemonic and subaltern identities, and responds to the ongoing legacy of slavery and the civil rights movement within the USA.

prevalecendo até hoje. Contudo, mostram haver algumas exceções como alguns africanos e afro-americanos que foram os primeiros a denunciar a relação raça e música. Houve ainda uma virada a partir dos anos 80 influenciada pelos estudos pós-estruturalistas e especialmente pelos trabalhos de Derrida e Foucault. A partir desses autores o campo de estudo musicológico percebeu que música e raça ajudam na construção da identidade.

Algumas das preocupações dos autores foram apontar que as epistemologias sobre música derivam da construção e das categorias raciais. Uma das questões é o ocidente tratar a música fora da Europa como diferente. A branquitude é também pensada como um modelo ideológico de discurso racial que surge da necessidade a partir da segunda guerra mundial de produzir um relativismo cultural como uma de suas marcas, inventado na tentativa de criar um novo modelo de análise que ajudasse a pensar a música africana (BOHLMANN, RADANO, 2000).

A coletânea busca relacionar raça em nível temporal ainda como pré-moderna - período em que houve contatos entre missionários, africanos, árabes e as conquistas da península ibérica pelos muçulmanos; moderna com o iluminismo que cria a construção de raça como sistema a ser compreendido em toda a Europa, principalmente pelo tráfico negreiro; e pós-moderna, quando, novos marcos são colocados para pensar as questões raciais, entre elas a luta pós-colonial, os estudos culturais e afro-americanos. Além disso, realizam discussões sobre autenticidade, migrações, mediações e relações entre as esferas públicas e privadas envolvendo o tema raça.

Traz ainda, assuntos importantes sobre hibridismo, que para os autores poderia ser considerado uma nova estratégia das relações liberais em música na tentativa de apagar ou silenciar a questão racial, e também na intenção de tornar raça e imaginação racial aspectos secundários no campo da musicologia.

Sendo assim, a empreitada teórica e epistemológica dos autores é não reduzir a questão da raça a negros e brancos como acontece com frequência, indo além dessas e colocando outras discussões de raça que necessitam também serem melhores analisadas quando estão conectadas com a música. Buscam ir além da discussão de tez

racial, usada principalmente, segundo os autores, para difamar a tradição acadêmica como racista.

O texto procura impactar a prática musicológica com vistas a pensar a política cultural e a raça, na intenção de ampliar as possibilidades de se pensar música e raça, bem como os caminhos que a música pode significar na construção ideológica da diferença associada com o corpo e cor que emergem da rede discursiva da modernidade, tendo a imaginação racial como um aspecto crucial na constituição de grupos e identidades que carregam um profundo sentido social através do som.

Analisando alguns trabalhos na revista *Ethnomusicology*, a questão racial vem sendo abordada com muita frequência em relação aos países africanos que tem práticas musicais conectadas à música global, principalmente as vertentes afro-americanas, como o blues, jazz, soul e, mais atualmente, o hip-hop, que também tem se adaptado às produções locais. Para Catherine M. Appert (2016):

Primeira geração de *hip hoppers* senegaleses produzindo música essencialmente dirigida a audiências globais, o *hip hop* representou uma transformação norte-americana de práticas tradicionais africanas: um repatriado musical, um encontro com a identidade. (Ibidem, 209)¹⁴

Neste sentido, a questão da identidade parece ser um tema comum no campo da etnomusicologia, como aponta Rice (2010):

A relação entre música e identidade é um dos temas mais comuns em torno dos quais os etnomusicólogos organizam seu trabalho. No encontro anual da Sociedade de Etnomusicologia de 2005, por exemplo, este tema parecia estar subjacente ao maior número de apresentações (mais de 80 de aproximadamente 500), muito acima do segundo tema mais popular (espaço, lugar e geografia), que respondeu por 38 artigos (p. 319, tradução nossa)¹⁵

O autor mostra que se estes temas são comuns, eles podem nos informar sobre a natureza da disciplina. Para ele, é necessário pensar naquilo que outras áreas têm dito sobre identidade, no sentido de renovar a etnomusicologia:

¹⁴ Do original: early generation of Senegalese hip hoppers producing music primarily directed at global audiences, hip hop represented a North American transformation of African traditional practices: a musical returnee, an encounter with sameness. (IBIDEM, 209)

¹⁵ Do original: The relationship between music and identity is one of the most common themes around which ethnomusicologists organize their work. At the 2005 annual meeting of the Society for Ethnomusicology, for instance, this theme seemed to underlie the largest number of presentations (more than 80 of nearly 500), far in excess of the second most popular theme (space, place, and geography), which accounted for 38 papers (p. 319)

(1) a partir das teorias gerais ou paradigmas, nós lemos de fora da disciplina; (2) a partir da leitura sobre a temática da identidade em outros campos; e (3) a partir de nosso próprio trabalho etnográfico sobre música (p.321, tradução nossa)¹⁶

Quando levamos em consideração a questão racial, é importante pensarmos como essa discussão vem sendo tratada no campo etnomusicológico e antropológico. O trabalho crítico de Kofi Agawu (1992) em *Representing African Music* já nos dá um indicativo das complexidades que envolvem essa questão, apresentando que grande parte dos trabalhos durante o último século tem um conteúdo ideológico. O autor aponta, ainda, que há quatro fases que são descontínuas, mas que podem mostrar a continuidade em relação à representação da música negra.

A primeira seria aquela até 1900, formada por não especialistas em música africana, mas que estavam presentes em relatos de viajantes; uma segunda de 1900-1950 em que se misturavam literatos e missionários; a terceira, entre 1950 e 1975, já formada por especialistas, principalmente por etnomusicólogos; e o quarto período, a partir de 1975, influenciado pelas teorias da linguagem e pela metalinguagem.

Agawu faz uma crítica contundente à etnomusicologia e aos seus métodos, tais como o trabalho de campo, as dicotomias, as etnoteorias, o essencialismo referente aos etnomusicólogos africanos, tendo como exemplo, Nketia e também àqueles relacionados à academia americana e europeia. Segundo o autor, em vez de valorizar as similaridades entre os discursos musicais, tem-se optado pela diferença. Posto isto, ao pensarmos raça, é importante levarmos em consideração os discursos ideológicos entorno desta, mas entendemos que raça é uma construção histórico-social, tal qual um fenômeno de alta complexidade, flexível e muito mais poderoso do que simplesmente uma ideologia ou uma estrutura.

Sabemos que neste entendimento do racismo, é difícil pensar em um lugar neutro, pois compreendemos que todo texto tem uma ideologia subjacente, entretanto os movimentos negros brasileiros a partir de suas instituições e representações têm criticado as ideologias da branquitude e do supremacismo branco, tanto quanto a questão de identidade e raça.

¹⁶ Do original: (1) from the general theories or paradigms we read from outside the discipline; (2) from reading on the topic of identity in other fields; and (3) from our own ethnographic work on music.(p.321)

Kabengele Munanga, professor de Antropologia da USP, diz o seguinte: “A sensação que tenho cada vez que estou convidado para falar deste assunto é a de ter começado ontem, ou a de estar sempre engatinhando” (MUNANGA, 2005, p. 2).

Podemos inferir que a questão racial é um dos temas centrais das discussões sobre identidade necessitando que o pesquisador esteja sempre atento às conexões em outros espaços locais, regionais e transnacionais para experiências que buscam revelar “a urgência da sobrevivência, que implica necessariamente a exigência necessária à luta política, no imperativo libertário da diáspora negra” (VARGAS, 2010, p.34).

A área das ciências sociais, neste sentido, é importante, e podemos dizer que W.E. B. Du Bois (1899) é considerado o primeiro autor a abordar a cidade através de seu livro *The Philadelphia Negro*, antes mesmo de a Escola de Chicago ser conhecida como principal campo para estudos das sociedades urbanas. Foi pioneiro nos estudos relativos à cidade, na medida em que revelou como a população negra da Philadelphia (EUA) se encontrava.

Entre os temas centrais da questão racial Averill (1989) em *Haitian Dance Bands, 1915-1970: Class, Race, and Authenticity* mostra como a elite burocrática negra atuou no Haiti entre os anos de 1915 a 1970, período marcado por ditaduras e fortes influencias do nacionalismo negro e também de ideias do movimento da negritude, adaptados à realidade daquele país. Afirma que “a classe dominante no Haiti, mais europeia no fenótipo e na cultura, foi posicionada como menos autêntica, menos representativa do Haiti como um todo, do que a classe média e a elite negra. As implicações culturais não foram menos dramáticas (p.209)¹⁷.

Francois Pierre Gage Louis (2011) *Earthquakes, Nongovernmental Organizations, and Governance in Haiti* aponta que as potências europeias vêm boicotando a primeira república negra do Hemisfério Ocidental, e que no pós- revolução de 1804, destruíram o sistema educacional, estradas e portos, não possibilitando, entre outras coisas, acesso às tecnologias necessárias para prover o desenvolvimento da agricultura e da econômica no Haiti (p. 188). O autor acrescenta ainda que o massivo êxodo rural iniciado nos anos 80 iniciou a migração em massa, da mesma forma que o

¹⁷ The ruling class in Haiti, more European in phenotype and in culture, was positioned as less authentic, less representative of Haiti as a whole, than the middle class and black elite. The cultural implications were no less dramatic.

impacto de ONGs implementadas no país tinham como objetivo deixar o estado cada vez mais dependente de fatores externos.

A experiência da música ligada às questões políticas, identitárias e diaspóricas é identificada em trabalhos como de Elizabeth McAlister (2012) *Listening for Geographies: Music as Sonic Compass Pointing Toward African and Christian Diasporic Horizons in the Caribbean*, que analisa a experiência musical da diáspora negra no Haiti, país marcado por uma história de luta negra, sendo o primeiro das Américas a livrar-se do jugo colonial francês. A autora observa que, seja na música gospel e evangélica haitiana, de orientação mais cristã ou no Rara, mais ligado às tradições religiosas de matriz africana, a questão da diáspora é algo central para analisarmos o repertório musical, como os gêneros musicais utilizados como forma de afirmação da diáspora.

Homi Bhabha, na obra *O local da cultura*, coloca que os movimentos atuais que, segundo ele, assumem a máscara do negro e da minoria, acontecem em razão do racismo e da discriminação cultural que esses grupos sofrem, pois se recusam a homogeneizar a sua opressão e fazem dela causa comum de luta (1998, p.102). Na mesma linha Maria Lugones, em *Rumo a um feminismo descolonial*, denuncia que no sistema capitalista moderno, a lógica categorial e hierárquica é que predomina, sendo central para o pensamento capitalista e colonial moderno sua relação com questões de raça, gênero e sexualidade (2014, p. 935). Mostra-nos ainda que o feminismo descolonial vê a diferença colonial e enfatiza que, dentro desta, devemos resistir ao seu próprio hábito epistemológico de tentar apagá-la. Rita Laura Segato vai além com *Los cauces profundos de laraza latinoamericana: una relectura del mestizaje* (2010), propondo que devemos ainda pensar no termo raça no continente, principalmente no Brasil, em que os negros são as principais vítimas de exclusão e vulnerabilidade. Sugere que necessitamos assumir a política da raça como capaz de desestabilizar a estrutura profunda da colonialidade e como elemento essencial para o processo de descolonização.

Steven Feld (2012), em *Jazz Cosmopolitanism in Accra*, a partir de um trabalho de campo realizado entre 2005 e 2010 do qual resultou a produção de um DVD e um CD com músicos de Gana, propõe um diálogo diaspórico com a modernidade urbana africana, entendendo o cosmopolitismo do jazz como uma particularidade

musical. Ele busca representar três genealogias de poder em seu estudo: o lugar da raça na história da música; como a música africana é sempre estudada como espiritualidade e política; e como o cosmopolitismo é vivido em relação à globalização e à identidade. Feld aponta que o cosmopolitismo é uma resposta ética a todas as formas de injustiça, mostra que a centralidade africana essencialista em si, difere das ideias e práticas do músico ganense Nii Noi como um afrocentrismo cosmopolita. Isso distingue o quanto sua produção liga o local à diáspora africana como a política e a espiritualidade conectada pela música. Ao entrevistar o músico de Gana Nii Noi sobre sua trajetória musical na África e na Europa, apresenta o discurso deste que considera que sua música africana é cosmopolita por ter referências de várias experiências, de vários povos e tradições. A música envolve o espiritual e os direitos políticos. Os ocidentais separam o estado da igreja, enquanto para o povo asante não existe essa separação. O entrevistado descobre literatura negra em Londres, e faz referência aos livros de Malcon X e os Pan-Africanistas. Mostra também o afetamento que o entrevistado teve com o reggae e com o rastafarismo como uma política do movimento que ajudou os músicos a terem maior consciência histórica.

Anthony Seeger (2015) *Por que cantam Kisêdjê* em seu estudo da música e o seu papel no processo social em uma sociedade indígena na Amazônia, ao norte de Mato Grosso entre as décadas de 70 e 80 procura analisar os eventos musicais a partir de questões como o porquê dos sons terem certas estruturas, timbres e estilos. Sua resposta aponta para o processo social no qual a música está envolvida. Em razão disso, afirma que faz uma antropologia musical e não uma antropologia da música, pois essa última isola o processo econômico da linguagem e da arte. Busca estudar o povo *Kisêdjê* na perspectiva da performance musical. Sua tentativa com esse trabalho é analisar aquilo que a música é, e igualmente o porquê de determinada música ser de um modo e não de outro. O autor mostra que a música é muito mais que sons e cosmo, ela é um processo complexo que envolve conceitualização, realização e avaliação musical, onde cada performance é reavaliada. Para tal, o espaço terá um papel central na comunidade indígena, pois será no centro da comunidade onde serão performatizadas as canções e atividades coletivas como algo prazeroso. Já a floresta será algo perigoso, reduto dos espíritos, dos monstros, onde os sons são ensinados e lugar onde os humanos transformam-se em animais.

Tricia Rose (1994) *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America (Music/Culture)* busca apresentar seu trabalho de campo realizado nos EUA na cidade de Nova York com grupos de hip-hop e rap. Seu método é etnográfico, realiza entrevista, conversas informais, observações dos shows e eventos de rap, além disso, utiliza das letras das músicas dos artistas, como também seus vídeos musicais. A linhagem teórica é dos estudos culturais, que dialoga com autores como Stuart Hall, Paul Gilroy e Angelas Davis. Para não perder de vista as questões ideológicas que estruturam a sociedade americana do Norte em gênero, raça e relações de poder sua tentativa é perceber através do discurso e das ações, táticas e estratégias utilizadas pelos jovens para viverem em uma sociedade sexista, machista, violenta e racista, em que são principais alvos de controle. Para tal, analisa a importância social do hip-hop no contexto estadunidense para a juventude negra naquele país e apresenta o contexto do Bronx como gueto, ou seja, local situado às margens da sociedade americana, onde essa produção musical acontece. Aponta hip-hop como uma das práticas musicais da diáspora negra que dá continuidade às tradições africanas e que essa juventude negra apropriou-se dos meios tecnológicos para produzir esse tipo de música, assim como a indústria cultural foi apropriando-se dos diferentes elementos que constituem a linguagem do hip-hop como grafite, break, MC e o DJ com finalidades comerciais. Apresenta cada um desses elementos e os modos como os artistas dessas diferentes formas de expressão atuam na cidade de Nova York, estabelecendo uma relação dupla com o consumo e com o político.

Eileen M. Hayes A (2010) *Songs in Black and Lavender* faz um estudo etnográfico multissituada entre 1992-1995 e 2003 e 2005 que aborda as várias faces do feminismo radical em oposição ao feminismo liberal. Foca sobre consciência feminista negra em festivais de música de mulheres. Busca entender a rede formada por lésbicas brancas, feministas lésbicas, ativistas e musicistas femininas. Critica o fato das pesquisas sobre comunidades negras não abordarem a questão das mulheres lésbicas em seus estudos, bem como das pesquisadoras brancas, desde os (dos) anos 70 até hoje. Seu objetivo é apresentar o festival de música que resultou dos movimentos musicais de mulheres, que tinham como protagonistas mulheres que se identificavam como: lésbicas, bissexuais ou heterossexuais e suas audiências. Afirma que essa construção baseada na sexualidade não atende a gama de atrações e

intimidades, e nem mesmo a questão da música e a política. A influência das lésbicas no visual artístico, no teatro, na dança, no filme, na literatura e na música, em oposição à luta política tradicional. Expõe o festival a partir da experiência musical das mulheres negras e aborda as questões de raça, gênero, política, sexualidade e música na cena musical de festival das mulheres é uma maneira de se fazer justiça social, segundo a autora. O livro representa um momento importante da experiência das mulheres lésbicas e negras na história do pensamento afroamericano. Aponta a antropologia nativa como um campo em que o pesquisador aprofunda sua própria cultura. Ela vai tornando-se uma etnomusicóloga no trabalho de campo e com os seus colaboradores. Ela se envolve com a segunda onda do feminismo mais radical, neste caso as lésbicas, em razão de sua trajetória com ativistas negras e brancas.

Com os trabalhos acima, fizemos um estado da arte, sendo possível notar o quanto o tema identidade e a questão racial tanto quanto na música são centrais na etnomusicologia e no trabalho de pesquisadores e pesquisadoras negras.

1.1 Raça uma outra perspectiva

Mesmo que raça seja pensada como um sistema ideológico como é comum nos discursos musicais, em maior ou menor grau na etnomusicologia, procuramos apresentar novas bases para pensarmos o racismo a partir de Carlos Moore, intelectual negro e cubano. Segundo ele:

As ideologias racistas são abrangentes na medida em que o racismo também é abrangente; na vida cotidiana, ele não aparece mais como um corpo estrangeiro, identificável, chegando a ser fácil negar a sua existência. No seu ponto mais alto de sucesso evolutivo, o racismo, como forma de consciência grupal, não aparece mais como racismo e, até mesmo, se nega como tal. É essa característica de poder se 'negar a si mesmo' que lhe confere tal plasticidade e resistência aos esforços de mudança (MOORE, 2007, p.255).

Sendo assim, o enfrentamento do racismo por parte dos negros, como produção cultural destes sujeitos no campo da ciência e da arte, é considerado pelos não negros, e inclusive por negros alinhados ao ocidente, como expressão da militância, menosprezando a importância científica dos estudos realizados pelos negros para resolver os problemas que afetam a humanidade. Tal visão dá ao racismo essa plastificada resistência à mudança, conforme aponta Carlos Moore, e parece-nos que o

fenótipo é essencial como uma diferenciação, e o “sonicótipo” negro, ou seja, os seus sons são parte desse processo que chamamos de sonicidade musical negra.

Por essa razão, pensamos que os discursos ou narrativas que visam tratar a luta negra como militante na produção acadêmica, e por não considerarem o racismo como parte da história da humanidade não passa de uma velha estratégia do ocidente para atacar as vítimas e esconder ou escamotear as desigualdades existentes em vários campos, no que diz respeito não só à historiografia de intelectuais negros na academia, mas também às suas produções no campo da música popular, erudita ou clássica.

Outro ponto importante negligenciado é a questão da música negra popular (HALL, 1997; 2003), no que concerne ao som, por exemplo, há um fator que precisa ser pensado em relação à música africana e afro-americana, que é o fato de elas terem aspectos que não são negociados, e, se não são, mesmo com toda a pressão dos sistemas de valores impostos pelas formas neocapitalistas, hegemônicas, euro-centradas, é por que elas se mantêm como resistência (CARVALHO, 2006). Neste sentido, apesar de divergentes entre si e de ocuparem posições antagônicas, as discussões sobre raça e mais especificamente sobre identidade e diferença de uma maneira mais ampla, mantêm-se importantes no campo etnomusicológico.

Sendo assim, os estudos sobre o negro e sobre a África são muito anteriores ao período colonial. Em primeiro lugar, já que não podemos apenas marcar a história do ocidente a partir da idade média e se não podemos fazer isto com a Europa, não podemos fazer isto com a África; segundo, por questões coloniais a antropologia, a sociologia e, por último, a etnomusicologia estavam interessadas neste outro exótico; terceiro, quando os africanos, a partir das próprias discussões surgidas nos encontros entre pesquisadores negros a partir da década de 50, e que reuniram grandes nomes que ainda são referências possibilitaram alavancar o fortalecimento e o início do pós-colonialismo.

Contudo, no campo da música, a perspectiva etnomusicológica (ou musicologia africana) segundo Kidula (2006), procurou um diálogo com o ocidente, pois não há como negar a importância da tradição musical europeia para aqueles que ali estavam nas colônias africanas. Porém, eles vão desenvolver em seus próprios termos o

conhecimento produzido no ocidente. O que a autora nos apresenta é uma África que não ficou apenas recebendo e aceitando as definições do ocidente, ela mesma foi rompendo com a tradição no sentido de construir um novo paradigma para se pensar o continente à sua maneira.

Portanto, foi a partir dos movimentos de direitos civis, movimentos de libertação e de descolonização que os próprios negros começaram investigar as suas próprias realidades, fruto da luta histórica por reconhecimento, travada pelas gerações que os antecederam.

Asante aponta que o paradigma afrocêntrico vai além do pós-colonialismo, pois ele é um paradigma revolucionário. Quando Abdias do Nascimento afirmou, por exemplo, que o tipo de conhecimento científico que os afrobrasileiros precisavam seria aquele que os ajudasse a pensar teoricamente e consistentemente sobre mais de três séculos de escravidão (NASCIMENTO, 1980), estava dialogando com o paradigma afrocêntrico, e propondo uma visão Nascimentista de Pan-Africanismo contemporâneo.

Nessa perspectiva, podemos pensar que as ideias de Abdias começam a ecoar em nosso campo, como no meu trabalho com funkeiros em Porto Alegre (ROSA, 2016). Por essa razão, o presente trabalho é uma continuidade do trabalho com funkeiros, pois olha agora para lado de quem produziu e ajudou a construir a política cultural, denunciando o racismo e impactando políticas públicas que ecoarem lá na vila João Pessoa, na Associação Comunitária do Campo da Tuca com Antônio Matos, que não era do círculo da volta do Mercado Público de Porto Alegre, como me disse, mas por ser um dos fundadores do MNU/RS e amigo de Oliveira Silveira, e por fazer parte da luta de cotas na UFRGS, foi pessoa importante que nos iniciou e ensinou que cultura é a vida da gente.

1.2 A crítica a Afrocentricidade.

É parte da longa tradição afroamericana a disputa entre campos e também por espaços universitários, afinal de contas estão no centro do poder intelectual acadêmico hegemônico e econômico ao lado da Europa sendo natural nesse meio que haja disputas entre si por espaços e por narrativas diversas, múltiplas, para explicar o fenômeno do racismo e a luta política negra dos movimentos sociais afro-americanos.

Diferente da nossa tradição acadêmica instituída que tem buscado mais a convergência, até por que é recente o crescimento de professores negros emergentes após um longo percurso de estudos nos quadros de nossas universidades públicas, mas haverá o momento em que essa convergência, irá se tornar divergência em razão das linhagens teóricas e do crescimento de doutores negros e negras nos quadros universitários.

Trazemos esse ponto, pois ao longo do nosso trabalho utilizamos autores que se pensado na perspectiva afro-americana, jamais dialogariam, tais como estudos culturais, afrocentricidade e filosofia da diferença. Pude observar nos textos de referências ao buscar valorizar o protagonismo negro, pensei em deixar de lado as linhagens e suas filiações, pois percebi com isso que são diversas, variadas e complexas, todavia isso não impede que nosso objetivo maior de fortalecer a produção de conhecimentos e saberes negros compartilhados. Assim, nesse segmento, trazemos a crítica que é feita afrocentricidade, para justamente denunciar o silenciamento desse paradigma no campo etnomusicológico e das universidades de uma maneira geral.

Por exemplo, Appiah em *Na casa do pai*, aponta que o racismo na África é parte de um racismo vindo das Américas e que influenciou a divisão entre negros e brancos. Outra crítica desse autor é o fato da autoridade dos mais velhos não ser questionada em grande parte dos mitos sobre a África. Além disso, aponta três argumentos para identidades tribais históricas.

Primeiro, que as identidades são complexas e múltiplas e que brotam de uma história de respostas mutáveis as forças econômicas, políticas e culturais quase sempre em oposição a outras identidades; segundo que elas florescem de nosso desconhecimento de suas origens, a despeito de terem suas raízes em mitos e mentiras e terceiro, que não há por conseguinte, muito espaço para razão na construção em contraste com o estudo e administração das identidades (1997, p. 248).

Appiah ataca o empreendimento teórico da afrocentricidade e o legado de uma das suas principais referências, W.E.B. Du Bois, aponta este como parte da tradição afro-americana baseadas na raça e nas categorias racistas do nazismo. Sendo que os africanos, iguais ao seu pai, desconheciam o segregacionismo antes da

intervenção e participação da influência dos americanos na luta pós-colonial no continente.

Mas não apenas o ganense que atacam a afrocentricidade, o acadêmico negro britânico Paul Gilroy, por estar alinhado aos Estudos Culturais e pela importância de seu livro *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência* é também um crítico.

afrocentricidade pode ser útil no desenvolvimento da disciplina coletiva e do amor próprio individual e até na galvanização das comunidades negras para resistirem as invasões do crack, mas que fornece uma base deficiente para a escrita da história cultural e o cálculo das escolhas políticas. O projeto afrocêntrico possui uma confiança absoluta e perversa em um modelo do sujeito racial pensante e inteligente, que está muito distante da dupla consciência que fascinava os modernistas negros. Suas perspectivas cartesianas européias permanecem visíveis sob uma nova camada de tinta *Kemetica* (GILROY, 2001, p.353).

Podemos notar o quanto a consciência histórica da humanidade na questão racial é deixada de lado na análise, baseando-se esse trabalho na relação entre os dois lados do Atlântico, para tal é necessário fazer a crítica aos postulados que buscam outras explicações para o fenômeno do racismo. Embora seu trabalho contribua para compreendermos a questão das hibridizações e que elas acontecem pelos fluxos dos conhecimentos que se deram com a emergência da modernidade, do tráfico negreiro e da troca entre diferentes grupos negros e africanos, nos quais a música da diáspora negra influenciou os dois lados, porém não haveria a necessidade da crítica à afrocentricidade, pois essa nos ajudaria a pensar ainda mais as complexidades de nossa experiência no mundo.

Outro crítico da Afrocentricidade, o filósofo, historiador, escritor, camaronês Achele Mbembe, autor do livro *Crítica da Razão Negra*, figura central do continente africano que emerge como um dos seguidores dos Estudos Culturais e da filosofia da diferença, também faz a sua análise e crítica ao propor o conceito de afropolitismo vindo esse de forma mais ampla e como um projeto melhor do que da afrocentricidade. Em entrevista a Sarah Balakrishnan afirma que:

Concretamente, isso significava que, se eles querem nos atingir com a mitologia grega, vamos acertá-los com a mitologia egípcia. Então você tem

mito contra mito. E acho que o afrocentricismo faz parte dessa estrutura mitológica (BALAKRISHNAN, MBEMBE, 2016, p.34)¹⁸.

Ou seja, trata os estudos da afrocentricidade como apenas um mito, e não leva em conta toda a produção de conhecimento destes e da tradição intelectual dos quais são herdeiros. Tive contato com os textos de Mbembe e percebi que ele está alinhado à filosofia da diferença por trazer teóricos como, Deleuze e Guattari, figuras importantes na filosofia europeia e que são considerados, assim como Foucault, pensadores radicais que questionaram a neutralidade europeia nas ciências em todos os sentidos. Não que haja problema em seguir essas linhagens nos quais Appiah, Gilroy, Mbembe seguem, e é direito dos pesquisadores (as) que dialogam com esses autores negros sigam suas propostas, mas é importante ressaltar que os primeiros a questionar o eurocentrismo dentro da academia foi o teórico Cheikh Anta Diop, considerado figura importante para os afrocentristas e quilombista.

Na etnomusicologia essa crítica também aparece. Quando comecei a ler o livro *Music and Racial Imagination* de Ronald Michael Radano e *Lying up a Nation Race and Black Music*, o seu posicionamento em relação aos teóricos da afrocentricidade e também a linhagem Nketiana na etnomusicologia americana foi duramente criticada:

Em suas encarnações mais básicas, as afrocentricidades musicais têm uma forte semelhança com as ortodoxias supremacistas brancas que procuram desafiar, apenas invertendo os pressupostos da superioridade europeia e negando as complexidades históricas e culturais da África em nome da América negra hegemônica (RADANO, 2003, p.33)¹⁹

Mbembe, Gilroy, Radano além deles um que completam essa crítica relativa à área da etnomusicologia é Martin Stokes, que tem no dicionário Grove music online, ou seja, específico da área dos estudos musicais a seguinte crítica:

A crítica cultural e literária negra dedicou uma energia considerável ao desenvolvimento de formas de crítica que possam se envolver de maneira mais produtiva com essa escolha. A escrita nessas tradições teóricas teve um

¹⁸ Do original Concretely, it meant that if they want to hit us with Greek mythology, let's hit them with Egyptian mythology. So you have myth against myth. And I think Afrocentricity is part of that mythological structure.

¹⁹ Do original In their most basic incarnations, musical afrocentricities bear a Strong likeness to the White supremacist orthodoxies they seek to challenge, merely inverting the assumptions of European superiority and disavowing the historical and cultural complexities of Africa in the name of hegemonic black America

impacto crescente sobre etnomusicologistas e outros envolvidos no estudo de músicas negras. Etnomusicologistas responderam à questão das retenções africanas com considerável cuidado, no entanto para alguns, o afrocentrismo continua sendo um obstáculo ao entendimento crítico, tendendo a reproduzir o próprio sistema que se propõe a subverter. Vários estudos mais empíricos têm se concentrado na grande variedade de gêneros musicais que um cânone afrocêntrico excluiu, por exemplo, a música do Harlem Renaissance. Para outros, a noção de 'retenções' africanas tem algum valor estratégico, principalmente como uma espécie de irritante desconstrutivo às pretensões da racionalidade iluminista (STOKES, 2001).²⁰

Mesmo sabendo que é difícil mensurar a quantidade de etnomusicólogos alinhados com os estudos culturais, o certo é que os teóricos da afrocentricidade tem pouca circulação nesse meio, e estão explicados os motivos. Todas as críticas acima reduzem a importância da experiência histórica negra e as subdividem em subculturas. Eles debocham do trabalho teórico, epistêmico e prático desenvolvido pelo Círculo da Temple University, iniciados nos anos 80 com Molefi Kete Asante, Muluna Karenga, Ama Mazama entre outros, que constituíram a tradição de pensamento radical negro através dos Black Studies.

Porquanto, os Estados Unidos e as universidades americanas, com seus departamentos conhecidos como Estudos Afro-americanos/Africanos ou Black Studies, entre outros, têm desenvolvido disciplinas que vem lhes auxiliando a pensar alternativas ao pensamento eurocêntrico. Conhecido como africologia, tal abordagem visa trazer contribuições do pensamento africano e afro-americano que possam dar conta da visão de mundo destes na construção de um quadro epistemológico alternativo, ou melhor, radical, de combate às formas de discriminação e racismo que impedem o sucesso dos sujeitos negros, tanto na África quanto na afrodiáspora negra, ao valorizarem a história do antigo Egito e seu legado intelectual para o ocidente.

Os críticos da Afrocentricidade ao distorcerem esse paradigma que em sua perspectiva busca libertação da opressão eurocêntrica e caminhos de enfrentamento ao racismo, de uma maneira geral, desconsideram o trabalho destes autores. Autores que

²⁰ Do original Afrocentrism remains an obstacle to critical understanding, tending to reproduce the very system it sets out to subvert. A number of more empirically driven studies have focussed on the large variety of musical genres that an Afrocentric canon has excluded, for example the music of the Harlem Renaissance. For others, the notion of African 'retentions' has some strategic value, principally as a kind of deconstructive irritant to the pretensions of Enlightenment rationality.

nos ajudam a entender, mas não são os únicos, a meafrikanidade como dizia Lélia Gonzales, alias é bom citar um trecho de um texto seu sobre o pretuguês:

É engraçado como eles [sociedade branca elitista] gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse r no lugar do l nada mais é do que a marca lingüística de um idioma africano, no qual o l inexistente. Afinal quem é o ignorante? Ao mesmo tempo acham o maior barato a fala dita brasileira que corta os erres dos infinitivos verbais, que condensa você em cê, o está em tá e por aí afora. Não sacam que tão falando pretuguês. E por falar em pretuguês, é importante ressaltar que o objeto parcial por excelência da cultura brasileira é a bunda (esse termo provém do quimbundo que, por sua vez e juntamente com o abundo, provém de um tronco lingüístico bantu que ‘casualmente’ se chama bunda). E dizem que significante não marca... Marca bobeira quem pensa assim. De repente bunda é língua, é linguagem, é sentido, é coisa. De repente é desbundante perceber que o discurso da consciência, o discurso do poder dominante, quer fazer a gente acreditar que a gente é tudo brasileiro, e de ascendência européia, muito civilizado, etc e tal. [...]. E culminando pinta este orgulho besta de dizer que a gente é uma democracia racial. Só que quando a negrada diz que não é, caem de pau em cima da gente, xingando a gente de racista. Contraditório, né? Na verdade, para além de outras razões, reagem dessa forma porque a gente põe o dedo na ferida deles, a gente diz que o rei tá pelado. E o corpo do rei é preto e o rei é escravo (GONZALEZ, 1983, p. 238 apud CARDOSO, 2014, p.967)

Mesmo colocando o dedo na ferida, podemos olhar a produção de conhecimentos dos críticos em certos sentidos complementares, porque a tradição dos estudos culturais britânicos nos Estados Unidos, quanto no Brasil, foram centrais para o momento em que necessitávamos compreender a cultura em suas complexidade, e não é à toa que a academia branca, e a etnomusicologia tenha adotado esses estudos, assim como no campo da comunicação tendo Stuart Hall como figura importante, e também Paul Gilroy, e podemos extendê-los aos teóricos da filosofia da diferença com Gilles Deleuze e Félix Guattari. Mas ao mesmo tempo aqui já tínhamos autores tratando dos temas culturais como Lélia Gonzales, Abdias do Nascimento, Oliveira Silveira entre outros que não tinham o mesmo prestígio e seus trabalhos apenas recentemente vem sendo aceitos nos círculos acadêmicos brasileiros pela presença dos negros que forçam outras literaturas, por isso, retomarmos esse legado nos próximos capítulos.

CAPÍTULO 2 - OS LIVRES TÊM PRAZER EM CANTAR

A foto abaixo mostra o músico poeta Oliveira Silveira em performance na livraria *Palavraria Café* em um bate papo com Ronald Augusto, em 14 de maio de 2008. Nela podemos ver esse trânsito do poeta não apenas pela comunidade negra, mas também pela parte não negra da cidade de Porto Alegre, frequentando os espaços de saraus no intuito de apresentar outra história do negro a partir do bate papo com aquele que era seu amigo há mais de 20 anos, e que desenvolvia um projeto literário Mafuá de Malungo: não voltado especificamente para audiência negra, todavia organizado por um negro que dialogava com poetas e escritores não negros.

Figura 4. Oliveira Silveira tocando violão



Fonte: Jane Machado

A audiência observa o músico poeta, tocando um acorde provavelmente em *Lá* maior e assistem ele fazer isso com um sorriso no rosto, com o violão perto de livros, entre fotos provavelmente pessoais dispostas sobre a mesa próxima da geladeira com águas, cervejas e refrigerantes. E o que ele toca? Um rock? Um afoxé? Uma música gaúcha? Esse registro encontrado no blog *poesiacoisanenhuma* nos leva acreditar que este pudesse ser um samba, algo que foi confirmado por Ronald em conversa pelo Messenger²¹. Ao utilizar esse gênero e movimento musical brasileiro dos mais importantes ajuda o músico poeta a estabelecer uma empatia com o público e o

²¹ Chat de bate-papo mediado pelo computador.

reconhecimento de um legado cultural, musical e negro do qual faz parte no sul do país e do Brasil.

A etnomusicologia frequentemente usa poemas ou poesias, em introduções, abertura de capítulos, considerações e até nos elementos pré-textuais, não é diferente de outros campos. A primeira vez que vi uma poesia de Oliveira Silveira em um trabalho acadêmico foi no estudo etnomusicológico sobre o *Batuque Jeje Ijexá*, no qual Reginaldo Gil Braga abre seu trabalho (BRAGA, 1998) com uma poesia de Oliveira Silveira, certamente a mais lida e referênciada no Rio Grande do Sul, chamada *Batuque*. Esse poema está publicado no livro *Orixás* (SILVEIRA E HOMERO, 1995) em que dois músicos se encontram, Oliveira Silveira e Pedro Homero²² e nos dão compressão da importância do nexus entre música, poesia e artes plásticas.

Esse poema de Oliveira narra três elementos importantes, e que podem nos ajudar a compreender a participação negra no espaço urbano: O batuque, culto religioso negro do Rio Grande do Sul e muito forte em Porto Alegre; o corpo negro, que resiste ao sistema escravagista, as agruras da dor, da saudade e da esperança; e o tambor elemento central na constituição da tradição musical negra afro-gaúcho²³, presente nos sambas, pagodes e na tradição sônica e musical do continente africano. Oliveira Silveira desenvolve essas três narrativas que se sobrepõem e serão centrais para toda uma geração de ativistas culturais, movimentos sociais negros e intelectuais negros emergentes no Rio Grande do Sul.

Esses elementos serão o cerne da obra poética Silverista na construção da identidade negra dos assim intitulados negros no Sul do Brasil. Fazendo uma junção de experiências negras que partem de memórias individuais, coletivas e históricas do autor, agrupando seu trabalho como professor e pesquisador, agregando ainda um elemento importante que chamamos de “sonicidade musical negra” ou sonicótipo negro por essas terras, as quais Oliveira Silveira ajuda a construir com maestria.

²² Pedro Homero, foi músico, artista plástico, flautista, compositor e fez parte da Frente Negra de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul.

²³ Afro-gaúcho era um tema recorrente nas obras de Oliveira Silveira, pois queria trazer essa singularidade e vivência do negro no Sul do país, que difere pelo menos em parte daquele sujeito negro urbano, sem identidade, sem cor, e o termo dá essa identidade ao negro das áreas rurais e urbanas alinhados ao pensamento afrocêntrico.

Procuramos neste texto explorar primeiramente os aspectos sônicos, logo em seguida os musicais, observando os nexos existentes entre temas políticos, sociais e culturais. Além disso, apresentamos o contexto de atuação de Oliveira Silveira. Neste sentido dialogamos com Nketia quando diz:

Na minha interpretação, o objetivo final da abordagem contextual é facilitar a exploração do significado na música além da análise descritiva que, em tais estudos, seria um meio para um fim e não um fim em si mesmo. Assim, baseia-se no pressuposto de que a descrição etnográfica, a análise e a interpretação dos eventos musicais abordados da perspectiva do contexto devem levar a uma visão mais rica e dinâmica de uma cultura musical do que outras abordagens que não integram considerações contextuais à análise. É essa suposição que tornou essa abordagem atraente para mim, pois, na minha própria sociedade, as pessoas estão mais preocupadas com o significado ou a interpretação da música do que com sua descrição (NKETIA, 1990, p.79).²⁴

Para tal, utilizamos entrevistas com amigos de Oliveira Silveira realizados no programa radiofônico *Músicas do Mundo Etnomusicologia na Rádio da Universidade, 1080 AM*. Neste primeiro capítulo buscamos mostrar o quanto essa sociedade musical negra vai operando em algumas obras poéticas Silverista, vendo-as como matriz estruturante no trabalho do Sarau Negro Sopapo Poético iniciado três anos após a morte de Oliveira Silveira e que busca manter vivo o trabalho empreendido por ele que continua influenciando a novas gerações de intelectuais negros e negras, músicos, artistas, poetas e ativistas culturais negros no Brasil e em especial no Sul do Brasil.

2.1 Nexus entre poesia e música na vida de Oliveira Silveira

Oliveira Silveira nasceu em Rosário do Sul em 1941, no sexto subdistrito de Touro Passo em 16 de agosto de 1941, sendo criado na Serra do Caverá. Filho de Felisberto Martins Silveira, branco, brasileiro, filhos de pais uruguaios e Anair Ferreira da Silveira, negra, pai e mãe negros gaúchos (BOEIRA, 2013, p.15). Publicou em vida os livros: *Germinou*, 1968; *Banzo*, *Saudade Negra*, 1970; *Pêlo Escuro*, 1977; *Roteiro*

²⁴ Do original: As I interpret it, the ultimate goal of the contextual approach is to facilitate the exploration of meaning in music beyond descriptive analysis which, in such studies, would be a means to an end rather than an end in itself. Thus it is based on the assumption that ethnographic description, analysis, and interpretation of music events approached from the perspective of context should lead to a richer and more dynamic view of a music culture than other approaches that do not integrate contextual considerations into the analysis. It is this assumption that made this approach attractive to me, for in my own society, people are more concerned with the meaning or the interpretation of music than with its description

dos Tantãs, 1981; *Anotações à Margem*, 1994; Orixás (1995) *Bandone do Caverá*, 2009 entre outros. Obras que contam através de poesias e poemas, a história negra no Rio Grande do Sul contadas em versos. Graduou-se em letras, foi poeta, ensaísta, ativista do movimento negro, e o que lhe traz importância fundamental neste trabalho, Oliveira Silveira foi músico-poeta negro e levava assim como tantos poetas da negritude, o griotismo (MARCOUX, 2012), entendendo a sua poesia como espaço de memória, alimentado pela música, pela sônica e pela história negra da África e da diáspora²⁵.

Mas o que de tão grandiosa tem na obra desse autor para ele se tornar referência internacional da diáspora Negra? Uma delas é o fato de Oliveira Silveira ter construído junto com lideranças negras porto-alegrenses não apenas a ideia do 20 de novembro como Dia Nacional da Consciência Negra nos anos 70, mas o fato de Oliveira ter ajudado a construir uma nova identidade negra no Rio Grande do Sul através de sua poesia questionando o lugar subalterno do negro no estado e mostrando a sua agência na história, e como a existência de uma legado intelectual e de luta contra a opressão, o preconceito e racismo.

No mesmo momento em que estava sendo construída ou forjada uma identidade de gaúcho através de festivais de música, CTGs e programas de rádio e televisão voltados para invenção do gaúcho, branco, descendente de açorianos, alemães e italianos, Oliveira vem na contramão das narrativas oficiais que silenciavam a importância do negro no Rio Grande do Sul na formação do estado. Duas narrativas são fundamentais para o entendimento do autor: uma que incorporava em nível nacional a luta negra no Brasil e a outra em nível local posicionando-se ao lado das tradições da comunidade negra intelectualizada utilizando o termo “afro-gaúcho” que era, segundo ele impedido de frequentar CTGs, e que tiveram que criar seus próprios espaços de lazer e entretenimento aproveitando aquela invenção.

Essa ambiguidade de Oliveira, porém deve ser pensada na sua busca de construir uma identidade “afro-gaúcha” para disputar o conceito de gaúcho no imaginário pátrio como sendo exclusivamente branco e, a necessidade de criar ou

²⁵ Há um site na internet organizado pela professora Sátira Machado, Naiara Silveira entre outras pessoas ligadas a militância negra e acadêmica em que reúne informações importantes sobre a vida e obra de Oliveira Silveira. Disponível em <https://www.oliveirasilveira.com.br/> acesso em 30 de maio 2020.

observar elementos culturais que pudessem incorporar no discurso gaúcho a contribuição do negro. Não só ele, como também seu amigo, Pedro Homero, que foi músico, artista plástico e fez parte da Frente Negra de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul, e tem uma canção gravada em parceria com Adair Antunes, mostra tal transformação do homem do campo em meio urbano (LP 10ª Califórnia da Canção Nativa) com faixa 02. Pelo Duro – interpretada por Maria Luiza Benites, Grupo Afro Latino e Grupo Cultura Fantango gravada no ano de 1980.

*Pelo Duro*²⁶
(Adair Antunes, Pedro Homero)

*Sou pelo duro
Gaúcho lá da fronteira
Tenho medo de açoiteira
Fui criado meio guacho*

*Montando em pelo
Cabresteando a malacara
É coisa que não se fala
Mas, são lembranças de piá*

*Hoje, a cidade me tornou alienado
Me sinto meio maneado
Dentro numa calça lee*

*Meu velho rancho
Com cozinha em separado
E um matinho ao lado
Que eu tinha medo de ir*

*Tudo cambiado por um JK minguado
Com latrina bem juntinho
Do quartinho de dormir*

*Leite num saco
E costela com carimbo
De manhã, compro dum gringo
Que fala que nem mascate*

*Até a tricota
Que me escondia do frio
Eu troquei por um abrigo*

²⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Rsgzy0ZN9z4> acesso em 20/01/2020.

Que não ame abriga de nada

*Na minha blusa, tá escrito U.S.A
Pois, na butique não há
Roupa falando dos pagos*

*É tudo moda
Que nossa cultura fere
Mas que um pelo duro adere
Sem sentir que tá matando*

*Todo um passado
Que precisa estar presente
No canto da nossa gente
Na pilcha de cada um
Eu sou Gaúcho, por incrível que pareça*

A canção é uma boa ilustração do homem do campo, e ajuda entender o lado de ser gaúcho, perto das transformações urbanas, estéticas e corporais ao dimanar para cidade. Oliveira, Pedro Homero, Loma, Cesar Passarinho dentre outros músicos negros ambicionavam reivindicar a participação negra na história do Rio Grande do Sul e teriam que participar do movimento tradicionalista e seu evento de maior prestígio, a *Califórnia da canção*. O verso “eu sou gaúcho por incrível que pareça” é o dilema do homem do campo polido, serve para Oliveira Silveira. Em seu poema Pelo escuro constrói outra narrativa da canção que participou da 10ª Califórnia supracitado, porém de caráter crítico, e antecede a composição de Pedro Homero e Adair Antunes, pois foi publicada pelo autor em 1977.

PELO ESCURO

(fragmentos)

*Sou a palavra cacimba
prá sede de todo mundo
e tenho assim minha alma
água limpa e céu no fundo.
Meu canto é faca de charque
voltada contra o feitor
dizendo que minha carne
não é de nenhum senhor.*

***Sou quicumbi e moçambique**
no compasso do tambor.
Sou um toque de batuque
em casa de gege-nagô.*

*Sou a bombacha de santo,
sou o churrasco de Ogum.
Entre os filhos desta terra
naturalmente sou um.
(...)*

*No sul o negro charqueou
lavrou
carreteou
no sul o negro remou
teceu
o diabo a quatro
o negro no sul congou
bumbou
batucou
a negra no sul cozinhou
lavou
diabo a quatro
no sul o negro brigou
guerreou
se libertou
quer dizer: ainda se liberta
de mil disfarçadas senzalas
prisões
diabo a quatro
onde tentam mantê-lo agrilhado
(...)*

*Muito obrigado
pelo ditado
"negro em posição
É encrenca no galpão".
Obrigado pelo preconceito
com que até hoje me aceitas.
Muito obrigado pela cor do emprego
que não me dás porque sou negro...
(...)*

*Um naco de fumo escuro
negrinho
da tua cor, no monturo
Um toco de pito aceso
negrinho
cor de teu sangue indefeso
(...)*

*E peço: clareia o rumo
negrinho
de teus irmãos cor de fumo.
(...)*

*Já fui a palavra canga
sou hoje a palavra basta.*

Oliveira Silveira neste poema não deixa de citar práticas culturais e musicais especificadamente no verso “Sou quicumbi e moçambique, no compasso do tambor. Sou um toque de batuque em casa de gege-nagô”, sucessivamente criando nexus entre a religiosidade e musicalidade nos possibilita “devanear” os sons. Nesta perspectiva a poesia para nós é um evento, visto que movimenta nosso imaginário, nossas memórias sônicas, afeta-nos e produz outras sensações e vem acompanhada de tópicos importantes em seus poemas, trazendo a especificidade da experiência negra no Sul do Brasil, na África e na Diáspora Negra. No caso da poesia de Oliveira, a abordagem é feita sobre temáticas como desemprego, racismo, preconceito, utilizando termos locais do campo que estavam vivos em sua memória.

Além de dar uma especificidade em relação à poesia tratando de temas locais, Oliveira Silveira destina parte de seu trabalho textos e poemas relacionados a Palmares, dentre esses a temática da mulher negra, que passa a ser vista como agente da luta histórica negra. No programa Músicas do mundo Naiara Silveira²⁷ cantou a música que tornou-se referência em alguns carnavais de Salvador na década de 80:

Luiza Mahin²⁸
Chefa de negros livres
E a preta Zeferina
Exemplo de heroína

Aqualtune de Palmares
Soberana quilombola
E Felipa do Pará
Negra Ginga de Angola

África liberta
Em tuas trincheiras

²⁷ Naiara Silveira é a única filha de Oliveira Silveira, e tem assumido a responsabilidade pelo acervo deixado pelo seu pai, mantendo contato com acadêmicos do Brasil e do exterior de forma a manter viva a memória e a importância que seu pai deve na história da cultura Negra no Brasil e na diáspora. A entrevista com ela está publicada no site <https://www.oliveirasilveira.com.br/outros> e também informações sobre o curso EAD de três módulos sobre a obra do autor lançado no dia 12 de novembro de 2019, terça-feira, no Salão II de atos da UFRGS uma parceria entre a UFRGS e a Universidade UNIPAMPA.

²⁸ Faixa 1

Quantas anônimas Guerreiras brasileiras

Por estar atento à luta das mulheres negras e fazer parte da luta política negra no Sul, Oliveira foi influenciado por vários movimentos como o feminismo negro e seu protagonismo com mulheres como, Vera Lopes, Maria Conceição Fontoura do ONG Maria Mulher, e também, pelo movimento da Negritude, desenvolvida por Leo Damas, Leopoldo Senghor e Aimé Césaire. Em sua formação acadêmica fez amizades com pessoas como Antônio Carlos Côrtes, e por ser professor da rede estadual de ensino, compreendia a importância que tinha a luta antirracista na educação e na afirmação da identidade negra brasileira e no sul do país.

Ele irá desenvolver em sua poética uma sonacidade musical negra segundo suas experiências de campo com a música negra brasileira através das religiões de matriz africana, particularmente o Batuque, em razão do fato desta ter sido reprimida e violentada ao longo de sua história no estado do Rio grande do Sul.

Dessa forma Oliveira irá agir dentro de uma visão negro local e nacional construída entorno do mito do gaúcho, do farroupilha e dirá através de sua poesia que se existiu uma revolução, se há orgulho em ser gaúcho, deve-se ao fato não de um passado glorioso, e sim, de um passado de luta, resistência daqueles que realmente fizeram jus ao legado de nos dar orgulho, ou seja, os Lanceiros Negros, e é aí que ele entra na disputa por outra narrativa em relação ao negro.

Um ano antes de falecer Oliveira vai mergulhando e aprofundando suas pesquisas mostrando o quanto os Lanceiros significavam para a história do negro no Rio Grande do Sul. Em entrevista à escritora Fernanda Pompeu em 2008, afirma o autor “no final dos anos 1960, senti curiosidade e necessidade de pesquisar o protagonismo de mulheres e homens negros no Rio Grande do Sul em particular e no Brasil em geral” (POMPEU, 2016).

O uso da mão de obra escrava, o massacre de Porongos, a reconstrução da experiência negra moderna, o tambor, o batuque, os territórios negros em Porto Alegre, à vista disso a pesquisa empreendida pelo poeta Oliveira sintetiza o passado, o presente e nos aponta para o futuro da luta política negra no estado.

Oliveira vai revelando trajetos, pontos e transformações urbanas quando a ocupação negra vai se dando no Rio Grande do Sul e no Brasil e começa seu mapeamento dessa história a partir do livro, de relatos históricos oficiais e não oficiais. Seu poema *Encontrei minhas origens* lembram um passado sônico, de dor, mas também de alegria na busca de encontrar elementos e objetos cheios de sonoridade, bem como identidade:

Encontrei minhas origens
Oliveira Silveira

Encontrei minhas origens
Em velhos arquivos
Livros
Encontrei
Em malditos objetos
Troncos e grilhetas
Encontrei minhas origens
No leste
No mar em imundos tumbeiros
Encontrei
Em doces palavras
Cantos
Em furiosos tambores
Ritos
Encontrei minhas origens
Na cor de minha pele
Nos lanhos de minha alma
Em mim
Em minha gente escura
Em meus heróis altivos
Encontrei
Encontrei-as enfim
Me encontrei.”

As palavras grifadas acima estão presentes na obra do autor remetem a sonoridades, por essa razão Oliveira nos conduz para um mundo sônico dentro da sua poesia descerrando uma porta individual e coletiva, pois acrescenta imagens construídas e carregadas de emoção, dor, alegria e a imagem racial que a poesia nos leva.

É precisamente na busca de um processo interpretativo e no tentamento de desafogar os liames olhando o sônico que podemos perceber o caminho que Oliveira procura acarretar o seu leitor, ajudando-o no decurso à busca e criando uma imagem

sônica racial em seu poema, além de ir conectando a experiência de um sujeito empenhado em encontrar suas origens, e seu compromisso em tornar isso visível ao seu leitor, tratado como audiência.

O caminho sônico da poesia e o imaginar que essa produz fazem parte adentro do livro que não comunicam apenas palavras, mas nos remetem a sons. E Oliveira nesse poema parte desse lugar de busca e de maneira consistente ele segue e, ao entrar nos encaminha para o plano sonoro das “correntes”, ”grilhões nos pés” dos negros escravizados trazidos da África para as Américas, para logo em seguida incorporar “o mar” e seu sons com corpos amontoados, empilhados, emparedados, em cima um do outro, posteriormente nos desvia para uma imagem auspiciosa dos cantos, tambores e dos rituais africanos.

No poema abaixo ele retoma no livro *Orixás* a mesma narrativa, criando palavras de resistência que produzem nexus entre poesia e som, através de evento poético.

Batuque
(*Orixás*, 1995)

Batuque
tuque, tuque!
todo o muque
no tambor.

Puxaram o corpo cá prá longe
mas a alma espichou,
e as raízes crisparam-se lá
e o caule é este tambor,
*e a seiva, este **som de cratera,***
que a gente vai fundo buscar.

Batuque
tuque, tuque!
todo o muque
no tambor.

Esses negros loucos batendo,
já com a cor de Exú-Bará nos dedos
couro contra couro.

Mas o couro da Iyà é mais forte
*lá vai o **seu ronco** de trovoada,*
e a terra vai rachar em fendas
toque de Xangô.

Batuque

*tuque, tuque
todo o muque
no tambor.*

Oliveira vai fazendo os legentes imaginar sonoridades através do poema que mantém sua ligação com os orixás, trazendo elementos que vão compondo paisagens sonorizadas e mesmo em palavras e frases que remetem a sua ausência, por exemplo, “puxaram o corpo”, aqui ele mostra o negro arrastado, e assim vai utilizando metáforas sônicas como “caule é o tambor” e seiva “som de cratera”, “negros loucos batendo” reportando a rapidez dos toques executados no batuque, além disso, usa termos gauchescos, como “ronco”, barulho característico ao sorver o mate quando não há mais água na cuia de chimarrão, em analogia utiliza esse termo para designar o som da trovoadas nos levando à existência de toques musicais de Xangô, que o etnomusicólogo Reginaldo Gil Braga em seu estudo etnográfico musical ao pesquisar os diferentes lados do Batuque (BRAGA,1998) e seus tamboreiros (BRAGA, 2013), denotou tão bem.

A poesia Silverista nos seduz a entrar não apenas no mundo poético das palavras, também encaminha ao ambiente sônico, principalmente em seus poemas mais conhecidos no Rio Grande do Sul e nos desafia a conhecer a história, os espaços e a religiosidade negra através da incorporação de sons.

Todos esses elementos foram fundamentais para o fortalecimento da poesia negra de Oliveira no Rio Grande do Sul, assim como no surgimento de saraus negros e para a formação de gerações que após sua morte vem dando continuidade ao seu espólio. A partir da obra de Oliveira Silveira, o Tambor se constitui como elemento importante da identidade do negro afro-gaúcho.

O Sarau Negro Sopapo Poético aponta a importância do Tambor na identidade do afro-gaúcho. Esse sarau negro dá continuidade às ideias de Oliveira Silveira ao dar visibilidade aos elementos poéticos e as possibilidades sônicas que o tambor, enquanto metáfora proporciona na criação artística. O tambor passa a ter não mais um som físico presente, mas constituindo-se como aspecto sônico portátil que a poesia proporciona através do livro. Um tambor que pode ser levado, pode circular pela cidade, pode estar no celular e ocupar o espaço virtual e real ao mesmo tempo. No mesmo protótipo dessas origens que o legado de Oliveira Silveira vai passando através

da sonicidade musical negra, convidando-nos a conhecer mais sua literatura que já é uma tentativa de conhecer e construir identidades esperanças sem esquecer da dor do passado escravocrata e do sistema social racializado que “refere-se a sociedades nas quais os níveis econômico, político, social e ideológico são parcialmente estruturados pela colocação de atores em categorias ou raças” (BOLINA-SILVA, 1997, p. 469).²⁹

No sul do país ainda perdura uma visão que diminui a influência do negro, apesar de todos os nossos esforços. No entanto as categorias raciais do século XIX em que toda a experiência musical dos negros vista como exótica e inferior será ressignificada. O tambor, no caso do Rio Grande do Sul, instrumento utilizado nos rituais religiosos dos negros na cidade e nas charqueadas e do batuque foi duramente perseguido e tiveram seus objetos rituais destruídos por agentes da polícia.

Não só o batuque sofreu dessa opressão no espaço urbano, o funk e o carnaval são paradigmas do descaso e da falta de políticas de estado para cultura popular. Porto Alegre teve cortes profundos no carnaval que impactaram na execução do espetáculo no ano de 2017, e sua não realização em 2018. É arquétipo de como as manifestações dos negros são tratadas pelo estado. Oliveira a sua época não se acovarda e enfrenta tudo e todos de modo airoso, apazível e terno por meio da literatura, da poesia e da música, como também nas políticas culturais que ajudou a desenvolver a impulsionar pelo seu exemplo, estabelecendo relação nas esferas públicas e privadas.

2.2 O Músico-poeta

Hoje os poetas em Porto Alegre têm feito uso não apenas da poesia em suas vidas, alguns exercem além do ofício da escritura, a música de maneira formal ou informal realizando shows, cantando em saraus, ou em seus lares³⁰. Os espaços de

²⁹ Do original: refers to societies in which economic, political, social, and ideological levels are partially structured by the placement of actors in racial categories or races

³⁰ Ruth Finnigan (2007) *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*, Wesleyan faz a partir da linhagem dos estudos culturais, um estudo sobre músicos amadores e profissionais na Inglaterra na cidade de Milton Keynes. Busca analisar as várias práticas musicais existentes ao longo da história da cidade. Nesta comunidade, segundo a autora há uma imigração internacional que mudou as práticas da comunidade, tornando-a mais heterogênea. Faz uma etnografia específica de um lugar situado no espaço e no tempo. Os músicos amadores são centrais em sua análise. Outra referência da mesma autora é artigo *O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?* Finnigan (2008), que também aponta a importância da poesia e da voz.

Saraus têm apresentado historicamente papel importante na vida da cidade, basta lembrar dos poetas e escritores do Parthenon Literário, entre eles o Maestro negro Joaquim José Mendanha, figura importante na cena musical de Porto Alegre como professor e maestro em saraus do século XIX, além de ser responsável pela formação de sociedades musicais, como exemplo a Sociedade Musical Porto-alegrense, União Musical Brasileira, Musical Rio-grandense e Musical 7 de Setembro (FREITAS E CASTRO, 1968). Os encontros de literatura na volta do Mercado Público, ponto de encontro dos intelectuais negros da cidade no século XX, os quais, nos anos 70 Oliveira ajudou a construir.

Porto Alegre, por ser uma cidade urbana e a capital do estado, tem um passado histórico na literatura nacional com o poeta Mario Quintana, Caio Prado Junior, Moacir Sclier, entre outros. Quintana com seus poemas ajudou a construir e revelar essa cidade, hoje com mais de 1 milhão de pessoas assim como ele, o qual Oliveira Silveira era admirador, profundo conhecedor da cidade narrou a vida dos negros e negras no Rio Grande do Sul.

Oliveira Silveira vindo do interior de Rosário do Sul e com mestres das religiões afro-gaúchas fez parte de um contexto que buscava cada vez mais desconstruir a ideia de que o batuque era uma raiz do candomblé no sul do Brasil, Oliveira usou todos os elementos sônicos possíveis em sua linguagem poética, inclusive algumas sendo títulos dos seus poemas e livros para valorização da religiosidade do negro no Sul e desenvolvendo uma musicalidade própria da poesia como afirmou o músico-poeta Ronald Augusto, que foi amigo de Oliveira Silveira.

Obra Reunida do Oliveira Silveira, organizada por Ronald Augusto (2012), é considerado o livro que dá um panorama da grandeza da obra Silveirista. Ronald é formado em filosofia, crítico literário, compositor, poeta, escritor e músico. Em entrevista ao programa Músicas do Mundo Etnomusicologia na Rádio da Universidade, ajudou-nos a compreender o sentido da poesia e deu uma versão que contribui para análise e mostra centralidade da questão racial, do racismo como um problema a ser enfrentado:

[...] a poesia não é uma voz natural, a poesia é uma voz cheia de artificios, o poema não é uma linguagem de todos os instantes, ela é uma linguagem de alguns instantes que a gente usa através de

recursos estéticos para recriar tais e tais situações....a poesia e a literatura pra mim não são discursos que desvelam o mundo, eles são discursos que tornam o mundo mais complexo. Eu entendo a poesia e a linguagem literária como um discurso que não vai resolver os problemas. Claro que os poetas podem falar sobre os problemas do mundo dos escritores, dos artistas, e mesmo que fale em literatura negra contemporânea, ela fala sobre um problema gravíssimo e central da formação brasileira que é o racismo, não tem outro problema pra mim, o problema do Brasil é o preconceito racial. Enquanto o Brasil não souber, a sociedade brasileira não souber lidar com as pessoas negras, com sua população negra, reparar todos os erros históricos cometidos ao negros, nós não vamos achar solução nenhuma, mas a poesia não é esse lugar da solução, é o lugar onde os problemas aparecem esteticamente transfigurados (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Ronald Augusto, nov, 2018)

É justamente esses problemas transfigurados na poesia, na literatura e na música, bem como nos aspectos da sonicidade musical negra que buscamos provocar neste capítulo na intenção de refletirmos e produzir interpretações através de uma análise etnomusicológica.

Essa tarefa nos leva a não cair em dicotomias, em tal caso as diferenças no que é música e o que é som, mas sim nos apontar como esses elementos operam dentro da poesia, tornando-a mais complexa a partir da sonoridade.

Figura 5. Ronald Augusto e Oliveira Silveira



Fonte: <http://www.nonada.com.br>

Esses “problemas transfigurados”, apontados por Ronald Augustos são solenes para analisarmos o quanto a tradição diaspórica negra tem utilizado a literatura como forma de ação política. O sônico ajuda o leitor a construir a interpretação da poesia, em consequência os saraus negros mexem tanto com as audiências negras, dado que é o momento em que a poesia e a música se encontram tornando-se obrigadas a ocupar o mesmo espaço e estarem em interação, Nketia nos ensina que:

No nível superficial, o nexu poderia ser de subordinação, com a música servindo como "pano de fundo" ou um meio de criar e manter uma atmosfera para sustentar uma atividade ou estimular a interação intencional (NKETIA, 1990, p.87)³¹

E essa interação que certamente fascina Oliveira Silveira, que sempre manteve viva essa relação buscando diferentes formas para que a música emergisse em som, através do ritmo ou da rima, da métrica do samba em seus versos, das ações que realizava com o grupo Semba, ou ainda fazendo indicações de espaços culturais, grupos musicais, gêneros musicais em suas poesias.

Ronald Augusto comenta sua surpresa em relação a esse lado musical do poeta da negritude:

[...] toda a experiência de amizade fraterna, que eu tive com o Oliveira, ao longo de sei lá, 20 anos foi genial, ele era uma pessoa super gentil, assim educadíssimo, nunca vi o Oliveira perder a cabeça, jamais com nada, e ele nunca foi um sujeito acovardado como se diz assim, pô é só olhar a literatura dele. Um intelectual negro ligado a essas questões, também, além de ser um grande poeta, super gentil, educadíssimo, mas nunca deixou de fazer a crítica contundente quando era necessário fazer, mas essa parte dele de músico, a gente foi descobrir bem depois, eu falei que a gente conviveu durante uns 20 anos e mais, eu acho que lá pela metade que eu descobri isso, mas a gente nunca fez nenhuma parceria, mas de vez enquanto ele tocava umas músicas. Eu e acho que Jorge Fróes também, as vezes nos encontrávamos no apartamento dele, um dia lá no apartamento dele tinha um violão, ele pegou e tocou, depois descobri também que ele tocava gaita. Ele tinha o grupo Semba de arte e cultura negra, ele rebanhava, reunia a gurizada jovem, e fazia eventos, saraus. Ele tocava também atabaque, tocava violão muito legal também, e as composições muito bonitas, tem uma que é assim (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Ronald Augusto, nov, 2018).

**Eu venho do pelourinho³²,
passei pela igreja do ouro,
eu não entrei, meu irmão,**

³¹ Do original On the superficial level the nexus could be one of subordination, with music serving as "background" or a means of creating and maintaining an atmosphere for sustaining an activity or stimulating purposeful interaction.

³² Faixa 2

**eu não entrei não,
a cruz e a espada macomunada
querendo o nosso coro.
lembrei, pensei, que desaforo**

Ele disse que ele foi a salvador, e lá ele não quis entrar na igreja, não vou entrar ele disse não vou entrar nessa igreja. É uma igreja famosa e museu. Ele não entrou em função desse passado da igreja. Ele era muito coerente, as vezes ele era severo até demais com ele mesmo com a história dele mesmo, mas ele era genial... uma vez eu fiz uma música com o poema dele, estilo antilhano caribenho, ele gostou, foi muito legal (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Ronald Augusto, nov, 2018)

O lado compositor de pequenos sambas também era parte da vida de Oliveira Silveira por toda a sua experiência musical presente no seu passado em Rosário do Sul. Fazer um samba tratando de recordar o histórico opressor que a igreja continha era uma forma dele responder por meio da música, e isso justamente para não cair na estética do belo, que toda a construção histórica possui, mas sim trazer a sua contradição, uma igreja que foi cúmplice do processo de escravização dos africanos.

Outro momento importante em que a música opera de forma constante foram os Saraus que realizava em Porto Alegre. A cada poema ou poesia interpretada, Naiara Silveira em entrevista ao programa Músicas do Mundo, propalou-nos e cantou um verso proferido durante as rodas de poesia realizadas no mercado público no final dos anos 70, no que chamou dos “altos do Mercado Público” (segundo andar do imóvel) que reuniam, segundo ela, poetas negros para divulgar os seus poemas e também músicos, nas sextas-feiras à noite, onde Oliveira Silveira divulgava através de um jornal chamado *Boletim da Roda*. Conforme Naiara, ele “fazia em Xerox, distribuía na roda” e entregava na esquina democrática para as pessoas que passavam pelo centro de Porto alegre.

**Poesia na roda³³
Quem chegou é bem chegado
Umbigada em você
Pra dizer, dar o seu recado**

Abria com essa música, o pessoal falava o seu poema, depois vinha de novo, infelizmente eu não tenho registros, nem foto, nem mesmo gravação desse momento (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Naiara Silveira, dez, 2017).

³³ Faixa 3

Ao ir para o centro de Porto Alegre e oferecer em mãos os convites para as rodas de poesia, o poeta sai do lugar consagrado de contemplação e se aloca perto de sua audiência, expõe seu corpo, rosto, seu conhecimento para fazer amizade e sensibilizar através da arte. Essa atitude mostra um poeta da rua, metucioso a tudo e a todos.

Figura 6. O grito da periferia- Paulo Correa



Fonte: Paulo Correa

O grito, presente na obra do artista plástico Paulo Correa, é revelador dessa necessidade que a poesia e os músicos-poetas negros nutrem na cidade, uma vez que buscam serem escutados; revelando uma cidade pequena diante da acuidade do negro como parte desta história.

Essa abertura das rodas de poesia no Mercado com a música era uma forma de conectar a tradição de saraus presentes na cidade. Oliveira dá continuidade ao legado dos poetas afro-gaúchos, intelectuais e acadêmicos das diversas áreas que lidavam com a literatura. O escritor soube como ninguém tirar proveito de sua formação acadêmica, luta política ao mostrar sua perspectiva local como negro no Sul do Brasil, sem perder a referência africana.

Ele então cria o grupo Semba, para divulgar o trabalho artístico, musical e poético dos negros do sul, entre os anos 1979 a 1999. Segundo sua filha

O grupo Semba ele foi criado em 1979 com alguns membros do Grupo Tição, depois as pessoas foram saindo e entrando adolescentes, acabou que o grupo se formou em um grupo basicamente de adolescentes, que o líder mais velho era o meu pai, e o meu pai sempre teve essa preocupação com a autoestima do adolescente negro, o fato dele se apropriar de sua história, de suas origens, de sua cultura. O grupo trabalhava com a cultura do negro em forma de dança, o grupo trabalhava com jongo, lundu, samba de roda, afoxé, dança dos orixás, maçambique, e a música, partido alto, jongo, bloco afro, maçambique Essas músicas tanto eram cantadas em Português, quanto em Yoruba também, nós fazíamos pequenas esquetes tratando a questão do racismo, e a poesia fazia parte das nossas apresentações. Nos ensaios, nós recebíamos muitas informações, estudos sobre tudo que nós iríamos apresentar, não era uma coisa assim solta, cantar por cantar, era um grupo sério, apesar de ser um grupo formado por adolescentes, nos tínhamos um respeito muito grande pelo nosso líder. Eu, e ele também sabíamos que precisávamos de momento de descontração, a energia imperava. O repertório vinha dele, ele que trazia as informações que escrevia as músicas enfim, mas ele sempre trazia o estudo daquilo ali que nos iríamos apresentar. Foi uma grande fase. Esse grupo permaneceu por 20 anos um pouco mais talvez, teve grande importância na vida de seus componentes, foi um divisor, nos viajávamos, nos conhecemos lugar diferentes, hoje ainda mantemos amizade, tamanha importância, solidez, o vínculo, tudo. Agora nos temos filhos, os filhos também convivem, e essa era a preocupação do meu pai, a questão da formação da família negra, a sua manutenção, a base de uma resistência de uma raça é a família, e ele se preocupava muito, e através desse grupo então foram namorando, casando, foram formando novas famílias. Anualmente nos fazíamos um espetáculo apresentado no Teatro de Câmara, sempre abria espaço pra nós, além de eventos, que o grupo organizava na Casa de Cultura, em outros espaços, clubes, escolas, fomos pra Osório no Maçambique, fomos pra FENADOCE em Pelotas, pro Uruguai, Rio de Janeiro na festa da beleza negra (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Naiara Silveira, dez, 2017).

Neste dia, Naiara foi com um caderno de anotações, gravou o programa acompanhada ao violão com Vladimir Rodrigues, na época integrante do grupo afroentes e um dos fundadores do Sopapo Poético. Eu estava bem nervoso naquele dia, era uma das entrevistas mais importante que já tinha feito naquele ano, com a filha de um grande ícone da luta política negra. A narrativa de Naiara Silveira mostrou para mim o quanto o Oliveira Silveira tinha a preocupação com juventude negra, família negra e também com a valorização do patrimônio cultural africano no Brasil.

Aquele programa abriu outra porta para que pudéssemos pensar Oliveira Silveira além de músico-poeta, o seu papel de educador, ou o seu ofício de professor influenciando sua atividade cultural e política negra pela via da cultura através do grupo Semba. Ou seja, Oliveira articula não apenas a ação poética simbólica e representativa do negro, ele constrói através do exemplo, como desenvolver uma política cultural para comunidade negra. Para tal, como apontou Ronanld Augusto, ele fazia questão de lançar seus livros nas escolas de samba, principalmente em lugares onde a comunidade negra estava presente de alguma forma. Isto de uma maneira ou de outra influenciou gerações mais jovens que hoje fazem Saraus Negros na cidade de Porto Alegre.

Um dos elementos importantes apontado por Naiara Silveira foi o papel que a música tinha no trabalho do seu pai, o batuque e os orixás também eram constantes em sua narrativa e, conforme ela afirma que a “dança dos orixás” era algo presente na proposta do grupo Semba. O batuque denuncia a história da presença negra na cidade pela sua sonoridade, pelos ritmos alucinantes dos seus tambores, pelos cantos dos orixás, uma presença que mesmo com todo o trabalho feito por Oliveira, Mestre Borel, Pedro Homero entre outros persiste no imaginário sul rio-grandense branco em sua maioria como perigoso, assim, como seus sons e seus ritmos, ou seja, o sonicótipo negro causa medo.

Oliveira nos leva para dentro da experiência histórica e sintetiza esta fala diretamente ao público por meio de suas poesias e músicas, desenvolve uma linguagem de fácil entendimento, principalmente os seus poemas mais sônicos. Por essa razão ele é referência principal de poesia negra no Rio Grande do Sul.

Não é uma tarefa fácil superar Oliveira Silveira em razão do trabalho que desempenhou não apenas como poeta, mas como ativista, educador, escritor, entre outras funções que exerceu na vida, entre elas fez parte do Conselho Nacional de Educação durante as gestões do ex-presidente Lula.

2.3 Pra Solano Trindade

Consciente da centralidade da poética e da música na libertação do negro no Rio Grande do Sul, Oliveira Silveira foi percebendo que necessitava produzir uma literatura de enfrentamento e isso passava por revelar outra história do Rio Grande do Sul. Nesta esteira, a percussão, o ritmo e aquilo que foi determinado como parte da experiência negra, vão aos poucos ressignificando e incorporando novos elementos em meio a uma cidade cada vez mais impactada pelo crescimento desordenado e pela constituição de novos territórios negros fora da região central da cidade, resultado do processo de gentrificação³⁴, levados à ocupação de novos territórios ao longo da história

³⁴ Termo cunhado pela socióloga marxista britânica Ruth Glass na década de 50 para referir-se ao processo de recuperação de áreas residenciais decadentes, tradicionalmente ocupada pelas classes trabalhadora de baixa renda e a substituição dos antigos moradores por outros de camadas sociais de renda mais elevada (SANTOS, 2008, p. 13). Sua dissertação o projeto *Renascença: Um caso de gentrificação em Porto Alegre durante a década de 70* mostra como deu-se esse processo, no entanto,

do Rio Grande do Sul e que Oliveira tenta abordar de várias maneiras como músico-poeta.

A música para Solano Trindade, gravada em 2008 de forma independente pelo autor, dirigida por Marcos Farias³⁵, é uma homenagem ao centenário do poeta pernambucano que nasceu em Recife, em 1908 e faleceu em 1974. Nela Oliveira apresenta uma de suas principais referências em matéria de literatura. Poeta, assim como Oliveira, ele foi ator, cineasta, pintor e trabalhou com dança e teatro. Solano foi diretor do Teatro Experimental do Negro³⁶. Segundo o site da Fundação Cultural Palmares:

Não foram apenas as artes que ganharam com as contribuições de Solano Trindade. Ainda dentro da esfera da responsabilidade social, o artista contribuiu com a realização de diversos eventos que visavam o combate à desigualdade social e a valorização do negro. Nesse intuito, organizou, na década de 1930, o I e o II Congressos Afro-Brasileiros e fundou, com Barros Mulato e Vicente Lima, a Frente Negra Pernambucana e o Centro Cultural Afro-Brasileiro; na década seguinte, criou o Grupo de Arte Popular e o Comitê Democrático Afro-Brasileiro, além de lançar o Teatro Experimental do Negro, o Teatro Folclórico Brasileiro (com Haroldo Costa) e a Orquestra Afro-Brasileira (com Paulo Ramalho); já na década de 1950 fundou, com Edson Carneiro, o Teatro Popular Brasileiro e criou o grupo de dança Brasileira, que bateu recorde de apresentações no exterior (TRINDADE, 2008).

Podemos perceber que Solano Trindade teve um envolvimento muito forte com as artes e com a música e Oliveira tentou seguir os passos dele aqui no Sul. Buscava dar continuidade às ações dele em nível local, procurava criar grupos como Samba, atuar em espaços em que a comunidade negra estava como escolas de Samba e construir uma poética em favor da negritude.

Pra Solano Trindade, gravada meses antes de Oliveira Silveira ser chamado para a ancestralidade teve a participação de sua filha Naiara Silveira, mostra um poeta que lidava com a música, e em especial com o samba de uma maneira afetuosa como

sabemos que esse projeto não se deu apenas pela valorização do espaço e de seu valor em mercadoria, mas também como forma de racialização do espaço, substituindo negros de maioria de baixa renda, por brancos de classe média e alta.

³⁵ Marcos Farias é produtor reconhecido de samba no Rio Grande do Sul, ele que fez produções do Grupo Senzala entre outros, em 2019 lançou uma produção chamada música negra contemporânea, nos quais reúne vários artistas negros, entre eles grupo Afroentes, Glau Barros, entre outros. O projeto teve a produção de Hilton Machado (Melô) que foi meu professor no projeto descentralização da cultura na segunda metade da década de 90 e também participante do grupo Palmares.

³⁶ Ver site fundação Palmares <http://www.palmares.gov.br/?p=2735> acesso em 20/12/2019.

parte de seu passado individual e também coletivo. O que para mim era uma surpresa, mas que para pessoas que conviveram com Oliveira sabiam da relação que tinha muito forte com a música. E ele tenta nos mostrar isso. Naiara levou o CD com a música e pudemos ouvir a voz de Oliveira.

*É pra Solano trindade*³⁷

Pernambuco em cidades do sul

Cidade do sul

Porto Alegre, Pelotas, Belo Horizonte, São Paulo e no Imbú

E no Imbú

Rio de Janeiro, Duque de Caxias

Andou pelo mundo Ururu

Mundo ururu

Levando o Brasil da poesia

De jogo e lundu

Jongo e lundu

Teatro do povo congada

Capoeira, samba e maracatu

Maracatu

Ah solono poeta da cor

Amou o povo Trindade feliz

Trindade feliz

Sabe mano, negro novo

De leite, ovo e aprendiz

Aprendiz

Ilha negra escolhe com graça

Orgulho de raça e raiz

Raça e raiz

E o trem que chega repete teu nome

Tem gente com fome no meu país

Tem gente com fome no meu país

Tem gente com fome no meu país.

A música de Oliveira nos conduz a percorrer a trajetória de Solano Trindade, uma das principais referências do poeta, além disso, é um samba, ele poderia

³⁷ Faixa 4

ter escolhido qualquer outro, mas mostra com qual linguagem musical era mais familiarizado, percorrendo vários movimentos sociais e culturais negros durante a música para situar o ouvinte do seu samba sobre a importância do homenageado. É no refrão que Oliveira nos deixa uma preocupação sua e de Solano Trindade ao cantar “tem gente com fome no meu país”, ele sabia bem pra quem esse verso era destinado, certamente à população negra e pobre brasileira.

Ao utilizar este gênero e movimento cultural musical, leva-nos a reflexão sobre a realidade brasileira e da importância de Solano Trindade na história da luta política negra por igualdade. Quando ouvimos essa música é como se ele dissesse: Leiam Solano de Trindade antes de me ler. Essa é uma das pistas que Oliveira nos deixa e, nos quais toda uma geração é parte de um legado cultural de agência do negro no Brasil, tendo a cultura como um meio para ação política.

Em relação à experiência com Oliveira Silveira como músico-poeta, Jorge Fróes, integrante da Associação Negra de Cultura, professor de literatura, poeta e escritor, mostra o quanto a poesia de Oliveira é de fácil musicalidade, comentou isso em entrevista ao programa Músicas do Mundo Etnomusicologia na Rádio da Universidade em 2018.

[...] eu as vezes converso com Vladimir Rodrigues do Afroentes, ele fala da sonoridade e de como consegue construir e por a música em cima das letras e dos poemas do Oliveira. O Oliveira é privilegiado nisso, na questão de sei lá de lidar com música, de construir, de tocar gaita. Eu me lembro que as vezes eu ia até a casa dele, ele pegava gaita e tocava, ele pegava um bongo e tocava, um atabaque e tocava, então isso tá muito presente na obra dele. Eu poderia pegar aqui um poema dele e mostrar para perceberem a sonoridade. O Oliveira produziu um livro que tá dentro da ontologia Poema Sobre Palmares, algumas pessoas ligadas ao Sopapo, da Associação Negra de Cultura tão produzindo cd, onde o poema tá sendo dito, recitado, há trechos por exemplo que o Vladimir musicou. Eu não vou ousar aqui cantar determinado trecho mas, quando o Oliveira fez o poema, eu não acredito que ele estivesse pensando em musicar, o Vladimir que viu isso aqui, mas isso pode caber em praticamente em toda a obra do oliveira, vai sai mais ou menos assim (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Jorge Fróes, out, 2018).

**muleke, pescava e caçada nos matos e riachos de palmares³⁸
moleke brincava livre, na liberdade alerta de palmares,
molekada brincava e era gente,
molekada brincava e era gente**

³⁸ Faixa 5

É so um fragmento, é a letra aqui do poema, e que o Vladimir pegou isso aqui e musicou, talvez a gente pudesse pegar outros trechos do livro do poema de Palmares ou de qualquer, ou do poema do Oliveira e achar e encontrar um sequencia aqui oh (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Jorge Fróes, out, 2018).

**e se dançava porque os livres tem direito a dançar,
e se cantava, porque os livres tem prazer em cantar,
folga nego folga, branco não vem cá
e se vier, pau a de levar**

Esse finalzinho é trecho de dominio público, o Oliveira colocou dentro do poema, dentro da obra há mais obra (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Jorge Fróes out, 2018).

As duas canções mostram a facilidade que as poesias e poemas tinham para se tornarem música, isso nos dá pista da centralidade da música na vida de Oliveira Silveira. A poesia *Cabelos que negros* foi musicado pelo rapper MC Raggamano Koyah *Meu Cabelo em Paz*³⁹ postada no Youtube em 2016, quando utiliza dos versos do poeta para produzir sua criação audiovisual. No clipe aparecem pessoas negras, homens e mulheres que participam de diferentes movimentos sociais, entre elas Naiara Silveira, Elias Silveira Lacerda e Thalís Silveira dos Santos. O clipe se passa em uma barbearia⁴⁰. Os versos abaixo fazem parte da música do rapper que estão presentes no poema de Oliveira Silveira intitulado *Cabelos que Negros*:

**Cabelo carapinha⁴¹,
engruvinhado, de molinha,
que sem monotonia de lisura
mostra-esconde a surpresa de mil
espertas espirais,
cabelo puro que dizem que é duro,
cabelo belo que eu não corto à zero,
não nego, não anulo, assumo,
assino pixaim,
cabelo bom que dizem que é ruim
e que normal ao natural
fica bem em mim,
fica até o fim
porque eu quero,
porque eu gosto,
porque sim,
porque eu sou
pessoa negra e vou**

³⁹ Música disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Xf10VpaTH0g> acesso em 20/12/2019.

⁴⁰ Vídeo 2

⁴¹ Faixa 6

**ser mais eu, mais neguim
e ser mais ser
assim.**

O poema serviu de inspiração para o rapper criar outros versos, aprofundar por dentro a música as sugestões de Oliveira Silveira, além disso, traz toda a experiência performativa para o clipe e utiliza tópicos presentes na poesia para construir a música, usando sampler de rap.

Tricia Rose⁴² (1994), estudiosa negra afro-americana, mostra a importância social do hip-hop no contexto estadunense para a juventude negra daquele país. Apresenta em seu livro *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America (Music/Culture)*, o contexto do Bronx como gueto, ou seja, local situado às margens da sociedade americana, onde essa produção musical acontece. O Hip-hop como uma das práticas musicais da diáspora negra, segundo ela, dá continuidade às tradições africanas e que essa juventude negra se apropriou dos meios tecnológicos para produzir esse tipo de música, assim como a indústria cultural foi se adaptando aos diferentes elementos que constituem a linguagem do hip-hop tais como o graffit, Break, MC e o DJ. Para ela:

A familiaridade codificada dos ritmos e ganchos que fazem o rap de outras músicas negras, especialmente o funk e a soul, carrega consigo o poder da memória coletiva negra. Esses sons são marcadores culturais, e as respostas a eles não são involuntárias, mas de fato densamente e ativamente intertextuais; eles evocam imediatamente a experiência negra coletiva, passado e presente (ROSE, 1994, 138) ⁴³.

Algo que pode ser relacionado à estética negra jamaicana com uso dos dreads, que o MC Raggamano Koyah usa durante o clipe, bem como, à sonocidade

⁴² Tricia Rose busca apresentar seu trabalho de campo realizado nos EUA na cidade de Nova York com grupos de hip-hop e rap. Seu método é etnográfico, realiza entrevista, conversas informais, observações dos shows e eventos de rap, além disso, utiliza-se das letras das músicas dos artistas, bem como seus vídeos musicais. A linhagem teórica é dos estudos culturais, dialoga com autores como Stuart Hall, Paul Gilroy e Angelas Davis para não perder de vista as questões ideológicas que estruturam a sociedade americana do norte tais como: gênero, raça e relações de poder. Sua tentativa é perceber através do discurso e da ação táticas e estratégias utilizadas pelos jovens para viverem em uma sociedade sexista, machista, violenta e racista, nos quais são principais alvos de controle.

⁴³ Do original: The coded familiarity of the rhythms and hooks that rap samples from other black music, especially funk and soul music, carries with it the power of black collective memory. These sounds are cultural markers, and responses to them are not involuntary at all but in fact densely and actively intertextual; they immediately conjure collective black experience, past and present

musical negra que utiliza como parte dessa tradição cultural negra, o uso das tecnologias de sampler.

Então podemos dizer que o verso de Oliveira Silveira transformado em música inspira o uso de cabelos crespos como parte da resistência. Durante parte da minha vida sentia a necessidade de cabelos raspados foi quando me tornei universitário que passei a assumir os crespos, por uma questão de afirmação. O cabelo é um símbolo de resistência e foi justamente em 2009 quando Oliveira morre, começo a deixar meu cabelo crescer acredito que inspirado pela música que assisti durante a apresentação do Mc Raggamano Koyah em uma atividade do Ponto de Cultura Campo da Tuca. E desde de então, tenho mantido ele crespo vindo a cortar apenas no momento em que fracturei o tornozelo em abril de 2017 e não podia mantê-lo em razão das dificuldades de conseguir cuidá-lo.

Quando assisti ao clipe, lembrei que já tinha escutado aquela música. Ou seja, ela teve um impacto em meu modo de ser, influenciando meu comportamento e auxiliando minha nova construção de identidade. Esse é o efeito que a poesia do Oliveira Silveira exerce, ela transforma, no meu caso foi via música, e em um momento em que as atividades negras no Ponto de Cultura estavam crescendo e que desenvolvi trabalho como oficina de música, e produtor musical, entre 2005 à 2012.

A primeira e última vez que vi Oliveira Silveira, foi no Mercado Público de Porto Alegre em um almoço no qual a Associação Comunitária do Campo da Tuca foi convidada. Na época estavam eu, Antonio Matos, Leci Soares Matos e Margarete Moraes, que foi Secretária da Cultura de Porto Alegre, lembro-me que o Ministro da Cultura, o músico-poeta Gilberto Gil passou em várias mesas para cumprimentar os presentes. Antes deles veio até nós, Oliveira Silveira e cumprimentou Antônio Matos que era seu amigo de militância no MNU (Movimento Negro Unificado) aqui no Sul. Foi naquele encontro que conheci este músico-poeta que influenciou a minha vida e a direção do meu trabalho e, em certa medida, o da minha irmã que levava da universidade pra casa livros dele que eu pegava escondido pra ler.

E entre palavras de Gil que impactaram a minha vida naquele encontro foi quando ele disse que poderiam esperar apenas uma coisa no Ministério da Cultura:

“dedicação”. Quando tive a oportunidade de reencontrá-lo em 2006, na inauguração do Ponto de Cultura, repeti-lhe as palavras de sua primeira visita como Ministro da Cultura. Acredito que ele e Oliveira Silveira tivessem alguma ligação mais íntima durante aqueles anos, pois Oliveira parecia ser um dos organizadores daquele evento ambos dedicaram suas vidas a arte e a cultura brasileira, seus olhares sobre a cultura, assim como a música, foram fatores decisivos nas políticas públicas dos projetos Pontos de Cultura, no caso de Gilberto Gil e Oliveira em suas políticas culturais com os diversos grupos que criou durante sua vida e que influenciaram políticas públicas em Porto Alegre nas gestões do PT na cidade. Nketia nos lembra algo importante em relação aos músicos e seus efeitos nas estruturas sociais:

Embora seja o efeito de tudo isso na música e na produção musical em que o etnomusicologista se concentra, de vez em quando ele também pode olhar para o contrário, uma vez que as influências são recíprocas, principalmente quando ele tem competência no campo cognato ao qual parte de seus dados se referem. Por exemplo, em um estudo da música e da sociedade, o estudioso pode observar não apenas o efeito de fatores sociais na música, mas também o impacto da música na sociedade, comportamento individual, consciência da identidade e assim por diante. Da mesma forma, ao estudar música e política, ele pode observar não apenas o impacto da política na música, mas também como estruturas hierárquicas ou igualitarismo podem ser definidos pelas formas de organização e uso da música (NKETIA, 1990, 88)⁴⁴.

Em entrevista ao projeto Mocambo, presente no trabalho de Silva (2014, p. 163-164) no qual a autora faz um estudo etnográfico ouvindo as narrativas dos amigos de Oliveira Silveira, apresenta-nos um relato dele falando de suas relações com a música.

(...) É, eu comecei na Hora Estudantil, que era um programa dos nossos estudantes do grêmio estudantil João Simões Lopes do ginásio estadual de Rosário do Sul, que se chama ginásio Plácido de Castro. Então, nós fomos fazer esse programa e me convidaram pra tocar, eu tocava acordeom, gaita, e depois passei a fazer poemas no programa, e também fui fazendo essa locução comercial entre aspa, e, às vezes, apresentando o programa Chimarreando no Galpão que era apresentado pelo delegado e por outro Rosariense lá. O Jair de Sousa Pinto, o delegado, e Rui Fernandes Barbosa, o nosso conterrâneo. (...) A gaita foi coisa de família, porque a minha mãe

⁴⁴ Do original: Although it is the effect of all these on music and music making on which the ethnomusicologist focusses, now and then he may also look at the reverse, since influences are reciprocal, particularly where he has com petence in the cognate field to which part of his data refers. For example, in a study of music and society, the scholar may observe not only the effect of social factors on music, but also the impact of music on society, individual behavior, consciousness of identity, and so forth. Similarly when studying music and politics, he may observe not only the impact of politics on music, but also how hierarchical structures or egalitarianism may be defined by the forms of organization and use of music.

tocava essas gaitas de botão de oito baixos e eu comecei a aprender com ela. Havia tocadores que apareciam por lá, levavam gaita, às vezes, deixavam lá em casa e eu ia treinando. Também tinha a influência de um tio, Adalto Ferreira, que era irmão da minha mãe que era um exímio tocador de bandolim, ou bandoneon, como nós dizíamos lá. Eu tinha uma outra tia que tocava violão: a tia Mariazinha, Maria José, um outro tio, não sei se tocava, nunca vi ele tocando, mas tinha gaita de botão de doze baixos e o filho dele depois o Birico que se chamava Araci era um ótimo tocador de gaita. Começou nessa gaita de botão e depois foi pra gaita apianada como eu também. Depois passei pra gaita piano. Uma gaita, só que tem teclado de piano. Então, a música sempre foi uma coisa muito presente e havia os bailes lá na nossa comunidade.

Como é possível perceber, o músico-poeta já estava inserido em meio extremamente musical, e essa musicalidade influencia certamente a constituição de seus poemas. Além disso, seu contato como apresentador de programa de rádio ou participante mostra o contexto influente da música sobre sua vida. Por essa razão, só conseguimos ver toda essa musicalidade na poesia do Oliveira e entendermos a partir do momento em que contexto de sua formação é revelado. Optar pela poesia como trabalho e não a música, certamente se deu em razão do caráter combatido da poesia dos anos 70 e da emergência de Palmares, no entanto, a música acabou exercendo influência na produção poética, podemos notar sua potência, assim como observadas pela Naiara Silveira, Ronald Augusto e Jorge Fróes, mas precisamos aprofundar e analisar ainda mais essa relação é o que tentamos fazer no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 3- O BANDONE DO CAVERÁ, PALMARES E ASSOCIATIVISMO NEGRO

Neste capítulo buscamos apresentar o contexto em que Oliveira Silveira estava inserido, produzindo um olhar especial sobre seu último trabalho como narrativa sobre Palmares e também voltado à Associação Negra de Cultura. Começamos pela obra *Bandone do Caverá*, aproveitando as discussões da sonicidade musical negra do capítulo anterior para aprofundar mais esse tema, continuando com a discussão dos nexos entre música e poesia.

Figura 7. Foto do livro de Oliveira Silveira e seu tio tocando bandoneón



Fonte: Acervo Oliveira Silveira

Trazemos neste capítulo narrativas de Antônio Carlos Côrtez sobre o dia 20 de Novembro e o grupo Palmares e minha experiência com o trabalho de campo no Sopapo Poético, dedicando atenção ao episódio que houve por parte da Prefeitura de Porto Alegre no desejo de transformar o Centro de Referência do Negra Nilo Feijó (espaço criado pelos movimentos sociais negros dentro da estrutura municipal) em um

espaço para Campanha do Agasalho 2018, algo que fez surgir um manifesto contrário e notas da Prefeitura ao que analisaremos a seguir.

3.1 O Bandone do Caverá

Esse foi o último livro de Oliveira Silveira, publicado em 2008, curiosamente no mesmo ano em que gravou a música em homenagem ao Centenário de Solano Trintade, obra esta que retoma e expõe a importância que a música teve na vida de Oliveira Silveira, pois faz homenagem ao seu tio Adauto Ferreira, uma das suas referências em termos musicais. Adauto foi segundo o livro, um dos grandes músicos de Rosário do Sul, apresentando-se em bailes e tocando música no cotidiano da Família Ferreira através do bandoneón.

Durante o poemeto, como ele define a homenagem que presta ao tio, Oliveira explora através das quadras a trajetória desse músico nos deixando pistas de como era o contexto musical, social e cultural da região. Ele começa a escrever o livro em 1986 e termina em 2008, ou seja, demorou 22 anos para terminar sua última obra. O poeta publicou outras obras importantes nesse período, como exemplo o *Poema Sobre Palmares* (1987); *Anotações as margens* (1994) e *Orixás* (1995), é o momento em que poeta já sabendo de sua possibilidade de deixar o plano terreno e ser chamado para ancestralidade, sabia da necessidade de falar das influências de suas raízes negras afro-gaúchas e principalmente da música.

Oliveira então termina a obra como forma de contar toda a sua experiência musical e sônica, fruindo motivo poético à musicalidade do tio chamando de poemeto campeiro em quadras. Na primeira quadra já mostra o lugar racial da poesia, atraindo atenção para os músicos negros que tocam bandoneón⁴⁵.

⁴⁵ Segundo o Grove Music Dictionary Bandoneon é acordeão de botão quadrado ou Concertina desenvolvido na década de 1840 por Heinrich Band de Krefeld, mas semelhante à concertina 'Chemnitz' de C.F. Uhlig, inventado na década anterior. Todos os primeiros modelos eram diatônicos: eles produziam notas diferentes sobre o empurrão e a tração do fole. Em 1921, foi introduzido um modelo cromático que produzia a mesma nota no impulso e no puxão: esse instrumento eclipsou quase totalmente a variedade diatônica. A maioria dos bandoneons tem dois bancos de palhetas e nenhum turno (alterações de registro). Disponível em <https://www.oxfordmusiconline.com/search?q=bandoneon&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> acesso em 20 de fevereiro de 2020.

*Dedos magros, dedos negros
nas teclas do bandoneón
era o Aduino Ferreira,
bruxo campeiro do som*

*Mão escura em teclas alvas
baixos brancos de botão
música negra da alma
compasso do coração*

*Bandone do seu Aduino
Meio alemão, castelhano,
meio Brasil, meio Plata
Gauchesco e africano*

*As melodias campeiras
na voz xucra do bandone:
trote largo de rancheira
vaneira velha sem nome*

*A vaneira afro-cubana
e o samba afro-brasileiro
se irmanavam no bandone
do Aduino Costa Ferreira*

*Boleros, rumbas e congas
velhos tangos e milongas
essas vozes castelhanas
de tambores africanos*

Nas quadras expostas Oliveira conecta as experiências latinas e africanas a elementos que apontam para origens do Bandoneón, certamente fruto de sua pesquisa desse instrumento.

As experiências dos músicos negros na tradição campeira do sul, sabemos pouco a respeito, da mesma forma a relação do negro com a música chamada gauchesca ou tradicionalista algo que deve ser importante para historiografia musical da população negra no Rio Grande do Sul. Oliveira Silveira traz mais uma vez a importância histórica ao dizer: quer conhecer-me, conheça a história de minha família e do meu tio. Em um dos versos, ele poetiza isto:

*Bandone doce instrumento
desde que um dia te vi*

*enchendo sons bonitos
minha vida de guri*

Na quadra ele fala de si, de um poeta audiência, é um dos poucos versos em que mostra o valor estético da música que recorda com saudade, algo que o faz lembrar a infância. Na quadra seguinte ele trata do rádio como parte influente à musicalidade do Aداuto:

*notícia de qualquer parte
só no rádio da fazenda,
na boca de um mascate,
ou de quem vinha da venda*

*a música que chegava
até os ouvidos do اداuto
de vereda ele floreava
ou já tocava no ato*

Aqui fica evidente a habilidade do Aداuto como improvisador e com perceptividade musical que lhe atribuía habilidades importantes e que certamente chamavam o interesse dos admiradores ou contratantes dos shows musicais. Em um dos poemas, apresenta-nos os trânsitos de Aداuto por espaços em que havia prospectores da região:

*deixava a Dona Calistra
e ia ganhar uns cobre
em baile de gente rica
de negro ou de branco pobre*

*Sua música era trabalho
entre o povo da região
era uma estrada de atalho
riscando traço- de- união.*

No verso seguinte fala de sua família e a relação com a música, em especial sua mãe, a qual associa a musicalidade africana.

*Aداuto, irmão de Adelayde,
Eduardo e Mariazinha.
Mano também de Anair
e tio de muitos sobrinhos.*

*Assim como há tanta coisa
que se passa de pai pra filho
a música ali era quase
que nem um mal de família.*

*Precioso bem de família
esse gosto musical.
dom que de certo já vinha
do tempo antigo ancestral.*

*Anair teve uma gaita
de oito baixo, voz trocada,
fininho na parte alto,
grosso no pé do teclado.*

Podemos constatar aqui que sua mãe Anair merece atenção como instrumentista que participa e passa conhecimentos musicais. Ele traz incorporado à poesia de Aduino uma coletividade de mulheres negras. Além do mais exemplifica temas que foram recorrentes a sua biografia de militante negro, vê a agência das mulheres negras, e não deixa de registrar àquelas da sua família. O olhar para os músicos negros é evidente nos versos de Oliveira, dando préstimo ao trabalho realizado por eles na história de Rosário do Sul:

*Caverá recanto bruto
de musical aconchego
nesse Rosário reduto
de tanto músico negro.*

*Tinha o ronco do seu Justo
numa gaita de botão.
Vaneira, polquinha xucra
do mulato Conceição*

*O Ladi espicha o beijo
a gaita dava sina.
E lá no povo a presença
do grande Jota Amaral.*

*o Aduino e o Birico
Se amadrinhando nos foles
era um mate de erva rica
sorvido de gole em gole*

*esses e outros por aí,
som da negrada no ar.*

*Dava gosto de se ouvir
e dava no que pensar.*

As lembranças puerícias de Oliveira revelam mais uma vez a centralidade da música e o impacto que esta teve na vida e na sua poesia. Díspar de outros poetas que buscavam a via da poesia e da dramaturgia, Oliveira sempre andou muito próximo da música, por toda a experiência musical da Família dos Ferreira, os quais procura ressaltar em seu último trabalho que também não era algo exclusivo de sua família, mas dos negros que moravam na região de Rosário. Remete-nos ainda a algo importante na história da experiência negra e africana, que é a música em funerais. Kofi Agawu, em sua pesquisa com Akpafu, em Gana, exhibe a importância filosófica da morte de duas maneiras:

Primeiro, marca a conclusão do ciclo terrestre da existência, circuncisão do nascimento, puberdade, casamento e morte. Segundo, abre a porta para um reino espiritual superior, no qual o falecido, como ancestral, ocupa seu lugar ao lado dos deuses menores e do Ser Supremo, nos alcances mais altos da hierarquia da existência. Assim como os ritos que acompanham o nascimento, a puberdade e o casamento são realizados na música e através dela, a morte ocasiona algumas das formas mais distintas de expressão musical entre os Akpafu (AGAWU, 1988, p. 75)⁴⁶.

São inúmeros os relatos de pessoas negras que quando morrem deixam como pedido que seja tocada música em seu enterro⁴⁷, e ao que parece isso era uma prática habitual do Aduato Ferreira. A quadra apresenta:

*Quando tocava em enterro
por desejo do finado
abençoava o cemitério
com as lágrimas do teclado.*

Seu toque era paz de espírito

⁴⁶ Do original: First, it marks the completion of the earthly cycle of existence, birth-circumcision-puberty-marriage-death. Second, it opens the door to a higher, spiritual realm in which the deceased, as an ancestor, takes his place alongside the lesser gods and the Supreme Being in the higher reaches of the hierarchy of existence. Just as the rites accompanying birth, puberty, and marriage are performed in and through music, so death occasions some of the most distinctive forms of musical expression among the Akpafum

⁴⁷ Video 3 - O funeral do músico Giba-Giba foi repleto de música, som dos tambores de sopapo e canções que fizeram parte da sua vida (há vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NRNm-E6NW3o>, onde é possível assistir o velório dele). Mestre Borel e Pedro Homero, segundo relato de Cassio Tambor, também tiveram homenagens musicais como forma de conduzi-los ao caminho da ancestralidade.

*em casa mal- assombrada
e na noite mal dormida
alívio de alma penada.*

O objeto musical, o teclado ou botões cria vida, agência na poesia de Oliveira, pois ele chora, enfeitiça, mata, transmite paz, alívio e é racializado em suas teclas brancas, é como uma pessoa na visão do poeta, um companheiro do Aduato. Kululuka (2013, p. 145) aponta o quanto o instrumento, no caso o tambor, pode resultar em um ser cultural, dotado de voz, linguagem e palavra. Neste caso, pelo poeta Oliveira Silveira o Bandone é central na poesia, ele é africanizado pelos dedos negros, apropriado, e o fio condutor desse último trabalho de Oliveira Silveira. Um instrumento que chega em Rosário do Sul, certamente em razão do fluxo migratório do instrumento e que tornou-se central para o Tango:

O processo explosivo na consolidação do espaço semiótico do tango a partir da introdução do *bandoneón* no sistema de signos da música consiste na imprevisibilidade de sua chegada, não fazendo parte de um conjunto de possibilidades que se encontravam disponíveis naquele momento e lugar. Estrangeiro na comunicação e ao sistema cultural que já se encontrava em formação, o *bandoneón* irá surpreendentemente estruturar esse espaço, tornando-o próprio, não simplesmente porque veio de fora – posto que, a rigor, todos os demais instrumentos que configuraram o tango também o vieram –, mas porque soube interagir com os demais elementos e consolidar um núcleo próprio, impondo seus traços distintivos. O caráter explosivo e a condição de estrangeiro do *bandoneón* também são notáveis pelo efeito inverso que inicialmente causa em sua passagem de um meio a outro, ou seja, em sua negação como um elemento estranho às características que o tango já assumira na virada do século XIX para o XX (LOPES, 2015, p. 260).

Ao que parece esse mesmo processo apareceu em Rosário do Sul, onde o instrumento foi adaptado aos interesses locais daquela região em que Oliveira Silveira e a família dos Ferreira nasceram. Em suas últimas quadras que compõe o livro, ele mostra também a relação entre o Bandone e o tambor através de Aduato, Birico e Biato.

*E na música ainda fica
um pouco do negro Aduato
na cordiona do Birico
e no tambor do Biato.*

E termina lembrando certamente como um dos apreciadores do trabalho do seu tio ao colocar nos versos a posição da audiência:

*e quem te apreciava, adauto,
nos bailes do caverá*

*vai sempre sentir tua falta
do teu bandone lá e cá.*

*Num galpão ou grande sala
miles de watts de som
pode ser bom esse baile
mas falta o teu bandoneón.*

A última palavra do verso é bandoneón fechando o trabalho do poeta. O bandone ou bandoneón foi instrumento que Oliveira utiliza como fluxo em direção à suas lembranças para construir o poemeto e precisa dele para ajudá-lo na memória da sonicidade musical negra de seu tio em recordar acontecimentos, pessoas e objetos para elaborar seu trabalho poético. Sem o instrumento, a poesia em sua grandiosidade não existiria e não revelaria a centralidade da música na vida, no pensamento e na obra de Oliveira Silveira, ele sabia o valor que a música negra produzida em Rosário tinha como experiência da afrodiásporanegra e, inscrever seu tio na historiografia dos músicos bandoneonistas é o objetivo do poeta.

Oliveira semanas antes de falecer, em uma carta à família fala das coisas do interior e também do bandoneon antes de ser chamado para ancestralidade em 1 de janeiro de 2009, aos 68 anos, deixando um legado sem igual na cultura negra do Rio Grande do Sul e no movimento negro nacional e internacional.

3.2 O 20 de Novembro

O livro *Educação e ações afirmativas: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica* publicado em novembro de 2003, organizado pela professora Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva, e Valter Roberto Silvério com a participação de Oliveira da Silveira, Andréa Lopes da Costa Vieira, Hédio Silva Júnior, Kabengele Munanga, Wilson Roberto de Mattos, Henrique Cunha Júnior, José Jorge de Carvalho, Antônio Sérgio Alfredo Guimarães, Nilma Lino Gomes e Rachel de Oliveira dão um panorama sobre a importância das ações afirmativas, o 20 de novembro, o papel da educação no enfrentamento ao racismo, ações afirmativas na pós-graduação, quilombos, juventude negra, logo no final do primeiro ano da gestão do presidente Luís Inácio Lula da Silva.

O artigo *Vinte de Novembro: história e conteúdo*, que compõe a coletânea escrita por Oliveira Silveira, traz a trajetória do Associativismo negro, e também, um aspecto muito importante apontado em conversa informal que tive com a professora Petronilha em Osório, quanto fui convidado pelo professor e doutor em antropologia Yosvaldyr Bittecourt Jr para conhecer o Macambique de Osório, que, aliás, Oliveira Silveira era um grande admirador. Ela afirmou que o texto foi escrito visto que o historiador Décio Freitas em querer reivindicar como parte da ideia do 20 de novembro, o dia da Consciência Negra.

Petronilha, então pede que Oliveira deixe um registro histórico tratando do assunto, o qual faz de forma detalhada como se deu todo o processo. Inicia apontando que o grupo Palmares começou a discussão do tema em 1971, e que quando acontece a fundação do Movimento Negro Unificado Contra à Discriminação Racial (1978), já haviam produzido farto material publicado em jornais e revistas. Oliveira detalha as fontes de onde emanava inspiração e as pessoas envolvidas no trabalho e o legado intelectual do qual fazia parte:

Foram quatro os participantes da primeira reunião, iniciadores da agremiação ainda sem nome: Antônio Carlos Cortes, Ilmo. da Silva, Oliveira Silveira e Vilmar Nunes. Um quinto, de nome Luiz Paulo, assistiu, mas não quis fazer parte do trabalho. A ideia era um grupo cultural com espaço para estudos e para as artes, notadamente literatura e teatro. Afinal estavam bem presentes e atuantes os exemplos do Teatro Experimental do Negro (TEM), a militância de Abdias do Nascimento, os exemplos do poeta Solano Trindade e do Teatro Popular Brasileiro. Era preciso conhecer mais a história, debater as questões raciais, sociais. Vinham do exterior instigações como capitalismo versus socialismo, negritude, independências africanas e movimentos negros estadunidenses. A reunião foi por volta de 20/7/1971 (SILVEIRA, 2003,p.25)..

Aqui a cultura ganha destaque e as várias experiências artísticas se consistiam em fundamentais, cada um do grupo trazia uma experiência histórica com a cultura. Antonio Carlos Côrtes, único representante vivo do grupo Palmares, é escritor, colunista, radialista, advogado e foi presidente do Conselho Estadual de Cultura do Rio Grande do Sul, em entrevista ao programa Músicas do Mundo Etnomusicologia na Rádio da Universidade cita a Escola de Samba Carioca Estação Primeira de Mangueira com um trecho do samba enredo interpretado por Jamelão no centenário da abolição para tratar da discussão sobre o dia 13 de maio:

[...] me intrigava muito o treze de maio, onde fazia um loas a Princesa Isabel, e tal, mas não caía bem aquilo ali, eu fui sendo rato de biblioteca, e descobri na biblioteca pública do estado o livro do Edson Carneiro, Quilombo de Palmares, e aí eu conheci Zumbi dos Palmares, e nós tínhamos ali universitários, Orlindo Silva, Osmar Nunes, Oliveira Silveira, e eu fazendo curso de direito aqui na UFRGS, praticamente foi quase que unânime a criação do Grupo Palmares, eu disse o seguinte pro pessoal, vamos dizer não ao treze de maio, que era composta tão somente de dois artigos. Artigo primeiro, fica abolida a escravidão no Brasil, artigo segundo revogam-se as disposições em contrário. Não tinha um dispositivo, uma justificativa, nada, o negro foi colocado livre no papel, mas continuou como diz o samba da Mangueira lá de 1988 continuou escravizado nas favelas, então não tinha nenhum discurso histórico nisso, conseguimos então, como não tínhamos informação, data de nascimento de Zumbi, depois de muita luta resolvemos então com base naquele livro, buscar registrar com força a data da morte de Zumbi dos Palmares, 20 de novembro de 1695 na Serra da Barriga, lá hoje é Pernambuco na época era Alagoas (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Antônio Carlos Côrtes, 02 fev. 2019)

E o samba citado narra discussão que o grupo trouxe para narrativa que questionava o dia 13 de maio:

**O negro samba, o negro joga a capoeira⁴⁸
ele é o rei na verde-rosa da mangueira**

**Será... Que já raiou a liberdade
Ou se foi tudo ilusão
Será...
Que a lei áurea tão sonhada
Há tanto tempo assinada
Não foi o fim da escravidão**

**Hoje dentro da realidade
Onde está a liberdade
Onde está que ninguém viu**

**Moço
Não se esqueça que o negro também construiu
As riquezas do nosso Brasil
Pergunte ao criador
Quem pintou esta aquarela
Livre do açoite da senzala
Preso na miséria da favela**

**Sonhei...
Que Zumbi dos Palmares voltou
A tristeza do negro acabou
Foi uma nova redenção
Senhor... eis a luta do bem contra o mal... contra o mal
que tanto sangue derramou contra o preconceito racial**

⁴⁸ Faixa 7

O samba-enredo de autoria de Alvinho, Hélio Turco e Jurandir traz a importância de Palmares como voz dos negros no Brasil, contrapondo-se à historiografia oficial. Naquele momento fazia alguns anos que o grupo tinha debatido no Rio Grande do Sul o tema, que passou a ser uma bandeira nacional. Além de citar o samba, Côrtes aponta um episódio interessante que, ele entre outros eram estudantes universitários na UFRGS.

Côrtes já sabe que foram os primeiros a reivindicar o 20 de novembro antes do apelo nacional que teve em 1979, com a fundação do MNU, e também no Centenário da Abolição, a Mangueira e outras escolas lembravam a data, mas a verde rosa a trata de forma crítica, diferente do Samba campeão daquele ano que proclama justamente o contrário daquilo que a Mangueira⁴⁹ apontava e que conquistou o segundo lugar. A grande campeã foi a escola de samba Vila Isabel com a música Kizomba, Festa da Raça que se tornou um dos grandes sambas enredos do carnaval do Rio de Janeiro e do Brasil.

Mas foi em 20 de novembro de 1971 que a história do negro começa a mudar e terá impacto, décadas depois, tornando parte do calendário escolar, com data resultando feriado em alguns estados e municípios. Admiravelmente em Porto Alegre não, local em que o grupo Palmares faz o primeiro ato oficial em meio à ditadura militar. Oliveira explica isso:

A homenagem a Palmares ocorreu no dia 20 de novembro de 1971, um sábado à noite, no Clube Náutico Marcílio Dias, sociedade negra sita à Avenida Praia de Belas nº 2300, bairro Menino Deus, em Porto Alegre. O Marcílio, fundado em 4/7/1949, foi um importante espaço físico, social e cultural perdido nos anos 80. Público reduzido, conforme o esperado, mas considerado satisfatório. "Zumbi, a homenagem dos negros do teatro" foi o título da Folha da Tarde para a nota publicada dia 17. E nessa época de ditadura, em que os militares eram chamados de "gorilas", o teatro era muito visado. O grupo foi chamado à sede da Polícia Federal para, através de um de seus integrantes, apresentar a programação do ato e obter liberação da Censura no dia 18 (SILVEIRA, 2003, p. 28).

Oliveira é bem detalhista no artigo e aponta a agência do grupo Palmares na história da luta política negra, sem mediação de outros intelectuais não negros, busca provar através de dados históricos registrados em jornais a data da morte de Zumbi

⁴⁹ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Resultados_do_Carnaval_do_Rio_de_Janeiro_em_1988 acesso em 19/01/2020.

como marco de luta e referência negra no sul do Brasil nisso todos os ativistas negros do Sul tinham conhecimento, porém era necessário tornar público o fato para que outros grupos não reivindicassem o que não foram eles que criaram. É essa possibilidade de perda que motiva o convite da Petronilha para que Oliveira fizesse parte da coletânea.

Oliveira então enfrenta trinta anos após a evocação do 20 de novembro em Porto Alegre, a necessidade de ter que comprovar agência do grupo Palmares na história do Brasil. Ele alegava que muitos cadernos, artigos e textos não contam que a ideia da data partiu do grupo Palmares em Porto Alegre e, em meio a nova agenda afirmativa que era necessário reivindicar a agência. Em resposta ao questionamento sobre Décio Freitas, Oliveira afirma que, este participou do evento do 20 de novembro:

Só a partir daí é que o historiador e sua obra passaram a ser conhecidos do Grupo Palmares. E na semana seguinte apareceria matéria sobre ele na série já citada "Saiba por que Você é Racista", de Lúcio Flávio Bastos. Em agosto de 1971, quando seu livro em espanhol acabava de ser impresso em talleres gráficos uruguaios, o Grupo Palmares, formado em julho, já definira e anunciava na imprensa a celebração do dia 20 de novembro através da homenagem a Palmares. Esse anúncio ocorria em nota citada – Folha da Tarde, em 23/8/1971 –, decorrente das deliberações de julho: assinalar o 20 de novembro, destacando Palmares (SILVEIRA, 2003, p. 30).

O que podemos concluir é a necessidade de Oliveira sabendo que Décio Freitas por ser conhecido no meio intelectual, pudesse tirar a agência histórica do grupo Palmares, de empreender no artigo todo um trabalho de não deixar dúvida da agência. Ou seja, se Décio Freitas participa da evocação do 20 de novembro, perpretou como aliado da luta política negra e não como agente que propôs o dia, mesmo que seu trabalho tenha sido relevante para militância negra naquele período, inclusive fazendo parte dos estudos do grupo Palmares em anos subsequentes. Essa discussão é importante visto que a história negra é quase sempre apagada a prol das contribuições europeias, ou seja, agência tanto do negro quanto do índio em nossa história oficial não é vista em seus próprios termos.

Dessa experiência talvez seja importante dizer o quanto Oliveira naquela década provavelmente passou a ser precaucioso em relação a sua biografia e também com a história do grupo Palmares. Devido os avanços das políticas afirmativas na primeira gestão do governo Lula, aquele era o momento de se consolidar oficialmente na história, com reconhecimento da classe acadêmica.

Outro fator importante na história do grupo Palmares é a participação das mulheres como parte decisiva nos debates propostos pelo grupo. Oliveira tinha consciência da magnitude da mulher na história da cultura e vida dos negros (as) no Brasil. Então utiliza o próprio artigo para mostrar que no grupo não havia apenas homens:

A partir de meados de 1972, a formação do grupo contava com Antônia Mariza Carolino, Helena Vitória dos Santos Machado e Marli Carolino, além de Anita e Oliveira. Um dos principais locais de reunião passou a ser o bar da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), que na época era URGS. Anita Leocádia Prestes Abad, que em 1973 já não estava mais no grupo, Helena Vitória dos Santos Machado e, a partir de 1976, Marisa Souza da Silva foram integrantes cuja participação contribuiu decisivamente para o ajuste do trabalho ao contexto das lutas sociais (SILVEIRA, 2003, 31).

No recorte do artigo ele mostra também o papel da faculdade como espaço de formação e debate político. Durante o trabalho de campo pude perceber nas elocuições o quanto Oliveira era próximo à UFRGS, já que dedicou alguns saraus aos acadêmicos. No artigo ele faz uma cronologia mostrando todo o trabalho empreendido durante mais de 30 anos evocando o 20 de novembro e evidencia um dado interessante no ano de 1975, a participação do grupo Afro-sul⁵⁰ na reunião de Palmares no Clube de Cultura, associação cultural de Porto Alegre judaica na sua origem.

Essa aproximação talvez se deva ao fato de tanto os judeus, quanto os negros são grupos historicamente discriminados, desse modo, possibilitou a aproximação do grupo com setores da elite porto-alegrense de maneira estratégica. Os registros na imprensa apresentam essa articulação de Oliveira com os meios de comunicação no período da ditadura militar, assim a imprensa, acaba sendo aliada principal na luta antirracista. Diante disso existia o interesse em publicar o trabalho do grupo Palmares. Outra questão eminente a destacar são as ideias do grupo Palmares alocada no artigo apontam várias vezes o caráter afrocentrado do trabalho de Oliveira Silveira como líder do grupo.

Cumprida a primeira fase encerrada em 1978, o Grupo Palmares volta nos anos 80 como grupo de trabalho do MNU. Aparentava beirar o ineditismo

⁵⁰ Afrosul, agora chama-se Bloco Afroafrosul Odomode tornou-se Ponto de Cultura é um espaço de referencia cultural negra na cidade de Porto Alegre, realizam oficinas, palestras e bailes de Swing e Samba Rock.

esse fato de um grupo com história própria se dispor a funcionar como braço de uma nova organização, mas parece que tal experiência já havia sido tentada por outras entidades na formação do MNUCDR. O fato é que em 1981 formou-se o MNU-RS. Nele um novo grupo de trabalho, divergente, surge em 1983: o GT Lima Barreto, que chamava o grupo inicial de Grupão. Percebendo-se que no Grupão a maioria tinha sido integrante do Palmares, foi adotado o nome GT Palmares. Mais adiante ocorre a desvinculação do GT Palmares em relação ao MNU e começa a terceira fase com o Grupo Palmares novamente autônomo. Como tal, o Palmares foi um dos criadores da Associação Negra de Cultura em 8/12/1987, mas teve outras ramificações: grupo Coisapreta, pelo menos até a divisão ocorrida nesse trabalho, e grupo Kuenda. Se no GT Palmares da segunda fase Ceres Santos foi um novo valor vindo do grupo Tição, também as ramificações ao final da terceira fase ficaram ligadas a nomes palmarinos: Oliveira na ANdeC, Hilton Machado (terceira fase) no Coisapreta, de onde saíram Helena Vitória dos Santos Machado e Marisa Souza da Silva para criar o trabalho cultural Kuenda (SILVEIRA, 2003,p. 35).

Entre eles que fizeram parte do grupo, meu professor Hilton Machado, o qual conhecia como Melô, do grupo Coisa Preta que na segunda metade dos anos 90 promoveu oficinas de música pelo projeto *Descentralização da Cultura* da Prefeitura de Porto Alegre no Campo da Tuca (STEIN, 1998). Tomei conhecimento desse fato no decorrer do trabalho de campo no Sopapo Poético, onde conversamos.

As ações educativas de Melô na valorização da música negra eram elementos constantes no trabalho que empreendeu na Tuca, da qual sou herdeiro e propagador. As práticas eram plenamente afrocentradas, pois trazia conhecimento histórico. Um professor sem formação acadêmica em música, no entanto, com notória sabedoria na cultura negra e professor de história que o credenciavam a ser oficinairo de música e exercer o papel político que tinha o Projeto da descentralização nas comunidades negras em Porto Alegre. Lembro, dele, rechaçando, na época, a música tocada no rádio, ou seja, os sambas e os pagodes. Ele queria que expuséssemos nosso cotidiano, nossa história, e colocássemos nossas composições, bem como exercêssemos autoria, ou seja, que fôssemos agentes do nosso processo histórico. Paul Gilroy, em *Atlântico Negro* (2001), adverte-nos dos perigos pelos quais uma comunidade negra possa estar sujeita, posto que seus intelectuais se preocupem em dar uma nova direção, quando a percebem no caminho errado.

Essa perspectiva atualmente enfrenta uma posição pluralista que afirma a negritude como um significante aberto e busca celebrar representações complexas de uma particularidade negra internamente dividida: por classe, sexo, gênero, idade, etnia, economia e consciência política. Não há aqui nenhuma ideia unitária de comunidade negra, e as tendências autoritárias dos que policiariam a expressão cultural negra em nome de sua própria história

ou prioridades particulares são corretamente repudiadas. O essencialismo de base ontológica é substituído por uma alternativa libertária, estratégica: a saturnal cultural que aguarda o fim de noções inocentes do tema negro essência. Aqui, as qualidades polifônicas da expressão cultural negra constituem a principal consideração estética, e muitas vezes há uma fusão incomoda, mas estimulante de técnicas e estilos modernistas e populistas. Dessa perspectiva, as realizações das formas culturais negras populares, como a música, são urna constante fonte de inspiração. São apreciadas por sua advertência implícita contra as arapucas do capricho artístico. A dificuldade com esta segunda tendência é que, ao deixar para trás o essencialismo racial por ver a "raça" em si mesma como urna construção social e cultural, ela tem sido insuficientemente consciente do poder de resistência de formas especificamente radicalizadas de poder e subordinação (GILROY, 2001, p. 86-87).

Na interpretação, compreendemos que Melô tinha consciência do poder exercido pela música e predisposição em colocar o negro em posição de submissão por reproduzir o que era tocado no rádio.

Figura 8. Apresentação no Projeto Descentralização da Cultura no Campo da Tuca final dos anos 90- da Esquerda para Direita, Hilton Machado do grupo coisa preta (Melô), Pedro Acosta, Lito, Gege e Buião.



Fonte: Arquivo pessoal Melô

Ao mesmo tempo em que incentivava por sua produção musical o afastamento desse tipo de música por considerar estarmos na direção errada ouvindo os pagodes dos anos 90. Intuo que acabo por linhagem cultural ligado à experiência do grupo Palmares pela consciência histórica através do músico-poeta Oliveira Silveira.

O Grupo Palmares primou sempre por um detalhe: ser formado exclusivamente por negros. Com isso, a iniciativa, as idéias e a prática do Vinte se constituem criação inequivocamente negra, emergindo da própria

comunidade negra e seguindo caminhos próprios, com suas próprias forças e fragilidades. A nominata consagra a importância do individual na composição de um grupo (SILVEIRA, 2003,p. 35).

Reconhecer as fragilidades é justamente admitir a possibilidade de não conseguir atender as complexidades da comunidade negra. Ou seja, Oliveira Silveira estava atento às discussões e debates à volta da comunidade negra internacional e da diáspora. Os nexos existentes entre uma Etnomusicologia Negra e o trabalho empreendido por Oliveira Silveira, evidencia-nos herdeiros dessa busca pela agência do sujeito negrxs como criadores, como protagonistas. O legado do trabalho de Oliveira iniciado no grupo Palmares, apresentado ao fim da década de 90 com *Melô no Campo da Tuca*, direcionando-nos para esse caminho e reconhecendo, assim como ele, nossas fragilidades.

Na mesma direção a *Associação Negra de Cultura* criada pelo grupo Palmares e sua continuidade, por meio do Sarau Sopapo Poético, revelam esse caráter de agência que Oliveira interessava tanto e gostaria que as gerações negras posteriores desenvolvessem na perspectiva do grupo Palmares. Outra questão envolvente é que o coletivo Sopapo Poético, assim como a Associação Negra de Cultura conservam proximidade com grupos nacionais, algo que sempre esteve presente no trabalho do grupo Palmares, visto que, isso entre intelectuais negros e músicos-poetas permanece.

3.3 A Associação Negra de Cultura

Oliveira Silveira sabia da importância do associativismo negro e sua relevância no pós-abolição. Em toda a sua trajetória de luta tenta mostrar o legado do qual participa e procura, há seu tempo, revelar através das pesquisas empreendidas. Podemos dizer que foi o grande articulador no processo da luta política negra no sul do país, como nenhum outro no pós-abolição. Além disso, estava atento ao que era realizado no exterior em matéria de movimentos de luta social e política por igualdade com os movimentos dos direitos civis nos EUA, onde em um poema deslinda o assassinato de Martin Luther King Jr mostrando essa ligação imprescindível do associativismo. Para Lopes Domingues este

é uma noção “dinâmica envolvendo um processo contraditório e conflitivo que combina resistência, assimilação e (re)apropriação de ações coletivas e

formas organizativas para a defesa dos interesses específicos do grupo” (DOMINGUES, 2014, p. 254).

Pesquisador desde o tempo da universidade e com o amadurecimento após mais de uma década de luta, dentre outros que tinham se engajado nos movimentos sociais negros, Oliveira cria a Associação Negra de Cultura em 08 de dezembro de 1987. Desde sua fundação, foi o que possibilitou a ele uma série de ações e intervenções práticas na cidade de Porto Alegre com rodas de poesia, lançamentos de livros e saraus literários. Além disso, teve atuação na esfera estatal, em espaços institucionalizados como universidades e a Casa de cultura Mario Quintana, fundando arrolamentos entre o espaço público e as iniciativas no campo privado e assim constituindo nexus entre ambos, conforme aproximava seu discurso da intelectualidade tanto acadêmica quanto cultural da cidade.

Mesmo após sua morte seu espólio inspirou líderes negros e negras. A criação do Centro de Referência do Negro tem no nome outro líder negro, Nilo Feijó, que foi um dos grandes nomes da luta política negra na cultura e no carnaval, além de célebre compositor de marchinhas e enredos de escolas de samba, presidente de uma das entidades mais antigas em atuação, a Associação Satélite Prontidão, central na valorização da cultura negra e do Swing, Samba-Rock nos anos 2000.

Podemos dizer que a Associação Negra de Cultura, o Centro Ecumênico de Cultura Negra, a Sociedade Floresta Aurora, o Bloco Afrosul Odomode, Associação Satélite Prontidão e os coletivos negros: Sopapo Poético e Poetas Vivos fazem parte do associativismo negro que exerce papel central na valorização da cultura negra e política cultural em Porto Alegre e no Rio Grande do Sul.

Oliveira mantinha contato com alguns desses grupos, excetos os dois últimos que surgem após sua morte, atuando como articulador em diferentes espaços da valorização da cultura negra onde ela estivesse. Essa luta e valorização da produção de arte, suntuosa e autêntica, tendo a criatividade negra mote para resistência, é a marca da geração de Oliveira Silveira que é transmitida através de seus textos, poesias e músicas. Paul Gilroy comenta:

os negros no Ocidente secretamente escutaram e depois assumiram uma pergunta fundamental a partir das obsessões intelectuais de seus governantes esclarecidos. Seu avanço do status de escravos para o status de cidadãos os

levou a indagarem quais seriam as melhores formas possíveis de existência social e política. A memória da escravidão, ativamente preservada como recurso intelectual vivo em sua cultura política expressiva, ajudou-os a gerar um novo conjunto de respostas para essa indagação. Eles tiveram de lutar - muitas vezes por meio de sua espiritualidade - para manterem a unidade entre a ética e a política, dicotomizadas pela insistência da modernidade em afirmar que o verdadeiro, o bom e o belo possuíam origens distintas e pertenciam a domínios diferentes do conhecimento (GILROY, 2001, p. 99).

Figura 9. Entrada do Centro de Referência do Negro Nilo Feijó



Fonte: Pedro Fernando Acosta da Rosa.

A criação do Centro de Referência do Negro Nilo Feijó no bairro Praia de Belas é parte dessa conquista, um espaço localizado na Av. Ipiranga no bairro Cidade Baixa, perto do Tribunal Regional do Trabalho, do Shopping Praia de Belas, da FASC, numa região histórica da participação negra, onde funcionava a Associação das Entidades Carnavalescas e que após a saída dessa e a retomada do espaço pela prefeitura, os ativistas negros e Associação Negra de Cultura, demandaram um espaço específico para sua população.

Passsei a portar isso quando estive em uma das apresentações do Sarau Negro Sopapo Poético realizado no espaço e avistei nas cadeiras marcas do patrimônio da Prefeitura de Porto Alegre. A mesma prefeitura responsável pelo espaço tomou

decisão de tornar o CRN um espaço para arrecadar e guardar roupas para campanha do Agasalho 2018. A Associação Negra de Cultura emitiu a seguinte nota:

À comunidade negra de Porto Alegre.

As entidades proponentes e gestoras, reunidas nesta data por ocasião do evento literário e musical Sopapo Poético- Ponto Negro da Poesia (ANdC) juntamente com seus realizadores, apoiadores, artistas colaboradores e frequentadores, vêm DENUNCIAR e REPUDIAR com veemência o ataque da Prefeitura Municipal à cultura negra em nossa cidade, que visa descaracterizar as funções específicas do espaço cultural Centro de Referência do Negro NILO FEIJÓ. Espaço cultural este que, inaugurado como sendo pioneiro no país e desenvolvido com foco na promoção da igualdade racial, está ameaçado de ser reduzido a um depósito ou abrigo municipal, como parte dos equipamentos públicos de assistência.

O governo municipal, através de sua nova estrutura administrativa, vinculou o CRN à Secretaria Municipal de Desenvolvimento Social e Esporte-SMDSE, a qual decidiu na semana passada colocar o centro à disposição da Campanha do Agasalho 2018 para estocar e fazer a triagem de doações.

Consideramos que tal manobra é um desvio da finalidade e da própria demanda que instituiu o CRN como espaço destinado à promoção da cultura e preservação da memória coletiva da comunidade negra em Porto Alegre. É um desrespeito às ações afirmativas na execução de políticas públicas garantidoras dos direitos do povo negro. Principalmente, aquelas que contemplam demandas de valorização e visibilidade da cultura negra nas áreas de teatro, **música**⁵¹, literatura, fotografia, vídeo, memória histórica, acervos de bens culturais, museus, manifestações populares contemporâneas, etc... Estas reivindicações há muito são desejadas pela comunidade negra. Vale ressaltar que o Sarau Sopapo Poético, o ponto negro da poesia, serviu de estímulo a estas propostas, pelo caráter de liderança e abrangência da causa da afirmação do protagonismo de negras e negros na literatura do RS.

O Sarau Sopapo Poético, desde 2012, e também outros grupos e eventos da cultura negra porto-alegrense se engajaram nesta seara cultural, tais como Encontro das Pretas, Feira Black, Sarau Afro Gueto, Orgulho Crespo, Fórum de Mulheres Negras, Comga de Samba entre outros. Essas atividades vêm ocupando o espaço com finalidade cultural, dando suporte à manutenção artística da cultura local, trazendo um grande público ao Centro de Referência em permanente diálogo com a comunidade negra de toda a cidade. Mas, neste ano em que o CRN completa dois anos de inauguração, com atividades específicas da área propostas realizadas sem recursos públicos, após longa omissão quanto ao cumprimento do projeto de instalação e organização por parte dos órgãos municipais responsáveis, a Prefeitura apresenta a ingrata surpresa deste ato de apropriação indevida do espaço para um fim diverso. Decisão autoritária e de cunho assistencialista tomada sem contar com a opinião do Conselho Gestor do Centro, e desautorizado pelo Conselho Municipal Negro, sobre a destinação dada ao local.

A decisão da secretaria social de ocupar parte do prédio do CRN Nilo Feijó para a “Campanha do Agasalho do RS” com o objetivo de tirar aquele espaço

⁵¹ Grifo nosso.

do controle pela comunidade negra e da finalidade de promoção da história e cultura afro-brasileira, negra e africana no âmbito local representa inaceitável falta de consideração com todos os militantes do povo negro, o qual já vem de um histórico de desapropriação e perda de seus espaços representativos como os quilombos no meio rural e os clubes sociais negros remanescentes, escolas de samba, quilombos, favelas, territórios e quilombos do meio urbano.

É desnecessário dizer que não somos contra esta ação social de arrecadação de agasalhos para pessoas carentes no rigoroso inverno que temos em nossa cidade. Porém, o afirmamos para afastar o maniqueísmo por parte de qualquer um que queira nos fazer essa afirmação leviana e piegas. Repudiamos veementemente este abuso das prerrogativas de destinação, pela falta de ética, abuso do poder e tentativa de subalternização das lideranças que atualmente estão à frente do processo gestor da ocupação cultural verdadeira do espaço com protagonismo de negras e negros.

Diante dos fatos aqui tornados públicos, pedimos o apoio de todos os segmentos da comunidade negra de Porto Alegre, do RS e do BR, bem como todos os lutadores negros e não-negros pela igualdade e respeito aos Direitos Humanos, a se engajarem nessa corrente de solidariedade junto ao CRN, em favor da resistência cultural negra, afrobrasileira e diaspórica que ali se faz, para a realização de Audiência Pública, com a participação do Ministério Público, a fim voltar à plena manutenção deste espaço cultural que tanto nos orgulha e fomenta o empreendedorismo artístico regional com protagonismo de negras e negros.

Este manifesto visa uma solução em caráter de urgência para acabar com esse desvio de finalidade que viola direitos adquiridos e dialogar com a Prefeitura para que efetive a política de implantação do Centro de Referência do Povo Negro em Porto Alegre.

Sopapo Poético, o ponto negro da poesia! Associação Negra de Cultura (ANdC)

de costume, encontrei Cristina e abracei esta, assim também quando vi Pâmela, ela estava com um ar bastante cansado, tinha algo diferente, pois o evento era normalmente na parte de baixo do prédio, achei que era por causa do público que na minha cabeça viria em menor número. Estava chegando perto da hora, quando Sidnei chega e entrega um manifesto sobre o espaço, ali eu vi que estar na parte de cima não era o normal, após ler o manifesto entendi que era em razão da apropriação da prefeitura do espaço de baixo, sem consultar os sopapeiros e os usuários do espaço para torná-lo depósito de roupas para campanha do agasalho. Vi nos olhos dos sopapeiros a indignação. Passou algum tempo e eu vi que as pessoas do Sopapo foram chamadas para uma sala, eu fiquei sentado ali e fiquei pensando se iriam me chamar. Vladimir então aparece e me faz sinal, nisto eu vi que realmente eu já era do Sopapo. Foi feita uma roda com todos os participantes na sala ao lado onde se realizava o sarau, como eu estava sem bateria no celular, não pude gravar o grito de energia que Cristina deu. Eu fiquei abraçado ali tentando pegar a indignação, Cristina falou que aquele momento era um momento que as pessoas teriam que receber algo de bom, e teriam que sair com uma boa energia. Mas de todos os eventos aquele tinha um clima muito diferente: Pâmela atravessou a mestra de sarau, as poesias não tinham o mesmo impacto no público, e as pessoas mostravam, principalmente os mestres de sarau, indignados com aquela situação. Naquele momento vi que a energia era algo realmente importante, pois como cantar, diante daquela situação? Como o cerimonial ser o mesmo? Igualmente como da primeira vez que participei naquele espaço do sarau, em que a saída da Imperadores era um tema externo ao Sopapo, agora a possível saída dos coletivos negros e a ocupação da prefeitura, tornando aquele espaço criado para comunidade negra um depósito de Campanha do Agasalho, exigia do Sopapo uma nova postura, muito mais combatente, e quando Mamau de Castro leu o poema do Giba-Giba, “Cuido eles já nos viram” nunca teve tanto sentido quando agora, após alguns anos ali, o Sopapo sentia o que era discriminação, e via como ele era importante para comunidade negra, e exigia a sua participação naquele momento considerado difícil para todos e todas. (Diário de campo, 29.05.2018).

Durante o trabalho de campo, esse momento foi um dos mais significativos, pois percebi que o lugar da celebração do orgulho negro dava lugar ao histórico de luta e o quanto as pessoas ficaram afetadas com a possibilidade de supressão daquele território negro, ocupado pelo Sopapo Poético como parte da luta e da política negra. O espaço da Prefeitura, na cabeça das pessoas, já não era mais da prefeitura, pois a Associação Negra de Cultura vinha ocupando aquele ambiente, reconhecendo sua importância na história da política negra em Porto Alegre. Toda a herança intelectual de Oliveira e de outros que lutaram contra o racismo se materializou no manifesto da Associação Negra de Cultura.

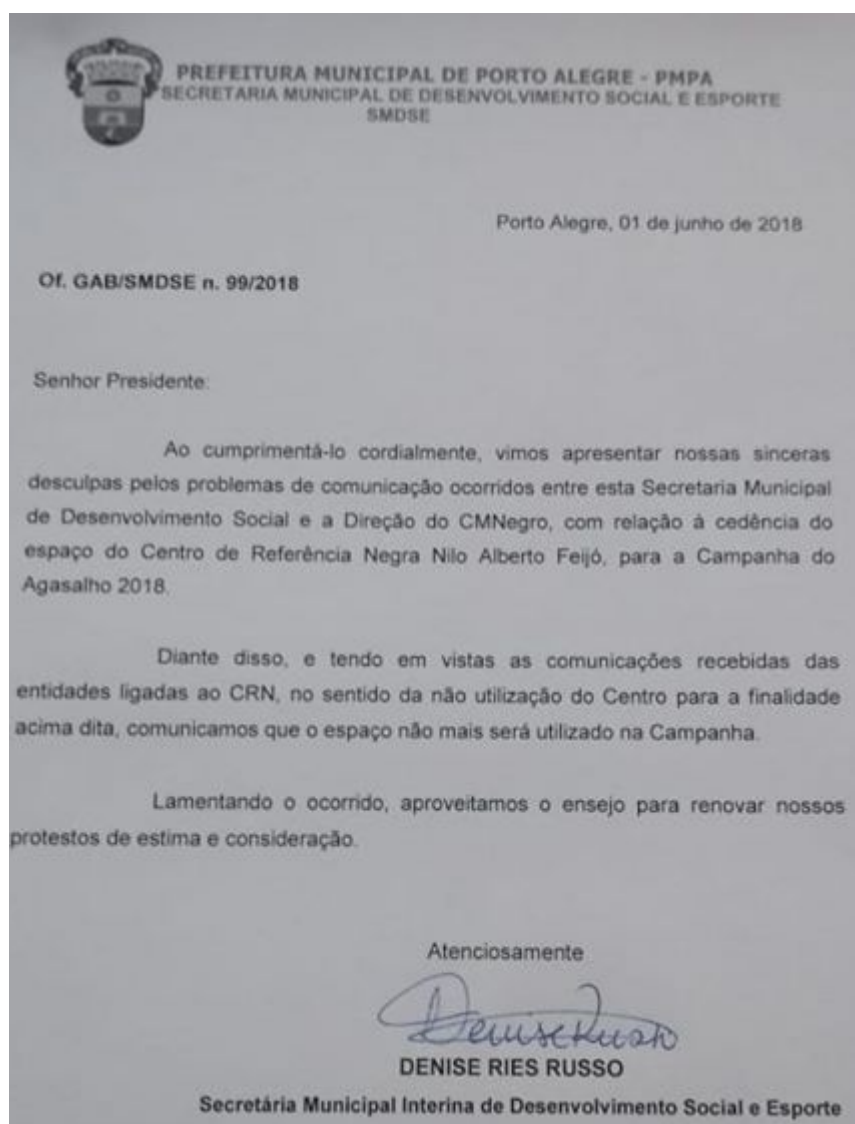
Naquela conjuntura não sabiam o pior ainda proviria, todavia brandiu a Associação e lembrou todos do lugar de luta que tanto os coletivos negros e organizadores de Sarau, quanto os grupos que ocupavam o centro, precisavam saber

por que estavam ali, e que acima de tudo deveriam ser cautelosos, pois “eles já nos viram”.

Contudo, a reação da comunidade negra virtual e da mídia negra ao cobrir o evento do Sopapo Poético foi extremamente rápida, em especial a TV Nação Preta, que deu ampla cobertura exercendo o papel de mídia étnica e crítica. Para minha surpresa, no dia seguinte se reuniram com a Prefeitura de Porto Alegre, que emitiu resposta se retratando do ocorrido, após reunião.

A réplica vertiginosa da Prefeitura de Porto Alegre fez com que não houvesse necessidade de um movimento maior e mais amplo de reivindicações, continuar ocupando o CRN era o principal e o que a comunidade negra aspirava. As lideranças não intentavam enfrentamentos, por isso articularam rapidamente suas redes de forma eficaz na solução do problema. Isso mostra que o diálogo e não o radicalismo, são mais eficientes. Além disso, o fato de já haver longa tradição negra no serviço público ajudou, pois muitos dos ativistas negros ocupam funções como professores e na administração pública, estatal e municipal, como é o caso de Naiara Silveira que, é cantora e professora da rede estadual de educação.

Figura 11. Resposta da Prefeitura



Fonte: <https://www.facebook.com/SopapoPoetico>

Percebe-se, então, que as instituições negras no sul não tem buscado o enfrentamento político, pelo contrário, todas suas instituições relacionadas a movimentos sociais negros organizados mantêm o apartidarismo como sendo uma conquista, e é justamente o que permite que saiam governos tanto de direita, quanto de esquerda e suas lideranças mantenham os projetos ativos, e ao mesmo tempo resistentes, outrossim o caráter cultural exerce forte influência nesse processo, porque a cultura serve como mediadora entre instituições públicas e os movimentos sociais negros alinhados à cultura.

Figura 12. Ao fundo de blusa azul Naiara Silveira da Associação Negra de Cultura ao lado de Juarez Ribeiro do CECUNE, de turbante Cristina Mestra de Sarau do Sopapo Poético, e o presidente da Imperadores do Samba em primeiro plano, em reunião com a Prefeitura



Fonte: <https://www.facebook.com/SopapoPoetico>

Sinceramente, esperava que o Sopapo Poético, a Associação Negra de Cultura e as outras organizações negras fizessem frente à mobilização faceando a prefeitura, dispondo num melhor aproveitamento do espaço com iluminação, salas munidas de tecnologia, mobiliário apropriado, palco distinto e sonorização própria e todos os pontos expressos no manifesto, não obstante a reunião conveio para mostrar a força organizativa, porém as lideranças sabiam que governos de estado mínimo, como o da prefeitura de Porto Alegre na gestão de 2016-2020, não se expecta. O custeamento do ambiente e sua ocupação com saraus e reuniões importam, pois é um espaço privilegiado e de valor histórico para a comunidade negra organizada em Porto Alegre.

E isto só aconteceu em razão do que podemos chamar de experiência negra e de líderes acostumados a lidar com a política, com capacidade para orientar e mostrar a prefeitura, bem como seus dirigentes que aquilo não era uma ameaça como imaginavam e sim, um sarau negro e um espaço ocupado pela comunidade negra, e que ela queria apenas fazer o seu trabalho com arte, poesia, cultura, música e menos política da forma tradicional como se imagina. Os dirigentes da prefeitura não sabiam o poder

que um simples poema tem, se soubessem aquele espaço já não existiria mais, e já teria sido vendido para iniciativa privada.

Mantendo-se, mesmo com toda a conjuntura nacional e regional desfavoráveis, a agenda dos movimentos sociais negros como a Associação Negra de Cultura, apontamos nesta investigação que há uma luta política negra produzida por uma outra via, atenta e vigilante à ação dos gestores municipais. Há um medo da sociedade porto-alegrense não negra de que ela seja muito maior do que aquilo que se imagina. Então os negros e suas organizações acertadamente tiram proveito disso, mesmo sendo apartidários, não deixam de serem políticos na busca da valorização do negro e desenvolvimento da comunidade negra, seja através de ações culturais, empreendedorismo, cooperativismo e associativismo negro. O CECUNE, o qual apresentamos no próximo capítulo, é parte dessa agenda, sua agência na luta política cultural negra influenciou músicos-poetas do Sopapo Poético e, por essa razão, trazemos esta organização como importante na presente tese, como parte do legado do protagonismo negro em Porto Alegre.

CAPÍTULO 4 - O CENTRO ECUMÊNICO DE CULTURA NEGRA

(CECUNE)

À medida que somos tentados a construir a história musical do Sopapo Poético, Ponto Negro da Poesia em Porto Alegre, nos deparamos com diversos intelectuais negros emergentes que tiveram um papel de destaque no evento, que, desde 2012, é cenário para artistas, músicos-poetas, escritoras, acadêmicos e pessoas que fazem parte das luta política negra em Porto Alegre por igualdade, justiça e direitos humanos para população negra do Rio Grande do Sul e do Brasil.

Figura 13. Folder de Divulgação do homenageado do Sarau Negro Sopapo Poético



Fonte: <https://www.facebook.com/SopapoPoetico>

Neste capítulo trazemos as narrativas negras de Juarez Ribeiro, educadomunicador⁵² publicitário e diretor do CECUNE, que desempenhou um papel solene no embate político negro na cidade de Porto Alegre, em função dos cargos de coordenação em universidades privadas que foram fundamentais para o crescimento da luta política negra, o qual coordenou o programa de cotas raciais no IPA (Instituto Porto Alegrense) e também da Universidade Livre, programa realizado pela Universidade Unisinos que ajudou na formação de lideranças negras na região sul do Brasil, neste capítulo nos ajuda na compreensão do papel que teve o Centro Ecumênico de Cultura

⁵² Pessoa que segundo Juarez faz o trabalho de educação através das mídias digitais e do jornalismo.

Negra e o Coral do CECUNE em Porto Alegre. Analisamos também a trajetória do associativismo e do protagonismo negro que teve papel importante na vida de músicos-poetas que hoje fazem o Sarau Negro Sopapo Poético como Onifade, Vladimir Rodrigues, Kyzzy Barcelos e Lilian Rocha. Construímos o capítulo com dados de arquivos disponíveis no YouTube, entrevistas realizadas no programa Músicas do Mundo: etnomusicologia na Rádio da Universidade, e do blog do CECUNE.

4.1 O legado do CECUNE

O coral do CECUNE é parte do Centro Ecumênico de Cultura Negra e foi criado no final dos anos 80 com lideranças do movimento negro de Porto Alegre. A ideia central era congregar pessoas negras de diferentes posições ideológicas com o intuito de auxiliar à produção e a valorização do patrimônio cultural africano e brasileiro. Muitos daqueles que fizeram parte do CECUNE constituíam quem já dispunha de uma trajetória na luta política negra, influenciados também pelo trabalho de Oliveira Silveira e pelo processo de democratização do país que se consolidava em nível nacional.

Naquela conjuntura, Abdias do Nascimento que tinha participado da fundação do MNU em 1978, e um ano antes havia lançado *O Genocídio do negro brasileiro* (NASCIMENTO, 1977), um dos maiores clássicos de nossa literatura negra, era apontado como grande líder dos movimentos sociais negros. No final da década de 80 O Brasil vivia o euforismo das Diretas já em Porto Alegre e Oliveira começava seu trabalho com Associação Negra de Cultura e o CECUNE servia como mais um espaço para a comunidade negra organizada desenvolver o trabalho de protagonismo negro a partir da educação, cultura, comunicação e artes.

Juarez Ribeiro é educador, músico, publicitário e editor chefe do Jornal Nação Z, tem 65 anos, entre outras formações, cursou licenciatura em música na UFRGS na década de 70. Frequenta o sarau Negro Sopapo Poético como audiência, registra através de sua máquina fotográfica e seu gravador aqueles momentos em que personalidades negras são homenageadas. Desde 2017 sempre nos encontrávamos no Sopapo e em outras atividades realizadas pela militância negra em Porto Alegre.

Conversamos no COPENE⁵³ SUL de 2019 em Jaguarão, interior do Rio Grande do Sul, na UNIPAMPA, combinamos de fazer “bate papo” no programa “Músicas do Mundo” na Rádio da Universidade, e emerge daí a necessidade de fazer um capítulo trazendo a importância do CECUNE, na trajetória do Sopapo Poético.

Figura 14. Programa Músicas Do Mundo Nº 100 Juarez Ribeiro



Fonte: Programa Músicas do Mundo canal do Youtube

No dia da entrevista foi o primeiro a chegar e logo que o encontrei, prontamente apresentei a rádio, a qual ele disse conhecer, entretanto segundo ele, eram impedidos de entrar, eventualmente pela programação ser voltada ao público de música erudita em sua história. O programa Músicas do mundo, de certa maneira rompeu com o caráter tradicional da rádio da Universidade ao inserir um programa de música popular negra, em que músicos, ativistas, compositores, organizadores quase todos negrxs, no caso específico dos programas que realizei desde 2017 e que vêm ganhando espaço de direito traziam memórias e lembranças da luta política cultural negra em Porto Alegre.

⁵³ O IV Congresso de Pesquisadores/as Negros/as da Região Sul - IV COPENE SUL “tem como objetivo promover a divulgação da produção científica, tecnológica e cultural promovendo a reflexão sobre ancestralidades, conquistas e resistências num contexto em que cada vez mais recrudescem o racismo e intolerâncias de todas as ordens, impulsionando a luta antirracista e a produção de conhecimentos, a inovação científica e social, a crítica epistemológica ao pensamento único e a troca entre pesquisadores e estudantes de graduação, pós-graduação, professores e pesquisadores/as das mais diversas instituições acadêmicas, movimentos sociais do Brasil e convidados estrangeiros” VER: <https://www.copenesul2019.abpn.org.br/>

O programa número 100 foi simbólico, porque tratava da experiência individual e coletiva de Juarez Ribeiro. Esse programa foi um momento em que ele pode colocar e expressar publicamente sua visão de mundo sobre a experiência negra em Porto Alegre e do quanto o MNU e CECUNE traziam propostas distintas, mas que se complementavam, podemos dizer à luz da história da política cultural negra em Porto Alegre.

[...] o destaque fundamental que a gente pode dar e isso fez parte de uma construção, nosso projeto cultural, institucional negro aqui em Porto Alegre, em meados da década de 80 mais precisamente em 1985, em que nós fundamos o Centro Ecumênico de Cultura Negra o CECUNE, que é uma ONG, na época, umas das primeiras ONGs aqui do estado, entidade não governamental, e nos surgimos com um propósito muito determinado em atuar no campo da cultura negra, a partir das intervenções políticas da época. Nós vivíamos um período pós- ditadura militar, mas antes disso, principalmente com a criação do Movimento Negro Unificado, em 1978, a partir de 1979, nos aqui Rio Grande do Sul começamos a articular também essa entidade que é uma organização nacional, transformou-se na entidade referência no país, e responsável por boa parte dos avanços que nós tivemos nas últimas décadas, do ponto de vista da cultura negra, do reconhecimento, e da quebra de paradigma de uma série de questões que envolvia que o Brasil era uma democracia racial, que aqui não existia racismo... O CECUNE, depois de eu ter atuado no MNU, não me desvinculei do MNU, mas passamos a pensar uma organização que pudesse dar conta, o MNU ficou num campo muito específico de enfrentamento da sociedade que é uma área assim vamos dizer, quase de expertise do MNU, que é trabalhar nas questões políticas, mais adiante nos achávamos que essas questões, nós precisamos criar um espaço onde nós pudéssemos trabalhar diretamente nas comunidades, é aí que surge o CECUNE (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Juarez Ribeiro, jan,2020).

O MNU ao que parece, foi entidade fundamental por congregar ativistas negros e negras em suas experiências políticas nos anos 70, não apenas esse, a UNEGRO⁵⁴ (União de Negros e Negras Pela Igualdade) também participou desse movimento no final dos anos 80. Ambas as organizações foram fundamentais na efetivação do direito à cidadania que passa a ser garantida na Constituição Brasileira, chamada de cidadã, como parte de um movimento do campo da esquerda. Segundo Gomes e Rodrigues (2018):

No contexto das desigualdades sociorraciais, de gênero e econômicas, sabemos que determinados sujeitos sempre estiveram não somente fora do direito à cidadania. A exclusão e a discriminação sobre eles impostas historicamente pelas relações de poder os retiravam, também, do imaginário cidadão. Eles são os negros, as mulheres, os quilombolas, os indígenas, as pessoas do campo, as pessoas com deficiência, a população LGBT. Foram, no entanto, os próprios sujeitos excluídos da perspectiva dos conservadores e do campo da direita, bem como de vários debates progressistas sobre

⁵⁴ Fundado em 1988 na cidade de Salvador, na Bahia, de base e orientação marxista, dispendo de sede nos principais estados brasileiros, entre eles o Rio Grande do Sul. Para mais detalhe ler o artigo de Alexandre Francisco Braga (2018) intitulada *Unegro, um projeto de raça, classe e gênero no Brasil*.

cidadania, que primavam apenas pelo olhar da classe social e se impuseram à sociedade, ao Estado e à ciência, que se fizeram ser reconhecidos como cidadãos de direitos. Porém, não de um direito abstrato, mas de um direito que os reconheça na sua diferença (p.292)

O que os autores fazem refletir é justamente que a luta dos anos 70 - 80 e as conquistas sociais são do campo da esquerda, e neste sentido, os negros presentes em instâncias da esfera e do debate público sobre cidadania ganham espaço e visibilidade. O que chamamos atenção aqui é o caráter interno desse processo de diferenciação dentro da experiência negra. Na busca dessa diferença também de projeto político ideológico, o CECUNE produzira outra forma de militância política, atendendo o sentido prático e cotidiano da luta política negra. Para tal, o CECUNE, fruto de uma multiplicidade de experiências intelectuais negras, elabora o seu próprio modo de atuar nos movimentos sociais negros:

O CECUNE surge na perspectiva de ser uma entidade de assessoramento de projetos culturais sem perder a sua essência política, ou seja, e também nós determinamos por ser uma entidade apartidária. Portanto congregamos como entidade de assessoramento, pessoas negras, homens e mulheres advindo de várias áreas não só do conhecimento social, político, mas também pessoas que traziam consigo experiências de formação profissional técnica que poderia colaborar num projeto social, na função de um projeto social e que isso ajudasse na qualificação das organizações, que naquele tempo eram bastante embrionárias, na qualificação dessas ações. Ai o CECUNE começa com seu projeto de assessoria a construir uma série de projetos em campos que até então nós tínhamos bastante deficiência, uma das áreas fundamentais em que nós trabalhamos inicialmente, que antecedeu o projeto coral, e determinamos que nós trabalharíamos no campo da cultura, da educação, comunicação e artes. Essas três áreas que nos elegemos prioritária e o campo da educação nós fundamos 1985, o CECUNE formalmente foi criado em 1987, mas na realidade o CECUNE desde 1985, nós passamos dois anos praticamente planejando a nossa ação (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Juarez Ribeiro, jan, 2020).

Podemos observar as artes surgindo na narrativa da luta política negra na cidade, dentro do CECUNE, ou seja, a política direta deveria ser acompanhada de uma política cultural nas comunidades negras. A própria experiência com a música e também com o movimento negro faz com que ações promovidas pelo CECUNE, Projeto Universidade Livre é uma das principais referências de Juarez. Iniciado segundo ele em 1994, de uma parceria firmada com a Universidade Unissinos de orientação protestante, essa experiência foi pioneira no campo da educação, pois possibilitou através de cursos de extensão a capacitação de uma geração de ativistas negros e negras envolvidos com a cultura na região sul do Brasil.

O CECUNE através de suas redes construídas no interior dos movimentos sociais negros articulará junto à Universidade UNISSINOS o projeto, compondo seu corpo docente professores, mestres e ativistas dos movimentos sociais negros. Entre eles a professora Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva, homenageada pelo coletivo Sopapo Poético e Associação Negra de Cultura em 2018.

Durante o trabalho de campo vimos o respeito e admiração dos ativistas negras e negros pela professora Petronilha, aposentada e que viajou o mundo, produziu textos, participou da elaboração do parecer do MEC sobre a lei 10.639/2003 nas escolas e tem papel fundamental na história da luta política negra. Entre outros, a já falecida Luiza Bairros, que foi Ministra do governo Dilma na Secretaria de Promoção da Igualdade Racial e o poeta Cuti, que sempre participou de atividades promovidas pelo DEDS e que foi homenageado também pelo Sopapo Poético (sempre citando o sarau para os poetas paulistas, convidados e homenageados por suas produções poéticas e literárias, como o jovem paulista Akins Kinte).

Figura 15. Eu de pé entre os poetas Cuti e Sidnei Borges, junto com coletivo Sopapo Poético



Fonte: Fotos Feijão

A disposição da professora Petronilha ao conversar com acadêmicos negros e negras, compartilhando saberes, passava a impressão de estar diante daquelas que se distanciam do lugar de privilégio e de status comum na universidade, uma professora humilde que sabe e tem consciência de tudo que construiu e do legado que deixa às

gerações futuras, sendo honrada tanto pela geração mais velha, quanto pela nova geração.

Pessoas como Petronilha tiveram papel importante, pois de suas produções intelectuais, acadêmicas e da experiência vivida com a luta pela educação e cultura, bandeiras centrais dos movimentos sociais negros em Porto Alegre ajudaram na formação de lideranças, como: Onifade, músico-poeta conhecido em Porto Alegre por frequentar saraus, entre eles o Sopapo Poético, declamando e cantando na roda de poesia.

Ele ao que podemos perceber foi impactado profundamente pela experiência do CECUNE através do projeto educacional Universidade Livre. Juarez ressalta na entrevista a metodologia de trabalho.

[...] nós começamos a pensar, não um espaço de educação formal, mas um espaço de educação sistemática, que até então nos não tínhamos, e pelas varias experiências por transitar por encontros, e organizações no Brasil, até então nós não tínhamos um projeto nesse sentido, e criamos o projeto Universidade livre, um projeto de capacitação que é um projeto que nós fechamos parceria com organizações e universidades. A primeira universidade que nos acolheu foi a UNISSINOS, através de um projeto social que eles tinham lá no Centro de Humanidades que até hoje esse centro funciona, fazendo interface com movimentos sociais. Isso que hoje recentemente a UFRGS tá fazendo agora com os movimentos sociais. Esse projeto ficou com essa finalidade de ser um espaço de formação cultural, sobre a cultura negra e sistemático, foi um espaço em que nós reuníamos, entorno de 30 e 40 alunos, interessados, todos vinculados a cultura negra, nos mais diferentes setores, culturais e ações sociais, e essas pessoas a gente sempre identificava pela sua representação nos seus espaços. Então essa formação passou a subsidiar esses interessados no sentido que eles multiplicassem depois essas experiências junto as suas comunidades. O quadro de docente, de professores do projeto universidade livre, um espaço aberto para reflexão das nossas questões e da nossa produção como sujeitos culturais, ele passou a ser um elemento extraordinário para agregar esse conhecimento, e distribuir, ou seja, esse conhecimento, aos nossos alunos interessados (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Juarez Ribeiro, jan, 2020)

Chamou-nos atenção, que em nenhuma de suas narrativas iniciais cita a Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parceira do CECUNE. Outro tema que retém atenção é o efeito multiplicador de tal ação, que ao que aparece foi fundamental no trabalho de artistas que seguiram suas trajetórias após saírem do CECUNE.

Outra razão considerável apontada por Juarez Ribeiro foi o método de trabalho que consistia em espaços abertos, não exclusivos de sala de aula, poderia haver a participação da comunidade como audiência, aproveitando os palestrantes e docentes

do projeto, alguns sem formação acadêmica, mas com notório saber em suas áreas de atuação:

Nós reunimos também um corpo docente de professores graduados e não graduados, ou seja, nós estabelecemos que o conhecimento seria o elemento fundamental para que esse multiplicador participasse do projeto, nós tínhamos professores que não tinham graduação, eram pessoas que tinha conhecimento pleno daquilo que eles abordavam ou campo, isso passou a ser uma experiência agregadora, pois ela não excluía aquilo que era fundamental no ser humano e nas culturas, sobretudo que é o conhecimento. Nós que trazemos de berço de tradição africana, ou seja, esse conhecimento que ele é construído na perspectiva africana, ou seja, não é um conhecimento ocidentalizado, onde a materialidade da instituição escolar, ela que te dá, te garante e te consolida quando intelectual. Nas culturais tradicionais, sobretudo cultura negra, indígena e outras culturas em geral, esse elementos passam a ser reconhecidos pela função, pela representação, que esses indivíduos representam dentro de suas comunidades e passam a ser eleitos, ou seja, a construção dos verdadeiros líderes os griôs. Na cultura são essas pessoas que tem a sabedoria, que tem conhecimento, e que esse conhecimento passa ser um elemento de respeito dentro da comunidade, seja na questão política, na questão organizacional, seja no campo da religiosidade, como sacerdotes. Enfim, todos esses elementos passam a ser fonte de referência para que ela se multiplique dentro da comunidade e esses são os vetores, esses elementos passam a ser esses que fazem a ligação desse conhecimento junto com o saber construído que se multiplica, e que se consolida nesse campo, nessa perspectiva no campo cultural, africano e afrobrasileiro (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Juarez Ribeiro, jan, 2020).

Esses projetos em parcerias com instituições privadas possibilitam a conexão entre experiências e fomentam as lideranças a voltarem para suas comunidades e se circundarem das questões culturais, sociais e políticas. Uma das estratégias era fazer com que houvesse momentos de imersão através dos fins de semana em que os alunos passassem juntos, isso possibilitava o fortalecimento de vínculos, a estratégia era locar espaços para formação com hospedagem para os envolvidos.

Nas ações políticas culturais adotadas pelo CECUNE, fruto dessa experiência com a Universidade e os movimentos sociais negros nos anos 90 e que antecede em mais de duas décadas o projeto Encontro dos Saberes, já era entendida a participação negra com os seus saberes na academia. Segundo relatos, proporcionadas horizontalidades entre os saberes hegemônicos e a produção histórica de conhecimentos dos negros, dentre a valorização dos mestres da cultura negra, da poesia e da educação, agenda que resultou na parceria entre o CECUNE e a Centro Universitário IPA.

[...] mais adiante nos anos 2000, em 2003 no começamos a atuar com o Instituto Porto Alegre, o IPA, que também estava passando por um processo de transformação lá dentro de sua política de ensino, e construiu um projeto de cotas raciais, que eles através de demanda social, as bolsas que eles tinham que oferecer para sociedade, só que eles pegaram essas bolsas e ofereceram pra vários seguimentos populares, ou seja, negros, mulheres, educadores populares, e os negros, que eles chamaram de cotas raciais foram o grupo que teve a maior oferta de bolsas. Eu coordenei esse projeto lá durante 10 anos, em parceria com o Instituto Metodista, e das 300 bolsas de graduação das mais variadas áreas que eles

ofereciam lá, hoje Centro Universitario Metodista. Nós já fizemos um levantamento nós alcançamos entorno de 260, 270 por ai entorno disso, dos alunos que concluíram a graduação, desde os cursos de engenharia, música, enfermagem, fonoaudiologia, educação física, curso de tecnologia de informação, em todas as áreas nós tínhamos alunos nesse projeto (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Juarez Ribeiro, jan, 2020).

Lembro quando entrei no IPA em 2009, chamava-me atenção a quantidade de negros que participavam das aulas e que não eram da minha turma, mas que estavam concluindo seu percurso educacional na graduação, ali percebia que não era o único. Não tenho a noção de quais dos meus colegas eram bolsistas, porém vi mais alunos negros que quando lecionei na graduação e no mestrado da UFRGS em 2015, como parte da disciplina obrigatória. Apesar de não ser bolsista, podemos dizer que eu era parte da política, pois se alcancei lá no Campo da Tuca na época, o curso do IPA de música era porque a rede formada por ativistas negros funcionou. Portanto o debate sobre cotas raciais que irá chegar com força na UFRGS em 2002 havia trazido a participação do CECUNE nesse processo.

Além disso, depois que o projeto foi implementado, utilizaram a experiência acumulada da Universidade Livre para aproximar os alunos cotistas das questões raciais, esses que muitas vezes, segundo ele, nunca tinham concatenado com movimentos negros. A realização de dois editais com vestibulares, alcançando um número significativo de cotistas auxiliou na formação da geração de pessoas que foram para o mundo do trabalho com qualificação técnica e científica com graduação. Nesta direção podemos afirmar que há uma agência do CECUNE, na política de ações afirmativas, assim como da importância dos movimentos sociais negros.

Quando nós discutimos cotas raciais no início dos anos 2000, essas cotas eram específicas para população negra, mais adiante isso vem a incorporar todos setores oprimidos como indígenas, baixa renda, ela ampliou esse processo, então veja que nosso projeto quando agente começa a discutir uma discussão de inserção, a sociedade, a comunidade negra, trazendo seu saber pra compartilhar com universidade, isso acabou se ampliando para os demais setores, claro que numa política também mais ampla, mais isso foi a oferta que o movimento negro brasileiro, ofereceu e oferece cotidianamente pra sociedade, que é a sua e o seu projeto pedagógico, que é especificamente nosso, o seu projeto de saber e conhecimento, que as instituições formais elas precisam cruzar, acolher, que ai é que tá riqueza da convivência com a diversidade reconhecendo o saber específico de cada um (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Juarez Ribeiro, jan, 2020).

Essa agência é importante, porquanto proporciona entender que foi a comunidade negra que principiou o debate entorno das políticas de cotas e o CECUNE atuou na organização durante as décadas de 90 e 2000 auxiliando no aperfeiçoamento das políticas voltadas ao seguimento negro. A par das particularidades, compreendendo que seu público representava àqueles que historicamente foram alijados do processo educacional, o CECUNE, junto a outras organizações negras enfrentaram e enfrentam ainda hoje, esse desafio.

Quando cursei minha licenciatura em música no ano de 2009, já não havia mais a política de cotas no IPA. Lembro que foram meses de atrasos e renegociações a cada semestre junto à coordenação do curso. Mesmo sem condições financeiras, trabalhando em projetos sociais como oficinairo de música, vi a urgência em fazer faculdade para adentrar no mercado de trabalho, principalmente por ter deixado a empresa que trabalhava, e ser trocado por alguém com formação acadêmica na música, foi fator decisivo para eu entrar na universidade.

Antônio Matos, no Ponto de Cultura do Campo da Tuca, desde 2006 já incentivando. Lembro que, ao entrar no site do IPA e saber que havia o curso de Licenciatura em Música, mas que não tinha cotas, o debate sobre as cotas estava emergindo em casa e no Ponto de Cultura, Antônio Matos foi uma das lideranças do MNU que acompanhou toda essa luta na UFRGS, eu estava mais preocupado na época com meu trabalho de oficinairo de música e educador social, do que com a militância negra. Essa quem fazia era minha irmã, Josiane Acosta que estava cursando graduação em Artes Cênicas na UFRGS.

A comunidade negra e acadêmica se organizava com a finalidade da política não depender mais dos interesses dos setores privados, e sim de uma política de estado para reparar os mais de três séculos de escravização dos negros. O debate também era continuado pela mesma agenda dos anos 80, entorno da educação e de sua qualidade, procurando denunciar os altos índices de reprovação, pobreza, violência policial, luta de mulheres e das empregadas domésticas negras que emergiam e obrigavam o movimento negro a se diversificar, à agenda política e ao mesmo tempo cultural.

Nesse processo grupos como o CECUNE foram, segundo Juarez Ribeiro, duramente criticados pela militância alinhada à política e menos ao debate cultural. Podemos analisar que a escolha em construir uma agenda mais cultural era necessária para estabelecer alianças com setores até então responsáveis pelo histórico de opressão e ataque às manifestações de matriz africana, porque aproximava movimento negro às igrejas católicas e protestantes, em uma perspectiva ecumênica⁵⁵.

No entanto fica nítida a presença na época de uma radicalização intelectual negra aqui do Sul na sua fase inicial, pois o entrelaçamento entre as práticas negras e sua história de luta com a igreja não eram possíveis. Esse posicionamento excluía uma parte significada de negros que não eram alinhadas às tradições de matriz africana e nem mesmo faziam parte do movimento social negro mais radical como gostariam grande parte da militância aqui no Sul, liderada pelo grupo Palmares e pelos ativistas do MNU.

Juarez faz questão de esclarecer essa confusão e apontar qual a diferença do Ecumenismo do CECUNE ao proposto pela igreja católica:

[...] bom eu queria desmistificar duas questões que são institucionais, a primeira é o CECUNE quando surge, em 1985, com essa denominação Centro Ecumênico de Cultura Negra. O movimento negro ainda não tinha conceituado uma série de expressões, e havia uma resistência muito grande de militantes sobre a relação com a igreja, e esse nome Centro Ecumênico de Cultura Negra é um nome que é muito usual no mundo católico... já havia organizações que tavam fazendo trabalho bastante destacado com a população negra, Agentes Pastoral Negra (APNs). Então tá surgindo mais uma organização da igreja, se dizia, não se denominava instituição, dizia igreja, então a gente passou por um processo bastante delicado, é até algumas formas quase execráveis, né do CECUNE, por ser um entidade de igreja, e durante a nossa caminhada a gente foi dirimindo essa ideia, de que nós não eramos uma organização de igreja. O Centro Ecumênico de Cultura Negra, CECUNE, ele surge a partir da nossa vivencia de boa parte daqueles que construíram o CECUNE, naquele periodo com vínculo, junto às organizações de base, e os setores da chamada teologia da libertação, setores mais progressista, onde eu atuei bastante tempo, o Jorge Onifade, a Petronilha. Lá nós concebemos que essa expressão era muito usada por esse movimento católico, alguns movimentos católicos, quando eles queriam falar, dizer, que a igreja catolicaromana, tava fazendo o diálogo com outros setores da sociedade. A forma de dialogar com outros setores da sociedade, era através do ecumenismo, e essa palavra é uma palavra que vem do grego, Oikus, é a casa que agrega as diferenças. Nós surgimos com esse perfil, como eu falei inicialmente, as pessoas que se integraram ao CECUNE naquele momento, vinham dos mais diversos setores de pensamento religioso, político, e que, claro, pensamento sempre permeado pro campo das políticas de esquerda, e na visão ecumênica. Nós que viemos dos movimentos de base né, da teologia da libertação. Essa é a denominação, nós não somos ecumênicos de origem cristã-católica, nós somos ecumênicos, na origem da palavra grega, que determina, que a casa, esse Oikus, que é a casa em grego. Ela é o espaço que vai agregar as diferenças, e nós ali estávamos juntando negros de diferentes matizes, por isso quando nós demos essa denominação, Centro Ecumênico, foi justamente essa. Nós tínhamos

⁵⁵ Para Emerson Giumbelli, o “ecumenismo define-se, genericamente, pelo projeto de gerar algum tipo de aproximação entre povos, grupos ou tradições atreladas a diferentes religiões” (2014, p.123),

candomblecista, batuqueiros, umbandistas, gente na época, católicos, protestantes, isso que é o CECUN. Nós não somos, podemos dizer, nós somos um grupo de matrizes africanas, não somos, porque nós temos compromissos e nos construímos de outras opções (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Juarez Ribeiro, jan, 2020).

Esse relato de Juarez proporciona entender o embate político negro em Porto Alegre a partir de uma multiplicidade de experiências políticas, sociais e ideológicas que o CECUNE acaba assumindo o risco de tentar “congregar” em meio ao avanço da radicalização negra na década de 80. O CECUNE, de certa maneira, tenta a partir de sua experiência histórica “agregar”, como diz Juarez, as “diferentes matizes” e não matrizes africanas. Ele tenta mostrar a agência dos negros, mesmo quando eles estão ligados por alguma razão à igreja católica ou ao protestantismo⁵⁶. A etnomusicóloga negra Eurides de Souza Santos (1998) mostra através de seu estudo sobre *A Música de Canudos*, a forte influência dos hinos criado em homenagem a Antônio Conselheiro, a relação dos movimentos sociais e a música, ambos ligados a religiosidade cristã, e ao mesmo tempo sua relação conflituosa.

O século XIX, sendo um período de cruciais mudanças no ambiente social, político, religioso e econômico da vida brasileira, apresentou realidades de conflitos entre Igreja e o povo que resultaram cada vez mais difíceis às relações entre ambos, mormente, no que diz respeito às populações interiorana, que há muito se encontravam desassistidas pelo clero, criando suas próprias formas de culto e de vida religiosa (SANTOS, 1998, p.40).

E na mesma direção da etnomusicóloga negra queniana Jean Kidula estudou música popular religiosa no Quênia, como parte do seu estudo sobre cristianismo no continente africano (2013) e logo no início do seu trabalho nos ensina algo importante:

Música e religião são processos encarnacionais e recursos de arquivo. Como processos, eles se narram nas experiências vividas como formas dinâmicas; como recursos, eles inscrevem, cristalizam e documentam a identidade social. A partir do século XIX, as práticas musicais na

⁵⁶ Paloma Palau Valderrama e Oscar Giovanni Martínez Peña apontam no artigo “Nosotros ya hacemos investigación”: músicas locales, horizontalidad e investigación colaborativa en el sudoeste de Colombia sobre” as experiências sonoro-musicais dos grupos subalternos, indígenas e afro-colombianos, neste último, nos chama atenção o afro-catolicismo e as redes construídas pelos músicos negros com acadêmicos, políticos e a universidade com vista a estabelecer intercâmbios e alianças locais, bem como reinventar suas práticas sonoro- musicais na busca sua expansão (PEÑA, VALDERRAMA, 2019, p. 820). O referido trabalho dialoga muito com a experiência do CECUNE, que estabeleceu alianças com a igreja católica e com o MNU.

África foram transformadas pelo contato com o cristianismo moderno (KIDULA, 2013, p.1).⁵⁷

Esse poder que a música e a religião têm na vida dos africanos e seus descendentes na diáspora podem ser compreendidos como um processo dinâmico da experiência negra e como fonte de documentação de suas histórias, neste sentido, tanto a música quanto a religião e a poesia são fontes importantíssimas para compreender os fenômenos sociais e a implicação da música sobre as estruturas sociais, projetos e agência dos sujeitos negros. Para tal análise necessitamos deixar em suspensão posicionamentos ideológicos do próprio pesquisador, para compreender como os sujeitos negros diante de determinadas situações agem, negociam, pensam, refletem, alteram posições diante de sociedades marcadas pelo racismo, pelo colonialismo, sexismo, machismo e capacitismo.

A cristianidade no continente africano como Kidula nos aponta, à agência dos negros africanos nesse processo colonial, como nos disse em palestra que proferiu em 2017 no GEM /PPGMUS UFRGS: “eles sempre dão um jeito de manter viva as suas tradições”, e não como objeto foi o que aconteceu com o CECUNE, mesmo com base da teologia da libertação, arrumaram formas de construir outro ecumenismo, apropriado historicamente pela igreja católica na tentativa de colonizar os países africanos e diáspora negra.

Juarez pela sua experiência política, social e de esquerda, tenta encontrar formas de sair dessa ambiguidade e acaba encontrando na música uma maneira de tentar resolver o problema. A música se torna o que chamou de elemento “apaziguador”, ou seja, é a partir da performance negra que as pessoas e a comunidade negra passam a ver o CECUNE como agente e não como “mais uma organização da igreja”, justamente por unir a dinâmica cultural, musical e política em um único projeto. Paul Gilroy nos mostra que:

[...] a arte, particularmente na forma da música e da dança, era oferecida aos escravos como um substituto para as liberdades políticas formais que lhes

⁵⁷ Do original: Music and religion are both incarnational processes and archival resources. As processes, they narrate themselves in lived experiences as dynamic forms; as resources, they inscribe, crystallize, and document social identity. Starting in the nineteenth century, music practices in Africa have been transformed by contact with modern Christianity (KIDULA, 2013, p.1).

eram negadas no regime da plantation. As culturas expressivas desenvolvidas na escravidão continuam a preservar em forma artística as necessidades e desejos que vão muito além da mera satisfação de desejos materiais. Em oposição a suposição do Iluminismo de uma separação fundamental entre arte e vida, essas formas expressivas reiteram a continuidade entre arte e vida. Elas celebram o enraizamento do estético em outras dimensões da vida social. A estética particular que a continuidade da cultura expressiva preserva não deriva da avaliação imparcial e racional do objeto artístico, mas de uma contemplação inevitavelmente subjetiva das funções miméticas da apresentação artística nos processos de lutas rumo à emancipação, à cidadania e, por fim, à autonomia. A subjetividade é aqui vinculada de modo contingente a racionalidade. Ela pode ser fundada na comunicação, mas esta forma de interação não é uma troca equivalente e idealizada entre cidadãos iguais que mantém consideração recíproca uns pelos outros em discurso gramaticalmente unificado. Os padrões extremos de comunicação definidos pela instituição da escravidão da plantation ordenam que reconheçamos as ramificações antidiscursivas e extralinguísticas do poder em ação na formação dos atos comunicativos. Afinal de contas, não pode haver nenhuma reciprocidade na plantation fora das possibilidades de rebelião e suicídio, fuga e luto silencioso, e certamente não há nenhuma unidade de discurso para mediar a razão comunicativa. Em muitos aspectos, os habitantes da plantation vivem de modo assíncrono. Seu modo de comunicação é dividido pelos interesses políticos e económicos radicalmente opostos que distinguem o senhor de seus respectivos bens móveis humanos. Sob essas condições, a prática artística retém suas "funções de culto" enquanto suas reivindicações superiores de autenticidade e testemunho histórico puderem ser ativamente preservadas. Ela se torna difusa ao longo de toda a coletividade racial subalterna em que se operam as relações de produção e recepção cultural, que são completamente diferentes das que definem a esfera pública dos proprietários de escravos. Nesse espaço severamente restrito, sagrado ou profano, a arte se tornou a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e de sua história cultural. Ela continua a ser o meio pelo qual os militantes culturais ainda hoje se engajam em "resgatar críticas" do presente tanto pela mobilização de recordações do passado como pela invenção de um estado passado imaginário que possa alimentar suas esperanças utópicas (GILROY, 2001, 128-129)

Oliveira Silveira é citado por Juarez como alguém que demorou para entender isso, certamente em razão da utopia em ver que era impossível pensar a experiência negra sem olhar para sua alteridade no meio cristão.

[...] nós que somos sujeitos dessa história, nós temos que entender, aqueles que nós elegemos como nossos líderes, nossas referências, essas pessoas não são seres perfeitos, eles são diferentes, e o Oliveira não entendia essa questão, então nós durante um período, assim, não rompemos, ele teve restrição em atuar com o CECUNE, ele dizia que nos éramos de igreja, e a sua justificativa, que a igreja do ponto de vista dele como pesquisador, historiador, a sua justificativa era que a igreja tinha uma dívida histórica com negros, e tem, isso nós nunca abrimos mão. Eu explicava pra ele isso na época, ele não compreendia... compreendeu, a ponto de no vídeo Ilha negra em Osório sobre as congadas, ele deu um depoimento tranquilo sobre isso. Começou a conviver, reconhecer, já era um momento que a gente amadureceu mais (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Juarez Ribeiro, jan, 2020).

Juarez mostra o quanto o pensamento intelectual negro, não é algo rígido, é móvel e está sujeito às novas leituras e interpretações da sua própria realidade histórica.

Aos poucos as décadas dos anos 90 e 2000 foram ajudando na construção e no entendimento de como lidar com enorme diversidade da perspectiva sobre como a luta política negra deveria seguir.

Penso que, Oliveira Silveira a partir do momento que vai se debruçando sobre os trabalhos de Abdias Nascimento, os quais tinham relação muito forte com Orixás, mas também assumia a existência da luta das Irmandades Negras como forma organizativa, o que certamente mudou a visão radical que tinha em relação à igreja, assim começa a focar menos em sua história e mais na prática daqueles negros que usaram o catolicismo como o Maçambique de Osório, onde ele como professor, segundo relato de Juarez, levou lideranças do movimento negro para conhecerem aquela experiência negra no sul do Brasil.

Seus poemas também refletem a nova posicionalidade ou compreensão da luta negra, é como se o músico-poeta fosse desradicalizando ou fosse uma passagem de um plano para outro para poder compreender de forma holística a presença negra e sua relação com o cristianismo. A música e os cânticos do Maçambique, como parte da tradição musical negra são performatizados pelo Sarau Negro Sopapo Poético em sua abertura da roda de poesia.

O tambor tá batendo⁵⁸
Tá repínicando
O tambor tá batendo
Tá repinicando
São seus poetas (dançantes) o senhor
Que o tambor tá chamando

Oliveira ao compreender melhor essa agência pela sensibilidade que tinha desenvolvido em Rosário do Sul e ao compreender que a dureza da historiografia quase sempre tirava a sensibilidade negra e sua condição de olhar as experiências do mundo nos seus termos vai compreendendo a prática católica vinculada às tradições de musicalidades negras, e acaba influenciando as novas gerações de ativistas que passaram a ver o Maçambique como parte desse legado. Cantoras como Loma e o Sarau

⁵⁸ Faixa 8

Negro Sopapo Poético ao homenagearem o Maçambique de Osório são uma prova de que esse trabalho do CECUNE surtiu efeito.

Registrei em meu diário a homenagem à cantora Loma no Sopapo Poético. Naquele dia estavam presentes intelectuais negros, ativistas e a Rainha Ginga do Maçambique de Osório:

[...] o show de Loma me fez perceber o quanto conquistar uma audiência é difícil, mas depois que ganha não perde mais, tem sido assim com ela nos festivais nativistas e na sua caminhada pela música afro-gaúcha. No final a cumprimentei pelo show, ela ficou mais de 20 minutos contando a sua trajetória na música, algo que percebi na maioria dos artistas que tocaram no Sopapo, ou seja, apresentar-se para um público que não conhece a obra do artista é necessário relatar a trajetória. Loma terminou com um canto do Maçambique⁵⁹ e a Rainha Ginga foi várias vezes homenageada por ela. Pâmela Amaro estava entusiasmada com a performance da mesma, como uma grande referência, em determinado momento Loma achou que ela estava doente, e Pâmela disse que não, então o público riu. A plateia interage muito no Sopapo dão risadas de gafes, e dos momentos engraçados que invadem as performances, fazem comentários, sempre com o olhar atento. Jovens e velhos se misturam, jovens sentam no chão para dar lugar aos mais idosos, e a música sempre opera antes, durante e depois (DIÁRIO DE CAMPO, 30/11/2017).

O fato de Loma reverenciar a Rainha Ginga do Maçambique de Osório, e ao mesmo tempo ser admirada pelas cantoras negras do Sopapo mostra a importância das mulheres na história cultural negra do Rio Grande do Sul. O CECUNE por ter apostado na multiplicidade de experiências negras, auxiliou no amadurecimento e no reconhecimento da experiência e vivência negra como umas das mais diversas, inclusive relacionadas à fé cristã, prova disso são as mulheres que exerceram papel importante como coralistas do grupo.

⁵⁹ Faixa 9

Figura 16. Folder de divulgação Maçambique de Osório no Sopapo Poético



Fonte: <https://www.facebook.com/SopapoPoetico>

Este reconhecimento da religiosidade negra através da experiência do Maçambique foi célebre no Sopapo Poético que homenageou no mês de outubro de 2019, assim como em 2015 já tinha homenageado o Coral do CECUNE.

4.2 O Coral do CECUNE

O coral do CECUNE surge como mais uma frente de ação do movimento social negro como forma de articular diferentes tendências, e a música serve como elemento estratégico nos dizeres de Juarez Ribeiro como “apaziguador”, justamente pela tensão existente entre a política negra e a política cultural, que pareciam instâncias opostas aos movimentos negros dos anos 80. Essa separação induziu muitos ativistas a saírem dos MNU e criarem suas próprias instituições de lutas ou projetos. O CECUNE e a Associação Negra de Cultura são bons exemplos, pois investiram na cultura, nas artes, na poesia, na música e no teatro, como política. Juarez nos dá um entendimento desse papel da música:

[...] criamos o coral do CECUNE, essa instituição precisa ter um grupo de música, com instrumento de música, pra ser um instrumento político de ação e aproximação para comunidade... então esse lado da arte, do ponto de vista ideológico, da compreensão político ideológica, projeto do Centro Ecumênico ... vezes o cara acha que tá fazendo música, tá cantando, tá fazendo teatro, isso aí não é político, é político. O que determina a ação política, ou seja, é a sua forma de discurso, se ela discursa numa perspectiva alienada, ela não tá refletindo pros seguimentos que precisam ter uma discussão libertária a sua

essência, portanto, ela não tá servindo do ponto de vista político pra liberar, ela tá servindo pra oprimir ou constranger, o que determina ação política, se o cara é político ou não é, é a forma que ele tá expressando seu discurso e a sua prática (MÚSICAS DO MUNDO, Juarez Ribeiro, jan. 2020).

Essa preocupação em politizar a música, em torná-la instrumento político foi a base para que os envolvidos com o projeto coral do CECUNE adquirissem consciência histórica e política, não apenas os cantores, percussionistas, também às audiências, na medida em que pela voz, pela roupa, pelo gestual, pela percussão uma identidade negra era politizada, formada por grupos de diferentes denominações. Isso dava o caráter plural do Coral do CECUNE e por essa via sensibilizava lideranças negras, que consolidavam um modo prático da luta política negra e que exercia efeito multiplicador.

O trânsito desse coral por espaços católicos mostra o quanto era necessário entrar na disputa ideológica e apresentar a compleição negra para audiências não familiarizadas. Através do repertório musical vinculado à música popular negra brasileira e também dos cantos clássicos da luta política negra dos anos 80 e 90, como exemplo o hino da África do Sul, mostra essa aproximação pela música entre os dois lados do atlântico.

Dessa forma podemos dizer que havia possibilidade em construir também um catolicismo ao modo dos militantes que tinham trajetória nos APNs (Agentes da Pastoral Negros)⁶⁰. Onifade, músico-poeta, pertencente à comunidade de terreiro do Ile Axé Yemanjá e ao coletivo Quilombo da Arte, bem como uma das pessoas que participava ativamente do Sarau Negro Sopapo Poético, foi um dos integrantes desses grupos negros dentro da igreja católica. Tem esse nome africano que quer dizer, *aquele que vem do IFÁ*. Sua relação com a igreja se deu na comunidade São José do Murialdo, conhecida por projetos relacionados à assistência social no Morro da Cruz, onde Onifade teve seu contato com APNs, pela relação com os padres da basílica. Ele lembra

⁶⁰ Agentes Pastoral Negros do Brasil, segundo o Portal Geledes, tiveram início a partir de reuniões entre intelectuais negros e religiosos dentro da Igreja Católica, e, se fortaleceu durante a organização da Campanha da Fraternidade 1988, com o tema “Ouvir o clamor desse povo”, foi um marco e deu ênfase para população afro-descendente e o centenário da Abolição da Escravatura (GELEDES, 2013).

a demanda negra silenciada e exemplifica a visita de seu amigo e músico DiPaula quando foram à São Paulo:

[...]Acho que eu fiquei uns dois anos com APNs, mas a gente tinha mais sede, a igreja católica limitava...tu sabe que a gente tinha que fazer a construção do texto base, pra em 88 ele ser implementado nas igrejas, e tal, eu e o DiPaula, nós fomos pra São Paulo, pra fazer alguns hinos, compor alguns hinos pra ser cantado, nas igrejas e tal, e foi interessante que a gente chegou lá, e a gente muito afoito né, e eu lembro que o Di Paula fez um hino que não era bem isso que eles queriam né

**“nossa senhora aparecida,
rainha de toda a bondade”**

[...] e o coro comendo, aquela batucada toda. Não mas não é bem assim (risos) não é bem essa ideia. A palavra negro não era pra ser colocada, aquela coisa de que todos somos filhos de deus, que deus não olha cor. Também a gente tava num período de exceção, então também as coisas tinham que ser conduzida dessa maneira... O próprio nome Centro Ecumênico de Cultura Negra, ele também veio em função disso, o ecumênico não era visto assim com maus olhos, o ecumênico não soava tão agressivo. Foi a primeira vez que a gente também começou a ouvir a falar em África do Sul, não se tinha tanta informação também, mas aí que a gente ficou sabendo né do que os negros da África do Sul passavam e tudo mais (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Onifade, nov, 2018)

E esse apostolado limitava, pela exclusão das práticas musicais negras, algo comum pelo seu sonicótipo negro musical e popular. Eurides de Souza Santos aponta que no final do século XIX “a igreja brasileira lutava para afastar das cerimônias do culto divino as ladainhas e os benditos que surgiam da criatividade popular”(SANTOS, 1998, p.43), assim os negros não perderiam a fé na religiosidade cristã, no entanto, é possível notar que Onifade nota a indigência de espaços ligados à questão negra, e o CECUNE surge então para fazer adentro à igreja católica que era expressar suas musicalidades de forma total, através da batucada, principal obstáculo da igreja católica na época, mesmo com todo o discurso ecumênico.

Na busca da construção da identidade no coral do CECUNE, a opção é um repertório musical da produção de conhecimento negro, nisso escolhem canções dos músicos Djavan, Moacir Santos e o hino da África do Sul, com o objetivo de produzir uma diferença em relação a outros tipos de coral no Rio Grande do Sul. A escolha reflete o posicionamento político do CECUNE, mesmo com orientação cristã, o coral tinha um repertório que revelava a estética musical negra, além disso, podemos ver que a narrativa do coral influencia no trabalho de Onifade, pelas demandas éticas:

[...] a gente sempre quis cantar, mas não podemos cantar qualquer coisa, e tendo alguns princípios que eu sigo até hoje, como pessoal diz que eu to fazendo carreira solo. Assim, a gente queria cantar algumas coisas que não ofendesse as mulheres nem os homossexuais, nenhum tipo de discriminação, então a gente tinha muito cuidado em escolher as músicas e tal, a gente colocava isso no grupo, vamos escolher essa música, e música que a gente conseguia se adaptar as coisas, tal, ritmo. Embora a gente goste, eu e outros também gostamos muito de bossa nova, mas bossa nova era um ritmo que não vinha dessa coisa mais negra mesmo, bossa nova já é uma coisa que nasce na classe média do Rio de Janeiro, e tal, esse ritmo bossa nova, parece que a gente deixou um pouco de lado, e buscava essa coisa mais, que hoje o pessoal chama de raiz mesmo, e algumas coisas africanas. Tivemos o primeiro mestre Andre Silva, depois o Laercio... na verdade eu nunca fui um coralista, fui me adaptando, que na verdade quando eu entrei pro coral, eu queria tocar algum instrumento, mas por falta de vozes masculinas eu fui ficando, e tal, eu não sei exatamente um baixo, mas eu fui me adaptando a função e consegui desempenhar pelo menos razoavelmente, mas eu acho que essa coisa de técnica, tudo mais, a gente aprendeu muito (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Onifade, nov, 2018).

Podemos ver que o grupo, munido de capacidade técnica do ponto de vista vocal e isto passava pela leitura de partituras, tinha o domínio para expressar vocalmente os interesses ideológicos e políticos do coral do CECUNE. Sendo um grupo formado por vozes masculinas quanto femininas, além de um conjunto de percussão formado por atabaques, tambores, ou seja, essa coisa mais “raiz”. Segundo Onifade, tudo era na tentativa de erigir a proposta voltada para o legado musical dos negros brasileiros, na diáspora e na África. Para tal, era necessário deixar uma vertente (citando a bossa nova) à prática musical negra, e aqui podemos entender que muitos principiantes do coral eram coerentes com a proposta que passava pela valorização das músicas proeminentes negras compostas pelos mesmos.

Figura 17. Apresentação do Coral do CECUNE programa Jornal do Almoço em homenagem a morte de Nelson Mandela



Fonte: G1 Globo

O trabalho e a preocupação do coral não eram somente a técnica vocal, também a estética negra visual, com ética de um legado do protagonismo negro como parte fundamental na construção do repertório. Para tal era empreendido todo um trabalho de pesquisa, e as mulheres negras, principalmente tinham esse papel tais como Vera Triunfo, e Suzana esposa de Juarez Ribeiro. Podemos observar que essas mulheres negras não eram apenas integrantes do coral, realizavam outras funções para além dessa, como gestoras, ou seja, elas participavam integralmente no processo de militância à participação do coral, que era equitativamente de ação política. Além disso, o repertório como apontou Onifade em entrevista, era próximo daquilo que o público negro e não negro conhecia ou já ouvia, e por isso não era valorizadas canções autorais, isto mostra a preocupação em produzir empatia com audiência, possibilitando que ela também participasse, ou ativasse algum tipo de memória em relação às canções.

Das inúmeras apresentações, desde quando o CECUNE começou atuar com o Coral, estrategicamente aproximando a comunidade negra, é possível notar sua participação em espaços de prestígios como, a Feira do Livro de Porto Alegre, espaços relacionados aos direitos humanos, nas universidades e programas de televisão⁶¹.

Esses espaços constituem espaços de poder e, representar a comunidade negra era uma forma de mostrar a presença negra no estado e no Brasil, sendo que o repertório musical expressava essa multiplicidade de experiências. No blog do CECUNE é possível notar a seleção das canções e o cuidado na valorização da produção musical negra tanto local quando nacional, bem como internacional. Abaixo o repertório musical:

PROGRAMA

1. *Sirê para Oxum*

Canção religiosa da tradição yorubá, dirigida a Oxum, orixá feminina, rainha das águas doces, responsável pela fertilidade, a quem se pedem: vestes (axó), alimento (unjé), calçados (batá), recursos financeiros (owó), habitação (ilê) e descendência (omó)

Domínio público

2. *De Dza*

Autor: Jorge Foques

3. *Jongo do Irmão Cafê*

Autores: Wilson Moreira e Nei Lopes

⁶¹Disponível em: <<http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/jornal-do-almoco/videos/t/edicoes/v/manoel-soares-fala-sobre-nelson-mandela/3002231/>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

Arranjo vocal: Laércio Guedes de Faria
4. Maracatu – Nação do Amor (April child)
Autores: Moacir Santos , Nei Lopes, Jay Livingston e Ray Evans
Arranjo Vocal : Laércio Guedes de Faria
5. Flor de Lis
Autor: Djavan
Arranjo vocal: Laércio Guedes de Faria
6. Sina
Autor: Djavan
Arranjo vocal: Alexandre Zilahi
7. Chove chuva
Autor: Jorge Bem Jor
Adaptação Vocal: Laércio Guedes de Faria
8. Cantos, contos e lendas
Autores: Jonatas Prates e Eduardo da Silva Amaro
9. Meu cabelo em paz
Autores: Lessandro Lara (Koyadê) e Oliveira Silveira
Arranjo vocal: Coral do CECUNE
10. Mestre-sala dos mares
Autor: João Bosco e Aldir Blanc
11. 300 anos
Autores: Paulo Cesar Feital e Altay Veloso
12- Kizomba festa da raça
Autores: Rodolfo, Jonas e Luiz Carlos da Vila
Arranjo vocal: Luiz André da Silva

Fonte: Blog Coral do CECUNE

A única exceção não negra como autoria é *Mestre Sala dos Mares*, que trata de vida do Almirante Negro João Candido que liderou a Revolta da Chibate e foi composta por João Bosco e Aldir Blanc, justamente a contribuir com a história do negro, compõem o repertório, ou seja, o CECUNE busca uma coerência entre a proposta política e o coral, que serve como afirmação da promoção posta e da materialização ideológica da organização negra. O repertório do grupo mostra que não há canções da igreja católica como hinários oficiais, posto que, demonstra e confirma, em parte, a narrativa de ecumenismo negro que se constrói na prática, pois o coral organizado vocalmente tinha feitiço cristão, entretanto o conteúdo era da tradição musical negra, ou seja, vozes negras, conteúdo negro e técnicas brancas, como parte da tradicional dos corais de igrejas e que prevalece nessa hibridização, esse termo muito comum nos estudos culturais ao mesmo tempo à agência negra para lembrar da perspectiva da afrocentricidade.

É possível observar no blog a preocupação dos organizadores em deixar registro dos bastidores, de entrevistas, de ensaios e do cotidiano do grupo, mostrando o

contexto de realização com frequências das mulheres negras que aparecem como protagonistas do blog exibindo rouparias e afabilidades. Suzana, esposa de Juarez desempenha a função não apenas como integrante do coral, todavia como liderança dando entrevistas e representando o grupo nas solenidades.

Anderson Amaral (2005), integrante do Sopapo Poético, realizou uma monografia intitulada “*Cultura Organizacional do CECUNE: Um estudo de caso*”, que contribui à entidade negra como o CECUNE e mostra como se organizava naquele período em que completava 18 anos de atuação, ao modo que situa o grupo da sociedade civil, como parte do terceiro setor.

Anderson faz uma análise de forma que os próprios agentes do CECUNE possam refletir, instigando-os a pensar suas práticas e experiências enquanto organização e contribui no entendimento contextual, em que nos dá pistas de como o coral do CECUNE atuava e suas principais demandas. Aponta em quadro, que chama de processo de comunicação, que havia preocupações com:

[...] o cuidado com a voz, cantar com paixão e alegria, visita dos interessados em participar do coral, orações antes das apresentações, disposições espaciais do grupo nas apresentações, identidade cultural (questão estética) autoexclusão do penúltimo maestro (AMARAL, 2005, p.123).

O CECUNE, enquanto coral confirma a preocupação com a cultura negra e o profissionalismo sobre o projeto desenvolvido, tornando a estética, a criação de um ambiente de amizade, de companheirismo e acolhedor com a lógica ecumênica negra.

No entanto, a autoexclusão do penúltimo maestro do coral revela possíveis tensões ligadas à ideologia do projeto, pois é o maestro quem se adequa ao repertório musical do Coral, além disso, o Coral do CECUNE nas inúmeras apresentações públicas não comparência o regente em vídeos no canal Youtube.

Juarez explicou as dificuldades e porque razões o coral “deu uma parada”, segundo ele, foi devido saída de seu regente para tratar de assuntos particulares, pois teriam que encontrar alguém qualificado para desenvolver esse trabalho. Além disso, podemos verificar outros fatores relatados por Onifade no programa Músicas do Mundo que foi o excesso de atividade do coral que os sobrecarregava.

Observamos nessa etnografia musical que os atuantes do coral hoje trabalham com outros projetos culturais, por exemplo: Kyzzy Barcelos que fez parte do Coral e hoje integra o Sopapo Poético, assim como seu companheiro Vladimir Rodrigues músico-poeta, percussionista e a músico-poeta, e escritora Lilian Rocha. Onifade, desenvolve sua participação tanto no Sopapo Poético quanto no Quilombo da Arte, organizado por Kadu Guerreiro e Ana Megg.

A experiência organizacional e a importância da percussão são visíveis nos vídeos publicados no blog, visto que estimula a participação da juventude negra como integrantes do grupo. Podemos notar a juventude negra presente na proposta do coral formado inicialmente por pessoas acima dos 40 anos.

4.3 O repertório musical negroafricanobrasileiro.

Suzana, esposa de Juarez publicou o primeiro vídeo no canal do Youtube em 2000 e registrou a atuação e performance do coral. Os registros não dizem muito sobre o trabalho realizado nos anos 90, porém ajudam entender melhor a sonicidade musical negra ou sonicótipo negro.

Em apresentação, possivelmente na Fundação ECARTA⁶², projeto ECARTA musical, chama atenção para a diferença entre a roupa que utilizam os percussionistas, com o nome da entidade e os adultos com roupas mais ligadas à tradição africana. O repertório dessa apresentação trazia a experiência da música reggae de Bob Marley, mas não com a versão original em inglês, e sim aquela tradução feita por Gilberto Gil com o título *Não Chores mais*⁶³.

As vozes masculinas são posicionadas ao centro, para à sustentação e equilíbrio nos graves, enquanto que as vozes femininas se posicionam nas pontas, mais agudas. Percussionistas e coralistas do CECUNE ocupam o mesmo espaço visual durante todos os 3 minutos e 5 segundos de duração da música. Além disso, podemos observar que o regente não aparece à frente ao coral, algo comum, em outros vídeos ele

⁶² É uma fundação cultural e assistencial instituída pelo Sindicato de professores da rede privada de educação do estado do Rio Grande do Sul, as siglas querem dizer Educação, Cultura, Arte, Recreação, Tecnologia e Assistência.

⁶³ Faixa 10

se quer surge, surge apenas em momentos de descontração, certamente para que não tirasse a agência negra, pois o regente era branco nesta fase.

Figura 18. Diálogo com a juventude negra- percussionistas do Coral do CECUNE



Fonte: Blog do CECUNE

Na ilustração é possível notar três atabaques, um bongo, um surdo de marcação, pandeiro meia lua, claves de madeira, triplo agogô de madeira, todos os instrumentos artesanais. Lembro, de, no início do trabalho de campo visitar a casa de Vladimir Rodrigues e encontrar muitos desses instrumentos em sua sala musical. Ele comandava essa parte musical percussiva do Coral e aproximava a juventude negra dessa geração aos mais velhos. A camisa preta estampada CECUNE em letras brancas contrastava o estilo do coral como parte do grupo, neste vídeo a audiência não aparece.

Em outra performance do grupo em uma capela, possivelmente do Centro Metodista do SUL IPA, participam o grupo de percussão do CECUNE e o Coral, pode-se notar no vídeo a audiência branca cristã. O grupo coral, diferente do espaço no Ecarta Musical, fica postado ao lado esquerdo do palco, deixando a frente do altar para ocupação do coral. Mesmo com a percussão, há pouco movimento corporal e mais uma vez o regente do coral não aparece, constituindo figura talvez menos valorosa nos eventos, e sim aos ensaios do grupo.

A música que é anunciada pela apresentadora é conhecida como Nkosi Sikelele Afrika, Hino Nacional do Congresso Africano⁶⁴. A disposição vocal do grupo se mantém a mesma. O som dos agês e das percussões, tocadas rapidamente durante as performances, mostram o quanto os corpos dos coralistas são controlados pela estética do espaço. Aquela expressividade corporal é perdida, certamente em razão do espaço, uma igreja e também em razão da audiência.

As roupas nas cores verdes dão lugares as mais claras e um marrom, mostrando a preocupação ao fato de cada lugar merecer vestes especiais para coralistas negras e negros. Essa visualidade era importante como forma de mostrar ao público não apenas o cuidado com as vocalidades do CECUNE, algo que pela técnica já tinham, mas de acrescentar a este repertório musical negro a visualidade negra, a estética negra, através das pesquisas de tradição africana (mas que eram ressignificadas ao modo CECUNE).

Essa audiência não negra era impactada pela elegância e cuidado, dando dignidade aos coralistas, empoderando-os. Chegavam num espaço em que todos sabiam da história de opressão, mas não era isso que importava. Aquele espaço, podemos interpretar como um lugar pra afirmar a história musical negra e seu legado musical. A percussão serve para protagonizar e se firmar na igreja, em um momento de profunda transformação, pela presença dos APNs posicionando-se como cristãos, só que racializando essa cristandade, produzindo similaridades e também diferenças.

Esse trabalho que o CECUNE fez, trazendo um repertório musical de descendentes africanos lembra a Orquestra Afro-brasileira, onde um conjunto de instrumentos de tradição de matriz africana eram utilizados, assim como, cantos, rezas e composições voltadas para questão racial e de valorização da cultura negra. Foi fundada em 1942, pelo maestro mineiro Abigail Moura, e no período de sua existência foram gravados dois discos, em 1957 e 1968⁶⁵.

⁶⁴ Faixa 11

⁶⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YMq87VFaBu4>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

São canções vocais e instrumentais que influenciaram o movimento negro brasileiro, entre eles: Abdias do Nascimento, Solano Trindade e, certamente, Oliveira Silveira, sendo bons exemplos dessa tradição em construir o próprio repertório musical deixando de lado toda música coral eurocentrada. Naquele período, dirigido pelo maestro Abigail Moura, o aspecto vocal é muito diferente da proposta do CECUNE presentes nos solos, em meio a perguntas e respostas, há solos femininos e a presença de citações diretas ao candomblé e aos orixás das religiões de matriz africana, diferente do CECUNE que tinha um repertório mais alicerçado na música popular tocada em rádio e conhecida pela comunidade negra em sua maioria, mas que acrescentava alguns cantos relacionados à religiosidade afro-brasileira.

Juarez reconhece que, pela formação diversificada do grupo do CECUNE, essa diversidade é que fez com que esse repertório mais africanizado, de religião africana, fosse deixado de lado, certamente pela influência cristã de parte dos seus integrantes, que preludialmente apostaram em outra relação religiosa. Miriam Oliveira, em seu estudo sobre o Black Gospel em Porto Alegre trata esse repertório musical correlacionando ao gospel afroamericano, e nos aponta o quanto história política negra e a religiosidade cristã são vistas de maneira preconceituosa pelas lideranças negras, e ela busca revelar através do trabalho etnográfico como funciona a experiência negra dentro das religiões de cosmovisão cristã (OLIVEIRA, 2018).

O exemplo da Orquestra Afrobrasileira, proposta por Abigail Moura, serve como parâmetro para avaliarmos a multiplicidade do repertório musical negro e afro-brasileiro, bem como da diáspora negra, que possibilita a agência do negro no campo da música, ou seja, levando-o a se sentir agente e não objeto que imita a experiência eurocêntrica. Baseando-se em pesquisas esses grupos surgem ao longo de nossa história e o disco O Baluaye, da Orquestra Afrobrasileira, assim como o CECUNE, são formas que buscam trazer o repertório musical dos descendentes de africanos da diáspora na intenção de torná-los instrumentos de consciência racial e de política cultural. Esse repertório fortaleceu e serviu de inspiração para luta política negra brasileira. Solano Trindade fez isso ajudando a Orquestra Afrobrasileira, Oliveira Silveira com o grupo Semba e o Coral do CECUNE, sob a liderança de Juarez mostra esses diferentes momentos de nossa história musical no pós-Abolição.

O interessante foram os projetos que atendiam o momento histórico pelos quais passavam a luta política negra, essas três experiências são formas de organização que inspiraram ainda o pensamento radical negro brasileiro, pois ambas as experiências vieram de artistas, músicos, poetas e lideranças que surgiram da experiência dos movimentos sociais negros, influenciados pela produção de conhecimentos dos líderes descendentes de africanos na África e na afrodiáspora negra.

Além disso, em meio às lideranças e suas influências surgem outros coletivos e grupos que dão continuidade ao legado, mantendo o que o Etnomusicólogo Kazadi Mukuna chama de nível semântico, em que a linguagem africana é predominantemente tonal e cada palavra é determinada por padrões sequenciais de inflexões tonais (2013, p. 122) e nível sintático em nível micro para revelar a extensão pelas quais a estrutura silábica de uma única palavra na linguagem africana impacta o aspecto temporal da música vocal (p. 126)

Assim ao pensarmos sobre a produção musical do CECUNE ouviremos esses níveis operando na organização da tradição musical africana transmitida oralmente, neste sentido não apenas a tradição, também a recuperação de sua agência no mundo e no Brasil perdida em razão do processo de escravização pelos quais passaram. Essa busca pelas origens do passado, longe de serem considerados essencialismos, devem ser lidos e entendidos como uma busca pelo seu protagonismo no mundo, e a música também teve um papel central nessa recuperação, pois foi através dela que conhecemos rezas, histórias, mitos e lendas que foram reencontrados à partir de pesquisas e trabalhos teóricos de negros e não negros na história do Brasil.

Nos últimos anos, a lei 10.639/2003 ajudou na valorização da história e cultura africana nas escolas, contrapondo-se ao conteúdo predominantemente eurocêntrico e colonial presente tanto em escolas públicas, quanto privadas. A experiência do CECUNE nos desafia a pensar e incorporar no ensino de música, através da educação musical ou da etnomusicologia, o repertório, a estética e as performances, bem como a historicidade da experiência negra, olhando para toda sua produção. Juarez Ribeiro como ex- licenciando em música, colocou o quanto o Coral do CECUNE construiu uma proposta e serviu como referência:

E o coral passou a ser uma referência, na questão da comunidade, na aproximação da comunidade. Nós vamos nos bairros aqui, Restinga, na periferia. Nos apresentamos, nos principais teatros de Porto Alegre, o Teatro São Pedro, Teatro da OSPA, incursões aqui pela região sul do Brasil, Santa Catarina, interior do estado. Nós fizemos várias atividades desde 1995, e um projeto que é mantido pelo CECUNE quando ele foi criado, ele tem uma proposta desenvolver atividade de pesquisa, alfabetização musical, interpretação vocal, execução instrumental, numa experiência pioneira aqui na região sul do Brasil junto a comunidade negra. O projeto coral quando nós começamos, nós já temos hoje quase uma escola de formação, porque nós trabalhamos com pesquisa, formação, alfabetização musical e a formação instrumental, que na época foi um trabalho maravilhoso, coordenado pelo Vladimir Rodrigues, músico, e o senhor do Sopapo Poético, outra entidade maravilhosa, fazendo um trabalho significativo no campo das letras e da poesia, ou seja, essa característica fundamental, além, do caráter comunitário, ela adotou uma metodologia própria, de construção do canto coral, com objetivo de promover o resgate da expressão musical, com as matrizes culturais africanas, e também apresentação de uma proposta popular de canto coral. Ou seja, nós criamos uma escola nesse sentido. Então isso que vem nos movendo, nosso projeto político ideológico, que nós temos que ter esses componentes que vai agregando, de ser um sujeito, de expressar a sua sujeição, e tu ser o cara que vai multiplicar essa correspondência, então é uma concepção filosófica, tem que compreender o processo, desenvolver e saber multiplicar esse processo (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Juarez Ribeiro, jan, 2020).

A multiplicação das aprendizagens e dos saberes adquiridos com CECUNE nos leva a reflexão de que sua atuação política com o coral (iniciado nos anos 90) aponta para uma mudança na agenda bem mais integradora das diferentes experiências negras. Pela música é possível observar que quando ela passa ser aceita já é uma fase que o discurso mais radical não fazia sentido em meio às inúmeras experiências negras. Mostrou também, que a religiosidade católica negra entrava no bojo de práticas que deveriam ser estudadas por acadêmicos e ativistas negros e negras. O interesse de Oliveira Silveira em conhecer práticas religiosas do Maçambique e toda sua musicalidade, expressividade e diversidade é um bom indicado dessa transformação. O antropólogo Yosvaldir Bitencourt Jr aponta que:

Ao considerarmos a diversidade étnico-racial, sob a perspectiva da identidade negra, baseada nos valores da matriz histórica e cultural africana e nos valores da sociedade e da cultura afro-brasileira, percebemos que os negros constituem uma trama simbólica singular, por meio de uma complexa rede de relações sociais mediadas pelos territórios e ambientes negros, e mediada também pela corporeidade que preserva a memória social ou coletiva, além das formas expressivas da cultura negra (BITEENCOURT JR, 2016, p. 92).

Mesmo que em certa medida a corporeidade fosse algo controlado nos eventos do coral, o movimento de dança era proposto pela vocalidades negras, e o CECUNE é parte dessa rede de relações complexas em que a música é um importante agente de ressignificação de valores cultivados socialmente. Segundo, Eurides de Souza Santos, ao pesquisar a comunidade quilombola Caiana dos Criolos, localizada na zona rural de Alagoa Grande no estado da Paraíba, as

práticas da *performance*, incluindo a dança, a música, as narrativas e as encenações, ocupam posição privilegiada na memória social, porque se traduzem como eficientes recursos para a mobilização e ressignificação dos valores cultivados socialmente (SANTOS, 2014, p.268)

Na mesma direção apontamos que a música “agitou” no caso específico da luta política negra em Porto Alegre as lideranças negras a repensarem os valores cultivados socialmente dentro dos movimentos sociais negros. O CECUNE ajudou na produção de novas práticas culturais, musicais, educativas e epistêmicas diante de uma década em que radicalismo discursivo negro não era mais possível e não encontrava mais amparo diante do surgimento de novos grupos que saíam do MNU, como a UNEGRO, entre outras organizações que surgiram em meio à emergência e ampliação das ONGs pelo Brasil, assumindo em muitos casos, as responsabilidades do estado no campo social ou estabelecendo parcerias com ele.

A geração que emerge dessa política cultural que advém de grupos como o CECUNE são fundamentais, pois como o coletivo negro Sopapo Poético e a sua experiência musical de valorização da cultura negra, da juventude negra, protagonismo negro, da valorização à mulher negra, da importância que dá aos músicos-poetas, compositoras, pesquisadoras, artistas e ativistas é parte do legado que o Centro Ecumênico de Cultura Negra e das rodas de poesia principiada por Oliveira Silveira ajudam a construir.

Entretanto, diferente deste dois, retomando um radicalismo discursivo e em certo sentido prático e necessário, pois surge em 2012, em outro momento da luta política negra de maneira geral, em que as cotas se consolidavam no plano jurídico e espalhavam para todas as universidades federais, estaduais ao mesmo tempo que ampliavam a participação negra em Saraus espalhados pelo Brasil, como Bem Black de Salvador,⁶⁶ que surgiu em 23 de setembro de 2009, teve sua primeira edição, além desse, os Saraus das Pretas, Sarau Preto, em São Paulo, entre outros.

Esses acontecimentos representavam um bom motivo para a continuidade de rodas de poesias na cidade de Porto Alegre, onde Vladimir Rodrigues, Lilian Rocha,

⁶⁶ É possível ver no blog criado em 2009 o início do projeto Sarau Bem Black em Salvador, as escolhas, as músicas entre outras informações. Disponível em <http://saraubemblack.blogspot.com/> acesso em 20/02/2020.

Kyzzy Barcelos, Fátima Farias, Onifade e Pâmela Amaro serão homens e mulheres negros que fazem a música e poesia dialogar como parte da tradição musical negra e afro-brasileira, necessitando radicalizar a política cultural para afirmarem-se como coletivo e proposta para comunidade negra em Porto Alegre, em razão do contexto local marcado por uma hegemônica literatura eurocentrada e branca. No capítulo seguinte apresentamos o Sopapo Poético e a comunidade virtual negra como forma de enfrentamento ao legado racista e propormos novas bases para pensarmos nexus entre poesia e música.

CAPÍTULO 5 - O SOPAPO POÉTICO

“Cuidado eles já nos viram”

Giba- Giba⁶⁷

Completar um ciclo né nesse ano de 2012, já estamos afiando as nossas consciências pra 2013, 14,15.... que esse é o foco de resistência natural, e nós temos há 300 anos nesse Brasil. A semana passada na Câmara de Vereadores de Esteio, enquanto arrumavam uma pessoa falou assim: Olha descendente de escravos. Eu digo opa! Nós não somos descendentes de escravos, nós somos descendentes de homens livres que foram escravizados no Brasil, os que falarem isso são descendentes de escravocratas.... Tudo isso pra querer dizer da minha satisfação de ver a nossa comunidade reunida sempre lutando pela resistência, porque eu sou do tempo que o Floresta Aurora era aqui na Lima e Silva, Satélite Prontidão era aqui no Areal da Baronesa. As nossas sociedades eram todas aqui na cidade. Ai foram empurrando nós, foram empurrando nós, foram empurrando nós, agora nós tamos lá no Porto Seco. Já se transformou numa pista de corridas de moto. Quem sabe a partir desse momento qualquer proposta, pra gente sair da cidade, nós vamos dizer opa, um momentinho, nós somos nativos do Brasil, as pessoas que querem nos tirar de cá, não são brasileiros, porque o Brasil é Negro, Índio e Português, nós somos nativos dessa terra... as pessoas que não gostam, ou que não sentem, dizem assim: O barulho, tem que tirar o acadêmico daqui do centro da cidade, por causa que incomoda o ouvido deles, porque eles não são brasileiros, porque se ele é brasileiro é de alegria, samba de alegria, de tudo mais, e as pessoas que não se adaptam ao jeito brasileiro, esses é que são intrusos, eles não são nativos (EDIÇÃO SOPAPO POÉTICO, Giba- Giba, nov, 2012).

5.1 O tambor de Sopapo e a comunidade negra virtual

A narrativa do músico, compositor, percussionista e ativista negro Giba-Giba em 2012, no Sarau Negro Sopapo Poético, revela o quanto à questão territorial e o deslocamento da população negra fora dos territórios existenciais próximas ao centro da cidade importam. A questão sônica que chamamos de sonicótipo negro, em razão do processo diferencial racial, também musical e de perseguição à música negra e como ela foi tratada como barulho, como ruído, são aspectos que denunciam o preconceito e o racismo presente na história de Porto Alegre e também no Brasil (e no mundo de uma maneira geral). Esse sonicótipo negro tem acompanhado a história da humanidade e foi tratado pelos primeiros colonizadores como ruído, ou seja, aquilo não era música, quem fazia música eram os europeus. O deslocamento do tambor, símbolo histórico da cultura negra no estado, revela também, o deslocamento das pessoas, suas escolhas musicais e sônicas.

⁶⁷ Vídeo 4

A tentativa de silenciar o tambor visa também impedir as pessoas negras de continuar gerando alegrias e produzindo histórias de lutas, encontros e garantindo em seus textos e poesias a memória da comunidade negra (como diz Giba-Giba de “resistência há mais de 300 anos”).

Sem dúvida, ele foi um mestre que tentava obstinadamente reverter essa perversidade histórica empreendida contra a população negra aqui no sul do país. O trabalho etnográfico de Mario de Souza Maia sobre o Sopapo e o Cabobu, movimento idealizado pelo músico Giba-Giba, que reunia músicos, percussionistas e dançarinos no sul do Brasil, utilizando o sopapo como instrumento identitário e ideológico (MAIA, 2008) atribui à importância histórica e simbólica deste instrumento para população negra na história da música no Rio Grande do Sul, e para o músico Giba-Giba, instrumento que tocou até o fim de sua vida.

Figura 19. Folder evento em Homenagem ao Giba-Giba em 2014.

SoPAPO POÉTICO
ponto negro da poesia

saudando o mestre
GIBA GIBA

sarau de poesia negra - vídeos
artesanato - fotografia
roupas e produtos afros
varal de poemas
música - alimentação - livros
sopapinho (para as crianças)

25 de março
terça-feira - 19:30

ENTRADA FRANCA

Local: AECPARS - Av. Ipiranga, 311

Realização: ANdC - Associação Negra de Cultura

Cine Kafuné

APÓIO:
AECPARS - Associação das
Entidades Carnavalescas de Porto Alegre e do RS

Informações: sopapo.poetico@gmail.com · 9218-5449 · 9365-3315

Fonte: <https://www.facebook.com/SopapoPoetico>

O tambor de Sopapo foi um nome inspirador para dois grupos que fazem parte da comunidade negra: o Quilombo do Sopapo, no qual o filho de Giba Giba, Edu Nascimento dá continuidade ao trabalho do pai realizando oficinas de percussão e o Sarau Negro Sopapo Poético, onde o tambor de Sopapo serve como inspiração por sua

sonicidade, por sua história e por ser a voz da resistência negra no Rio Grande do Sul, e também dono de uma musicalidade de gênero chamado de afro-gaúcho retratando a confluência de tradições musicais diversas, mas com inspirações das vivências históricas e produções musicais de negros e negras na música brasileira realizada no sul do país.

Uma cultura negra abrangida no pós-abolição, mais particularmente fortalecida a partir do grupo Palmares, sendo um tipo de formação cultural moderna e modernista em um só tempo, segundo Paul Gilroy:

São modernas porque têm sido marcadas por suas origens híbridas e crioulas no Ocidente; porque têm se empenhado em fugir ao seu status de mercadorias e da posição determinada pelo mesmo no interior das indústrias culturais; e porque são produzidas por artistas cujo entendimento de sua própria posição em relação ao grupo racial e do papel da arte na mediação entre a criatividade individual e a dinâmica social é moldado por um sentido da prática artística como um domínio autônomo, relutante ou voluntariamente divorciado da experiência da vida cotidiana (GILROY, 2001, p. 159).

O Sopapo Poético é um coletivo negro que teve sua primeira atividade formal em março de 2012, formado por grupos com experiências culturais, estéticas, musicais e poéticas similares que “aquilombam-se” (FOUNTOURA, 2019) para formar um sarau negro. Para Abdias do Nascimento:

Os quilombos resultaram dessa exigência vital dos africanos escravizados, no esforço de resgatar sua liberdade e dignidade através da fuga ao cativo e da organização de uma sociedade livre. A multiplicação dos quilombos fez deles um autêntico movimento amplo e permanente. Aparentemente um acidente esporádico no começo, rapidamente se transformou de uma improvisação de emergência em metódica e constante vivência dos descendentes de africanos que se recusavam à submissão, à exploração e à violência do sistema escravista. O quilombismo se estruturava em formas associativas que tanto podiam estar localizadas no seio de florestas de difícil acesso que facilitava sua defesa e sua organização econômico-social própria, como também assumiram modelos de organizações permitidas ou toleradas, freqüentemente com ostensivas finalidades religiosas (católicas), recreativas, beneficentes, esportivas, culturais ou de auxílio mútuo. Não importa as aparências e os objetivos declarados: fundamentalmente, todas elas preencheram uma importante função social para a comunidade negra, desempenhando um papel relevante na sustentação da comunidade africana. Genuínos focos de resistência física e cultural. Objetivamente, essa rede de associações, irmandades, confrarias, clubes, grêmios, terreiros, centros, tendas, afochés, escolas de samba, gafieiras foram e são os quilombos legalizados pela sociedade dominante; do outro lado da lei se erguem os quilombos revelados que conhecemos. Porém tanto os permitidos quanto os ‘ilegais’ foram uma unidade, uma única afirmação humana, étnica e cultural, a um tempo integrando uma prática de libertação e assumindo o comando da própria história. A este complexo de significações, a esta praxis afrobrasileira, eu denomino de quilombismo (NASCIMENTO, 1980, p. 5-6).

A emergência do uso do termo quilombamento tem esse caráter histórico e social da luta dos negros africanos e seus descendentes no Brasil. A presente tese se estabelece na linhagem da afrocentricidade, do pan-africanismo e do Quilombismo, porém assume as contribuições dos Estudos Culturais naquilo que ele tem de contribuição positiva.

O trabalho do coletivo Sopapo Poético faz parte emergente de uma série de políticas culturais negra na cidade de Porto Alegre que se avigora nesse contexto de afirmação negra e consolidação das políticas de cotas e ações afirmativas a partir de 2012, na proliferação de saraus negros, saraus periféricos, Slams, rodas de poesia e no fortalecimento de grupos e coletivos teatrais negros, como Teatro dos Comuns (SOARES, 2016), de eventos do Caixa Preta nos encontros de Matriz Africana (ROSA, 2019) também nas corporeidades negras em blocos de carnaval (CONCEIÇÃO, 2019), e ainda na popularização das redes sociais aos segmentos negros e populares, constituindo elementos importantes no fortalecimento das relações já existentes entre experiências político-culturais negras no Brasil desde o pós-abolição e também da urgência dos NEABs (Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros) presentes em universidades públicas e privadas, quanto a presença de intelectuais negros e negras como corpo docente das universidades, em especial a ocupação de alunos negros e negras, e afirmação na legislação referente à Educação das Relações Étnico-Raciais - EREER (FONTOURA, 2017).

Essa afirmação também revela-se nas redes, inicialmente Facebook, e vem se ampliando cada vez mais, abrangendo outras, como o Twitter, que leva discussões e troca de conhecimentos sobre propostas culturais de enfrentamento ao racismo e do eurocentrismo de maneira global, o afrofuturismo⁶⁸, assim como o Quilombismo, constituído na atualidade também como fonte de protagonismo negro. Segundo Grace Gipson:

Para cada um desses lugares - Chicago, Detroit e Filadélfia - o afrofuturismo está enraizado nos negros que habitaram o espaço no passado e no presente e que buscam um futuro melhor para si próprios, em seus próprios termos. Por

⁶⁸ O livro *Afrofuturism 2.0 The Rise of Astro-Blackness* (ANDERSON, JONES, 2016) uma coletânea editada por Reynaldo Anderson and Charles E. Jones traz vários artigos envolvendo este conceito e articulado com a afrocentricidade.

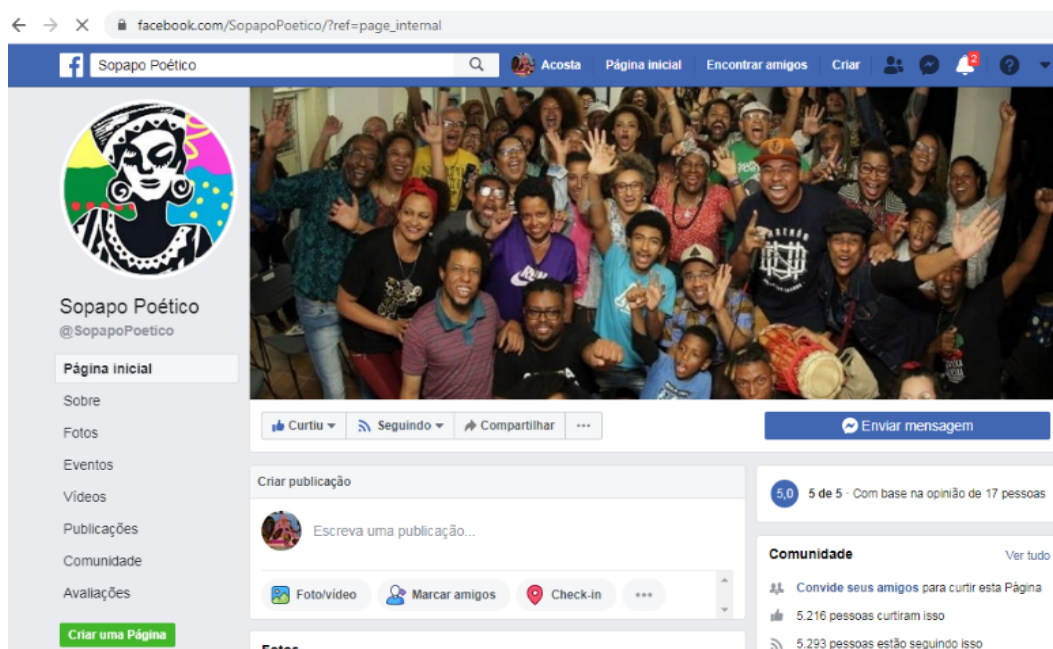
fim, o afrofuturismo como movimento e ferramenta de liberdade, autodeterminação e igualdade é esperançoso, pois busca superar as maneiras pelas quais a sociedade permanece desigual [...] Através do Twitter, acadêmicos negros também estão se conectando em eventos acadêmicos, e as comunidades negras estão usando uma ampla gama de ideias e práticas populares que ajudam a imaginar novos futuros para si mesmos em resposta ou desafio a estruturas econômicas e desigualdades sociais [...]. O afrofuturismo prova ser uma identidade convincente, rede, espaço seguro e expressão artística que desmonta a caixa e abre uma infinidade de espaços imaginários do pensamento criativo (GIPSON, 2019, p. 101)⁶⁹.

É desse pensamento criativo negro que assomam possibilidades de trocas de conteúdos históricos e experiências estéticas, da mesma maneira que as performativas, ainda que realizadas nos encontros presenciais do coletivo Sopapo Poético desde 2012, dão continuidade à tradição de luta política negra.

O Sopapo se atualizou, aproveitando-se da comunidade negra virtual, ou seja, de uma rede de pessoas que curtem, comentam, compartilham e são amigos do Sopapo Poético no Facebook. A exemplo, de outros coletivos, espalhados pelo mundo que utilizam da experiência afrofurista como forma de ação política na busca de uma consciência humana coletiva sobre o racismo, e também em relação à agência negra e africana na história do ocidente.

⁶⁹ Do original: For each of these sites—Chicago, Detroit, and Philadelphia—Afrofuturism is rooted in the Black people who have inhabited the space in the past and present and who seek better futures for themselves on their own terms. Ultimately, Afrofuturism as a movement and a tool for freedom, self-determinism, and equality is hopeful in that it looks to overcome the ways that society remains unequal. [...] Through Twitter, Black scholars are also connecting with one another at academic events, and Black communities are using a wide range of ideas and grassroots practices that help imagine new futures for themselves in response to, or defiance of, structural economic and social inequities [...]. The Afrofuturism proves to be a convincing identity, network, safe space, and artistic expression that dismantles the box and opens up a plethora of imaginary spaces of creative thought (GIPSON, 2019, p. 101)

Figura 20. Página Sopapo Poético no Facebook



Fonte: <https://www.facebook.com/SopapoPoetico>

Nesse contexto temos que pensar a potência do uso da comunidade virtual⁷⁰, pois será ela aliada à comunidade negra quem fortalecerá o nome Sopapo Poético, dando visibilidade não apenas ao coletivo, mas também aos organizadores e fundadores, dispondo o nome do instrumento referência para geração de percussionistas no Sul do Brasil, como instrumento de identidade cultural negra no sul.

Essa comunidade virtual é estruturada tão quanto à comunidade real. Trata-se de um grupo aberto que não tem exclusividade, de ser negro ou não e é alimentada intensamente durante todo o período de 12 meses principalmente entre março à novembro em: eventos em espaços comunitários, associações culturais e recreativas, espaços institucionais como feiras do livro, Ministério Público (eventos que tem a

⁷⁰ Um dos primeiros estudos sobre comunidade virtual ou online que tivemos contato foi de Kozinets (2010) em *Netnography: Doing Ethnographic Research Online* aprendemos como conciliar tanto a pesquisa etnográfica quanto virtual. Depois dessa leitura, fomos percebendo que já haviam discussões sobre tecnologia e comunicação nos trabalhos afrocentrados, porém esse texto clássico constuiu-se como fonte valiosa de informação que podem ajudar intelectualidade negra no desenvolvimento de trabalhos de pesquisa. No ENABET 2015 participamos de um painel nos quais mostramos o quanto o fenômeno da internet tinha sido importante na divulgação do funk, da mesma maneira o etnomusicólogo Luciano Caroso (2010) com sua tese sobre *Etnomusicologia no ciberespaço: processos criativos e de disseminação em vídeos amadores* aprofunda essa questão e traz textos sobre etnomusicologia virtual.

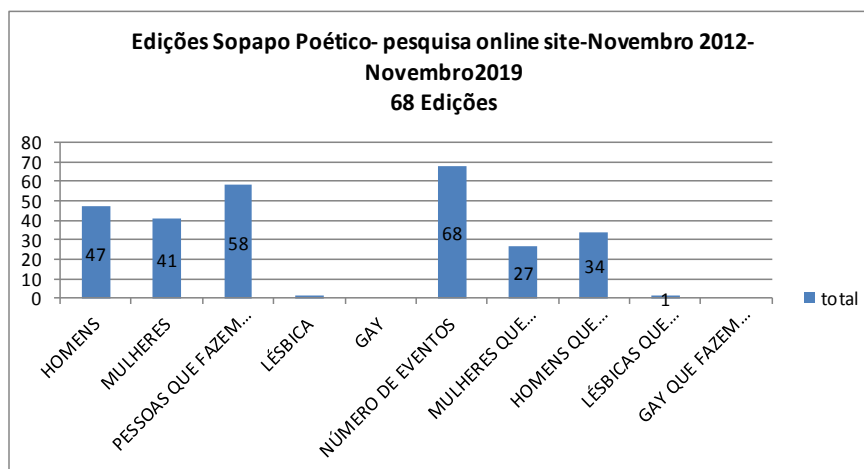
participação de seus membros ou que os responsáveis pela página julguem fundamentais no fortalecimento da comunidade negra, contudo divulgam sobretudo, as ações do Sopapo Poético).

São mais de 5.293 seguidores observando, compartilhando, e curtindo os eventos organizados pelo Sopapo Poético, ou de que seus integrantes fazem parte. Sempre há um público negro frequente, sejam jovens, adultos ou idosos. O perfil sempre abre com uma foto do sarau do mês anterior. Existem hoje ferramentas que podem ser acessadas no Facebook, sendo possível acompanhar todas as informações acerca dos eventos, ou seja, verificar os presentes e interagir aos comentários do evento musical. Exposto isso, os sopapeiros ficam a par da predileção ou feedback de como está a repercussão na rede.

No facebook do Sopapo é possível visualizar fotos dos saraus já realizados, assistir vídeos de performances artísticas das mais variadas, passando por performances musicais e poéticas, também comentários dos artistas durante suas apresentações no Sarau Negro. A maioria das pessoas que fazem parte desse número de mais de 5 mil seguidores e seguidoras são negrxs.

Como é um Sarau que tem se pautado em uma premissa na luta política negra na cidade, a maioria dos convidados são artistas, intelectuais, acadêmicos, fotógrafos ou pessoas exímias na história cultural negra. Abaixo uma tabela com algumas categorias analisadas a partir dos folders de divulgação do Sarau Sopapo Poético.

Gráfico 1 Gênero e sexualidade no Sopapo Poético.



Fonte: Pedro Fernando Acosta da Rosa

Assim, percebemos analisando a tabela, o intento em manter o trabalho explorado pelo coletivo Sopapo Poético uma correlação simétrica entre a participação de homens e mulheres como elemento integrante dos seus saraus. No entanto, no tocante às questões de sexualidade, a conexão só passa acontecer assumidamente a partir de 2019, com a participação de Agnes Mariá, ativista negra e lésbica do coletivo Poetas Vivos, que participou da edição de 2019.

Tabela 1 Edição 2018 do Sopapo Poético

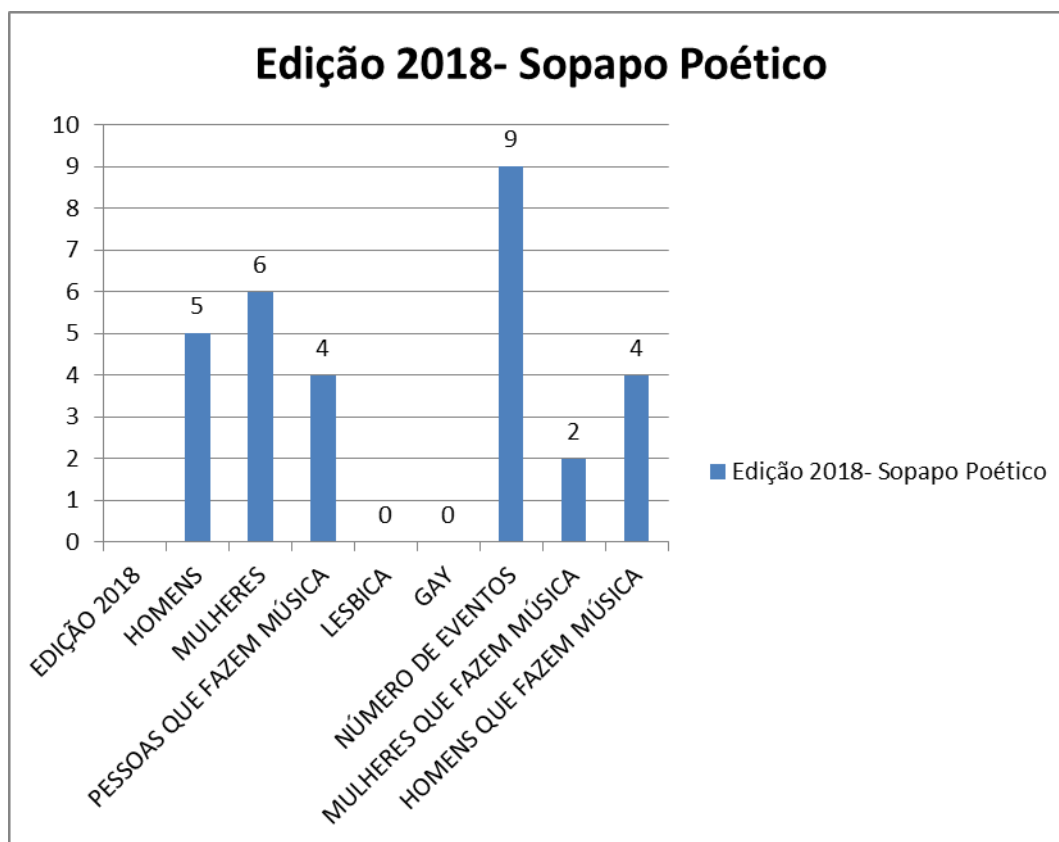
Nº	Convidados	Dia, mês, ano	Qualificação profissional	Gênero artístico	Gênero	Local
51	Maria José Moreira do Nascimento	27/03/2018	Aposentada	Literatura	Mulher	Centro de Referencia do Negro Nilo Feijó
52	Bruno Negrão	24/04/2018	Poetas/ Slammer/rapper	Rap	jovem Homem	Centro de Referencia do Negro Nilo Feijó
	Cristal Rocha (Jovens negros)				jovem Mulher	
53	Eliane Marques	29/05/2018	Escritora	literatura	Mulher	Centro de Referencia do Negro Nilo Feijó
54	Contra Mestre Guto	26/06/2018	Capoeirista, coordernador da ONG Africanamente	Capoeira música	Homem	Centro de Referencia do Negro Nilo Feijó
55	Michel Yakini	31/07/2018	Escritor poeta	e literatura	Homem	Centro de Referencia do Negro Nilo Feijó
	Sarau Elo da Corrente (SP)					
56	Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva	29/08/2018	Professora Universitária	Intelectual negra	Mulher	Centro de Referencia do Negro Nilo Feijó
57	Seu Renato Borba	25/09/2018	Sambista compositor	e Samba	homem	Centro de Referencia do Negro Nilo Feijó
58	Denizele Cardoso	30/10/2018	Performer cantora	e performance	Mulher	Centro de Referencia do Negro Nilo Feijó
	Coletivo Corpo Negra		Dançarina	Dança	Mulheres	
59.	Remanescentes do grupo Pau Brasil	27/11/2018	Swingueiros, sambistas compositores	e Swing samba rock	Homens	Centro de Referencia do Negro Nilo Feijó
	Rei Batuque					
	Minas gerais					

Fonte: Pedro Fernando Acosta da Rosa

Em entrevista ao programa “Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade” Agnes firmou o seu lugar de mulher, negra, periférica e lésbica. Outra perspectiva dessa análise é justamente a participação de homens e mulheres que fazem música, aqui consideramos performances, cantoras, percussionistas, DJs, que apareciam nos folders de divulgação, o número elevado em relação às questões de gênero se dá ao fato do evento dispor de mais convidados.

Abaixo revelamos como exemplo o ano de 2018, que acompanhamos todos os Saraus da edição. Enumeramos os saraus precisamente para exibir a afluência de eventos que vem sendo efetuados. Não expusemos os eventos realizados de março a outubro de 2012, em razão de não estarem disponíveis no site do Sopapo Poético folder desse período.

Gráfico 2 Edição 2018 Sopapo Poético



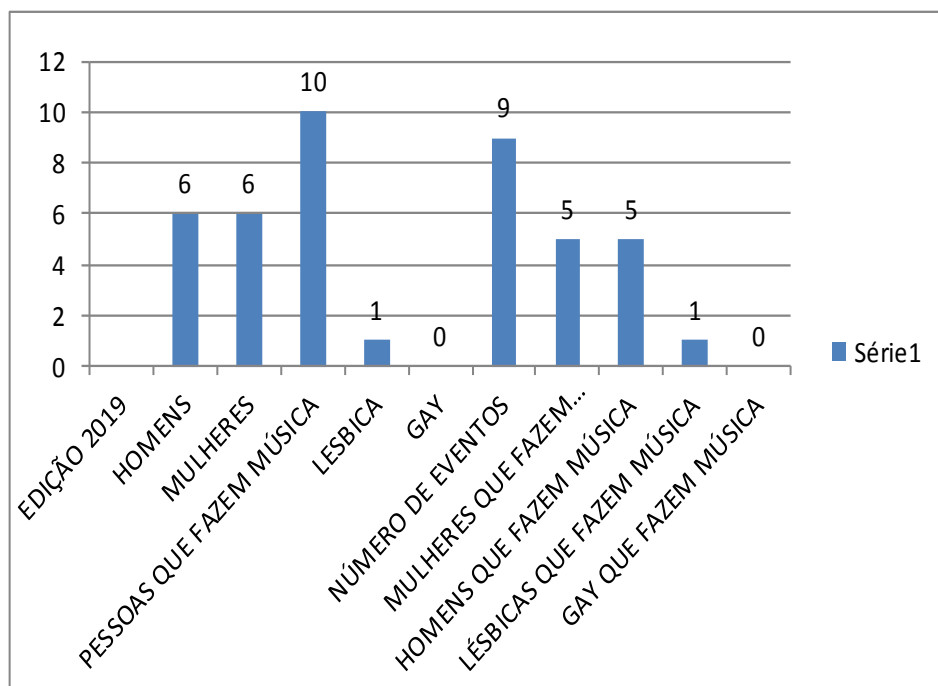
Fonte: Pedro Fernando Acosta da Rosa

A juventude negra no Slam, representados por Cristal Rocha e Bruno Negrão começava a receber visibilidade por parte do Sopapo Poético, justamente pelo afluxo de seus integrantes nos espaços de Slams, que desde 2017 estavam fazendo a cena poética em Porto Alegre e ao mesmo tempo participando dos eventos do Sarau Sopapo Poético. Nos momentos performativos, cito, por exemplo, o rapper e fotógrafo Afrovulto e o jovem estudante de psicologia da UFRGS que veio de São Paulo, participou das ocupações em escolas públicas em 2017 e venho conhecer o Slam em Porto Alegre, Hercules Marques.

Essa relação da música e a questão de gênero são dois elementos fundamentais no Sopapo Poético. No caso específico dessa edição a participação de mulheres que fazem música foi menor do que aquela dos homens, contudo no contexto geral, elas tiveram uma participação maior. Esses dados revelam algo importante: justamente o fato que no geral a participação masculina no campo da música negra é maior do que das mulheres, porém o Sopapo Poético, retira essas mulheres que fazem

música da invisibilidade ao proporcionar agência delas não apenas na organização do Sarau, no qual exercem o protagonismo negro, mas também nas performances musicais das 68 edições realizadas pelo coletivo.

Gráfico 3 Edição 2019 Sopapo Poético



Fonte: Pedro Fernando Acosta da Rosa

Esses dados, se retirados de seu contexto, dão a entender que a representação do gênero feminino no que diz respeito à música é algo constante. No entanto, apesar de cada ano, novos artistas negros surgem, temos observado que há necessidade em manter sempre a representação das mulheres negras. A edição de 2019 revela essa simetria entre a atuação musical de homens e mulheres como convidados no evento. No entanto, quanto à questão da sexualidade, analisamos que é um tema pouco abordado pelo coletivo, até porque, muitas pessoas negras não revelam ou não declaram-se como lésbicas, gays ou trans, entre outras. Apesar disso, Agnes Mariá, é a primeira que assumia esse lugar de protagonismo negro, tendo a sua sexualidade como narrativa importante na sua experiência poético-musical e luta política com projeto Poetas Vivos.

5.2 Os bastidores

Durante o ano de 2017, iniciei oficialmente meu trabalho de campo no Sarau Sopapo Poético, participei de algumas reuniões do coletivo e pude observar o quanto o debate era algo presente. As reuniões aconteciam na primeira terça do mês e serviam para aludir nomes ao sarau e também escrutinar o anterior: de como a audiência participou, os desacertos e atinos, ou seja, o Sarau constantemente é mensurado a cada edição. As pessoas que organizam precisam pelo menos se encontrar uma vez ao mês para que esse debate aconteça e para tal tem que conciliar as agendas.

Além disso, há uma agenda com títulos, sugestões de pessoas e grupos que podem participar e tem interesse em estar no Sopapo, seja para lançar um livro ou realizar performances musicais, e a decisão coletiva é a que se estabelece. Participam todos os sopapeiros e pessoas convidadas, todos os presentes podem opinar ou sugerir nomes, eu mesmo fui convidado a participar em algumas dessas reuniões. Logo que as pessoas chegavam se abraçavam, cumprimentavam-se e tinham sempre um lanche, um biscoito, uma bebida, uma rapadura, ou algo para se alimentar após um dia de trabalho. O tempo de reunião era praticamente o mesmo tempo do Sarau, entorno de 2 horas. Os sopapeiros vinham de seus espaços sociais ou do trabalho e o ponto de encontro era o Centro de Referência do Negro Nilo Feijó ou, então, na casa do Vladimir.

Foram encontros descontraídos com brincadeiras, e as crianças, filhos de Vladimir e Kyzzy Barcelos sempre presentes. Normalmente principiam com informes e apresentações das pessoas que estão participando e não são conhecidas pela maioria dos sopapeiros; depois é passada a agenda e os convites para conhecimento dos sopapeiros sobre eventos externos ao Sarau Sopapo Poético, que escolhem ou não participar, acercar-se da possibilidade da maioria dos representantes do Sopapo estarem no evento. Em alguns momentos recusam convites de escolas e universidades, em razão de alguma dificuldade de participação.

Posteriormente a discussão sobre os possíveis convidados ou homenageados, nesse momento há alguns pontos fundamentais à destacar: os critérios de representatividade das mulheres negras são importantes (por essa razão, dos 9 eventos programados de sarau no ano, uma vez por mês, há preocupação em representar

igualmente homens e mulheres). Essa relação de complementariedade entre homens e mulheres, é algo ressaltado pela Ama Mazama:

Na cultura africana, a ênfase é colocada na complementariedade necessária, e não no conflito que existe entre homens e mulheres africanos. O que faz um homem é uma mulher; da mesma forma, o que faz uma mulher é um homem. Apreciar e entender essa complementariedade está na raiz de qualquer teoria que lide com as mulheres africanas dentro do paradigma afrocêntrico. De fato, não é apenas consistente com a cultura africana, mas também é um ato de resistência contra as tentativas feitas pelos supremacistas brancos de se desintegrar e dividir ainda mais a comunidade africana (MAZAMA, 2001, p.401)⁷¹.

Além disso, as pessoas escolhidas devem fazer parte da comunidade negra e serem reconhecidas pelos sopapeiros de alguma forma. Assim pode acontecer de uma pessoa não ser célebre pela comunidade, mas ter uma biografia que aborda à luta política negra. Não necessariamente as pessoas envolvidas são adstritas à literatura, o comparecimento de pessoas que fazem música é algo extremamente relevante, em razão de trazer dinâmica ao sarau, também por fazerem as pessoas movimentarem tanto os corpos, quanto a mente, e logo a música, assim como a poesia, artes plásticas, performances e narrativas dos convidados, exercem forte influência na audiência. Em grande parte das 68 edições disponíveis no site, os convidados têm relação direta com a música, algo que segundo os sopapeiros partiu de uma necessidade da própria audiência.

As reuniões quase sempre têm a preocupação com a valorização da música negra, sendo uma diferença em relação às rodas de poesia na cidade, pois há relevância da música. Isso se deve ao fato que grande parte da equipe que dispunha a reunião tem relação direta com a música, seja como cantores, instrumentistas, compositoras ou performers.

Pude observar que eles opinavam sobre performances, e tudo que dizia respeito ao evento. Vladimir sempre com uma posição séria nas reuniões. Não havia controvérsias sobre tópicos e performances dos saraus anteriores e não existiam contendas aprofundadas, talvez pelo fato de conhecerem uns aos outros e saberem

⁷¹ Do original In African culture emphasis is placed on the necessary complementarity rather than the conflict that exists between African men and women. What makes a man is a woman; likewise, what makes a woman is a man. Appreciating and understanding this complementarity is at the root of any theory dealing with African women within the Afrocentric paradigm. Indeed, it is not only consistent with African culture, but it is also an act of resistance against the attempts made by White supremacists to further disintegrate and divide the African community.

respeitar as opiniões, contribuindo para resolver problemas de forma democrática. Além disso, quando tem a presença de alguém que não faz parte do grupo, a tendência é as pessoas acolherem-na e mostrarem aspectos positivos, mais que os contrários.

Senti-me acolhido ao grupo quando entrei e participei da primeira reunião, abordei a ideia de se construir uma TV SOPAPO, justamente para que pudessem ser visualizadas na internet as performances dos Saraus, para que houvesse a possibilidade de entrevistar os convidados. Elaborei o projeto e apresentei ao Vladimir Rodrigues por e-mail, ele foi meu principal interlocutor, e fez o convite para que eu participasse da reunião (antes fiz uma longa entrevista com ele em seu apartamento).

À medida que eu participava, fui percebendo que a TV não constituiria algo tão urgente, porque eles disponibilizavam na internet vídeos curtos dos principais momentos no Facebook do Sopapo. Mas, naquela primeira reunião, lembro que uma das primeiras observações que me chamou atenção foi o fato de ser um negro que estava pesquisando o Sopapo Poético, seu Borba, um dos integrantes que participa das reuniões preparatórias do Sarau falou: “uma pessoa negra pesquisando as nossas coisas.” Eu sabia da responsabilidade que teria que carregar ao buscar compreender à experiência musical no Sopapo Poético, ponto negro da poesia em Porto Alegre e também do Brasil, e por extensão na diáspora negra.

5.3 O coletivo Negro Sopapo Poético

Um coletivo não é formado apenas por uma pessoa, é necessário um grupo com mesmos interesses. Ele foge aos regramentos das instituições sociais ou ONGs, como: estatutos, filiados, sócios, prestação de contas, eleições, mudanças de gestão e, a parceria público e privado não é obrigatória, nem sustenta o coletivo. Funciona de maneira mais aberta, e também tem seus regramentos, e no caso há pessoas que entram e saem, mas um grupo básico permanece.

Quando é um coletivo negro, o ser negro é o principal regramento, pois faz as pessoas quererem estar juntas com a intenção de avançar na política cultural e antirracista. Os coletivos são uma nova forma de associativismo negro do século XXI. No caso do Sopapo Poético, existe uma instituição que dá suporte para que ações do coletivo aconteçam, é a Associação Negra de Cultura, fundada por Oliveira Silveira.

Em certa medida, elas funcionam juntas, mas com reuniões e objetivos diferentes. O Sopapo Poético foca na poesia, na música, no empreendedorismo negro como mote central do seu trabalho, articulando diferentes grupos, pessoas e movimentos sociais negros. Cada integrante do coletivo tem uma função que é de acordo com suas qualidades e habilidades musicais, organizativas e performativas. As mulheres são maioria no coletivo, são elas que estão em espaços importantes na organização do evento, bem como na divulgação e ampliação da rede de pessoas que formam o coletivo Sopapo Poético, são ainda agentes e suas vozes ouvidas tanto nas reuniões, quanto no dia do evento. É sobre elas que repousa a responsabilidade de abrir a roda de poesia ou iniciar os trabalhos no Sopapo e a parte percussiva conta com Pâmela Amaro Fontoura e Lilian Rocha, duas mulheres negras referências hoje na cidade de Porto Alegre.

Os homens negros não exercem poder sobre essas mulheres, como uma visão patriarcal poderia esperar, pelo contrário, naquele espaço decisões são tomadas conjuntamente entre os gêneros e são complementares.

O fato de ser um coletivo que completa oito anos em 2020, demonstra como se sustenta, e mantém vivo o legado de militância negra pela arte e pela cultura na cidade. Corrobora ainda que não é apenas no evento que o protagonismo das mulheres e dos homens negros se concede de maneira igualitária, ele reflete o modo como o Sopapo Poético funciona, sem hegemonia masculina. O fato de ouvir mulheres negras desde 2012 vai dando aos homens negros entendimento do seu lugar e o seu papel de gênero na sociedade do ponto de vista afrocentrado, os quais hierarquias de poder masculino não se sustentam, pois estão pautadas a partir de outra lógica. Nah Dove (1998) citando o conceito matriarcal desenvolvido por Cheikh Anta Diop, aponta que:

A definição de cultura matriarcal e sociedade como baseada em relações recíprocas, complementares e, portanto, não hierárquicas não sugere que as mulheres foram ao mesmo tempo superiores a mim (DOVE, 1998, p. 522-523).⁷²

Neste sentido a religiosidade de matriz africana, apesar das transformações históricas ainda mantém as mulheres como protagonistas, e é a partir do caminho da

⁷² Do original: definition of matriarchal culture and society as one based on reciprocal, complementary, and therefore nonhierarchical relationships does not suggest that women were at one time superior to me (DOVE, 1998, p. 522-523).

pluralidade interna que o Sopapo tenta demonstrar, advindo da religiosidade afrobrasileira, ou melhor, negra e preta, procura abarcar experiências plurais do negro no Rio Grande do Sul. Para o professor José Carlos Gomes dos Anjos em *A Filosofia Política da Religiosidade Afro-Brasileira como Patrimônio Cultural Africano*:

A ideologia da democracia racial fecundou toda uma imagem do Brasil como o país do sincretismo, da miscigenação racial. Para essa ideologia a imagem do cruzamento das diferenças está mais próximo de certo modelo biológico, em que espécies diferentes se mesclam uma resultante que seria a síntese mulata. A religiosidade afro-brasileira tem um outro modelo para o encontro das diferenças que é rizomático: a encruzilhada como ponto de encontro de diferentes caminhos que não se fundem numa unidade, mas seguem como pluralidades (ANJOS, 2008, p. 80).

O Sopapo Poético é um espaço atravessado pela religiosidade de matriz africana, movimentos sociais negros e pelo legado da arte, literatura e música negra, o qual denuncia os efeitos do eurocentrismo no sul do país. O conceito de afrodiáspora abre a possibilidade de compreender os efeitos do eurocentrismo no subdesenvolvimento dos países africanos, anteriormente ao processo de constituição da modernidade, pois possibilita entender de acordo com Renato Nogueira: em *Ubuntu como modo de existir: Elementos gerais para uma ética afroperspectivista*:

[...] as bases racistas, os processos históricos e as implicações da escravização impetrada por árabes e europeus de povos negro-africanos a partir do século VIII, as migrações forçadas de povos negro-africanos na condição de pessoas escravizadas para o próprio continente europeu e, em seguida, para colônias europeias entre os séculos IX e XIX, além das relações entre elites europeias e classes dirigentes africanas, com a cumplicidade de setores dessas elites africanas, foram estabelecidas relações assimétricas que foram decisivas no estabelecimento do modelo europeu de Estado-Nação e subdesenvolvimento dos países africanos no cenário mundial (NOGUEIRA, 2012, 148).

Seus integrantes atuam como servidores públicos, professores, ativistas sociais, músicos, escritoras e trabalhadoras formando uma pluralidade de experiências sociais negras que se multiplicam e ressoam na experiência musical e poética negra no sul e no Brasil, atentas à produção do conhecimento de textos de referência negra, em razão do legado deixado pelo poeta Oliveira Silveira através da Associação Negra de Cultura, e também fruto de pesquisas individuais de alguns de seus integrantes.

Uma das regras do coletivo é justamente, ser pessoa negra, e que tenha família negra⁷³. Além disso, depois de sair das reuniões, refletia se eu poderia ser sopapeiro e acompanhar todos os eventos do Sopapo Poético, agenda de reuniões, representação na mídia e em outros espaços, sendo professor da rede pública que trabalha 50 horas semanais, além dedicação fora desse espaço, à leitura acadêmica e ao mesmo tempo cumprir as obrigações compartilhadas do lar.

Ou seja, tinha de haver um compromisso total com o projeto Sopapeiro, mesmo sendo músico participei quando solicitado a tocar e acompanhar o sarau. E noto que aos poucos foram percebendo que eu não poderia ser sopapeiro, pois exigia uma série de atributos, ser audiência era um lugar mais confortável, porém não menos tenso, pois me via sempre com a vontade de querer participar, mas esperava o convite.

As pessoas que fazem o Sopapo Poético reservam a última terça de cada mês, dia de Xangô, o orixá da justiça, trovão e fogo. Certamente o dia escolhido pelos arquétipos que esse orixá traz como referência, para o Sarau Sopapo Poético:

O sagrado enquanto alteridade é carregada para “dentro” fazendo explodir a unidade do sujeito. Trata-se de uma vivência da alteridade numa concepção de pessoa completamente diferente daquilo que a modernidade ocidental nos apresenta: o “outro” introduzido no “mesmo” fazendo explodir a mesmidade como possibilidade de pensar e ser. Que essa operação de diferenciação tem a ver com o percurso por um território de imensas possibilidades de ser, a linguagem émica o diz na expressão “se ocupar” – o santo, o exu, o caboclo “se ocupa” da pessoa, faz de seu corpo um território no qual pode cavalgar. O corpo, que é o “cavalo de santo”, o terreiro é o lugar de sobreposição de territórios (ANJOS, 2008, p. 86).

Os sopapeiros dedicam-se, de março a novembro, nesse dia, entre outros, para a política cultural negra e a luta antirracista, dando contribuições enormes ao campo da educação, em especial da música, ajudando na construção e valorização de

⁷³ Asa Hilliard, em *Historical Perspectives On Black Families* (1985), em uma conferência sobre famílias negras aponta o controle reduzido das famílias negras no processo de socialização das crianças e os efeitos da mídia sobre essa socialização. Vê a importância do uso da história, da cultura na preservação, sobrevivência, e enaltecimento da família negra. Segundo a autor, uma família negra “é uma família que tem uma memória comum. A família negra saudável é uma família que tem valores comuns. A família negra saudável é uma família que coopera por causa de sua memória e valores comuns. “A família negra saudável é uma família que possui um sistema educacional formal e informal que ocorre fora das escolas públicas ou em qualquer outro lugar e é conduzido pela família”. Do original: “is a family that has a common memory. The healthy black family is a family that has common values. The healthy black family is a family that cooperates because of its common memory and common values. The healthy black family is a family that has a formal and informal educational system that takes place outside the public schools or anywhere else and is conducted by the family” (HILLIARD, 1985, p.9).

repertórios musicais negros voltadas para especificidade negra, tudo isso a partir de um legado do qual o Sopapo Poético é herdeiro. Portanto ser sopapeiro não é uma tarefa simplória, requer dar conta tanto de sua agenda pessoal, tanto da coletividade artística, deixar se ocupar assim pelo espírito sopapeiro e pelas aprendizagens que o terreiro, como território sopapeiro proporciona de possibilidades.

5.4 A estrutura física do Sarau Sopapo Poético no CRN

Quem chega ao Sarau Negro Sopapo Poético pela primeira vez será recebido, logo na entrada, por um cheiro de defumação. Logo, ao entrar no CRN a pessoa pode optar em subir ou descer uma escada. Se descer irá encontrar o Deeveejay Augusto passando uma série de clipes musicais da diáspora negra e da África. Ficará surpreso ao conhecer artistas que normalmente não se vê na televisão e nem escuta no rádio. É uma seleção feita com muito cuidado, um “set list” com vários artistas jovens, mulheres e homens negros, como também aqueles mais velhos que insistem em continuar existindo e nos ensinando através da música. Ele ou ela verá muitas cadeiras espalhadas em formato de círculo e poderá sentar. Encontrará ao lado esquerdo, logo após a escada, mulheres e homens negros vendendo alimentos, roupas, bijuterias e livros aos interessados na estética negra e nos saberes negros produzidos através da literatura, e do outro lado da roda, um espaço tipo estacionamento, onde poderá ficar em pé assistindo as performances poético-musicais. Encontrará pessoas negras que conversam após meses sem se verem, notará uma juventude negra presente e também pessoas mais velhas, uns conversando, outros olhando o celular e alguns assistindo o Cinekafuné.

Porém se preferir subir e entrar à esquerda, dependendo do horário, encontrará Anderson com as crianças do Sopapinho Poético, ali elas aprendem inúmeras atividades musicais, pinturas, e sobre como lutar contra o racismo através da arte. Anderson é a pessoa que está sempre pronta a lecionar os conhecimentos que foi adquirindo durante a militância e trabalho acadêmico. As crianças que estão naquele espaço são filhos dos sopapeiros e dos convidados, e da própria audiência. Sempre tem água, suco, bolo ou alguma coisa para as crianças comerem, fruto dos recursos que advem da contribuição espontânea da audiência ou de projetos do Sarau. Elas correm livremente, brincam enquanto o sarau não começa. Algumas vezes os sopapeiros vão e

participam com Anderson no Sopapinho e o auxiliam. Quando comecei o trabalho de campo, pude perceber a vontade deles em estarem junto às crianças mesmo que para isso, perdessem a parte principal do evento que é a roda de poesia. Isso demonstra forte relação dos sopapeiros com as crianças ou com a infância.

Estes espaços constituem os lugares centrais da festa, mas há um espaço ao lado do salão principal de cima, que dá acesso a três salas, algumas delas são consideradas camarins para os artistas ficarem e uma para reunião dos sopapeiros que antecede a entrada do Sarau. Logo que chegam vão até o espaço em que está sendo tocada música, normalmente os músicos chegam sempre primeiro. Em uma dessas salas os sopapeiros combinam suas intervenções e aquilo que cada um irá executar no evento. Isso dura em média uns 5 minutos, mas são suficientes para conectar as energias e sintonizar os desejos de um ótimo evento. Neste momento a emoção, o sentimento de responsabilidade toma conta de todos, pois tem uma audiência negra, formada por poetas, músicos, professores, funcionários públicos, artistas, e pessoas interessadas em aquilombar-se, africanizar-se e sair dali com algum tipo de força para enfrentar o racismo, e também para se expressar esteticamente através da poesia, da dança e da música. Essas pessoas são envolvidas durante todo o período em que estão no Sopapo Poético, por aquilo que Renato Nogueira chama de Afroperspectiva, que segundo ele:

[...] remete a cosmo-sentidos africanos e pindorâmicos para pensar -sentir o mundo. A afroperspectividade opera articulando as possibilidades advindas de todos os sentidos para apresentar o mundo. De modo que não se trata de uma visão de mundo; mas, lançamos mão de olfatos de mundo, audição de mundo, tato de mundo, paladar de mundo (NOGUEIRA, 2019, 129).

Por essa razão a roda de poesia possibilita abranger a partir da afroperspectiva, afrocentricidade e do Protagonismo Negro a confluência de várias experiências negras e podemos ver esses vários mundos operando. No próximo capítulo apresentamos como funciona o rito sopapeiro da roda de poesia.

CAPÍTULO 6 - O RITO POÉTICOMUSICAL DO SOPAPO POÉTICO

Neste capítulo apresentamos os principais momentos performativos, poético-musicais, bem como corporais presentes na roda de poesia do Sopapo Poético. Para tal, lançamos mão de produções acadêmicas para além do campo da Etnomusicologia, trazendo à presente tese contribuições da educação, filosofia, entre outras áreas, para entendermos do ponto de vista teórico como o rito sopapeiro acontece a partir da produção do conhecimento dos negros. A tentativa é trazer a crítica ao eurocentrismo, mostrando o quando o Sopapo articula e dá continuidade à luta política cultural negra.

Como foi apontado no capítulo anterior, existe uma série de momentos que os sopapeiros vivem que vão além de suas agendas. No entanto, o Sopapo constitui-se como momento importante na vida dos músicos-poetas. Podemos ver a presença de pessoas negras que fazem outras cenas culturais, como os jovens poetas negros que participam do Slam e dos Poetas Vivos, a força do samba e a tradição do swing, os aspectos corporais tanto da audiência, quanto do Sopapeiros, possibilitando o entendimento dessa experiência sopapeira parte do fenômeno global da afrodíaspóra negra e luta antirracista contra racismo global que tem crescido exponencialmente como um dos grandes problemas da humanidade.

A intelectualidade negra presente no próprio Sarau ajuda-nos ampliar a dimensão do evento, visto que o mesmo ajuda tanto na produção e no fortalecimento de poetas, mas também produz sua própria intelectualidade, que renova o evento a cada edição e vai fornecendo bases para construção do Protagonismo Negro. O fato de ter dentro do Sopapo Poético uma mestra em Educação, como Pâmela Amaro Fontoura e Liziane Guedes, mestrando em psicologia, assim como meu próprio trabalho, apresenta a nova geração de intelectuais negros produzidos na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Como mostramos no primeiro capítulo, ela tem longa tradição, pois desta universidade, chamada UFRGS passaram nomes como Antônio Carlos Côrtes, Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva, Luiza Bairros, Maria Conceição Lopes Fontoura, Oliveira Silveira, referência negra central no Sopapo Poético e um dos grandes poetas e negros do século XX, entre outros.

As fotos presentes neste capítulo são todas do fotógrafo Feijão, sua sensibilidade proporcionou entender a importância do visual e sua potência. Em um estado marcado pelo racismo, machismo, feminicídio e pelo encarceramento de nossa juventude, o Sopapo nos faz sorrir e lutar ao mesmo tempo, mas pra isso é necessário conhecimento que vem sendo transmitido pela música, pela dança, pela poesia, pela performance musical e por tudo que há envolta à roda de poesia, motivo principal do evento ao afirmar a consciência racial como elemento importante.

6.1 Que poema é esse? É o poema Negro

Figura 21. Entrada da música que poema é esse



Fonte: Feijão

Os sopapeiros entram dançando ao som do toque de tambor, de uma música ou então tocando e cantando. A música *Poema Negro*, uma versão adaptada da música do bloco afro bahiano Ilê Aye conhecida como *Mundo Negro*, de Camafeu, gravada pelo grupo Rappa⁷⁴ e por Gilberto Gil, tem sido apresentada no Sopapo Poético e tem se transfigurando em espécie de entrada:

**Que poema é esse
Eu quero saber
É o poema negro**

⁷⁴ Faixa 12

que viemos mostrar pra você

**Somo crioulo doido e somo bem legal
Temos cabelo duro é só no black power
Somo crioulo doido e somo bem legal
Temos cabelo duro é só no black power⁷⁵**

Adaptar canções populares ao interesse do sarau, como também aproveitar canções de artistas locais é uma marca dos cantos do Sopapo Poético, pois são canções que normalmente a audiência já teve algum contato, o que facilita a participação de todos cantando e batendo palmas, aliás é nesse momento que audiência aparece e interage cantando, dançando ou batendo palma junto aos sopapeiros. Depois dessa canção Cristina espera a audiência se acalmar e vai estabelecendo diálogo com os tambores, com os ancestrais, os orixás, concomitante à luta política negra e junto à audiência:

Boa noite, é com grande alegria que a Associação Negra de Cultura, traz seu projeto Sopapo Poético, edição de julho de 2017, data muito especial, e é bom ver essa casa cheia, lotada, com tantas atividades hoje, em homenagem a nós, negros e negras. Então no dia de hoje, 25 de julho, 1992, lá na República Dominicana no primeiro Encontro de Mulheres Afrolatinoamericanas e Caribenhas, as mulheres lançaram essa data, uma data de luta das mulheres negras, espalhadas pela diáspora. Hoje também comemoramos o dia da mulher negra brasileira, o dia de Tereza de Benguela, mulher negra líder quilombola lá no Mato Grosso que com toda a coragem defendeu o quilombo depois da morte e assassinato de seu marido, por mais de 30 anos. Então hoje é uma data importante para homens e para nós mulheres negras também. Então a noite de hoje promete todos esses avanços, que nós mulheres negras, o nosso companheiro tivemos na nossa caminhada, mas infelizmente nem tudo alegria, a nossa Imperadores tá passando ai por uma dificuldade que sempre acompanha nós negros, né, é o imobiliário, é o ranço do padre que não quer, é a vizinhança, diz que a gente faz muito barulho, e cada vez nós vamos indo pra mais longe. Saímos da Colônia Africana na Mariante... saímos da Cidade da Baixa, da Baronesa do Gravatai... e fomos indo cada vez mais longe, cada vez mais longe. Saímos do Mont' Serrat e fomos cada vez mais longe. E assim tá acontecendo com a Imperadores. Então eu queria dar um minuto para nosso amigo da Imperador para ele fazer um rápido relato bem ligeirinho, porque eu acho que é importante nós estarmos unidos, é aquela historia, hoje é a Imperador, amanhã o Sopapo, depois o Odomode, e se nós não tivermos unido a luta fica mais difícil, é aquela velha história, quando for eu não vai ter ninguém pra me ajudar. Então nós temos que estar nessa corrente (EDIÇÃO SOPAPO POÉTICO, Maria Cristina, julh, 2017).

A narrativa de Maria Cristina⁷⁶ acarreta temas importantes do discurso sobre a raça no Rio Grande do Sul, em especial da população negra que pelo seu longo

⁷⁵ Black Power é um slogan político e um nome para várias ideologias associadas que visam alcançar autodeterminação para pessoas de ascendência africana. É usado principalmente, mas não exclusivamente, por afro-americanos nos Estados Unidos e também no Brasil.

⁷⁶ Faixa 13

processo histórico de ocupação da cidade, desde sua fundação vem passando por processos de exclusão social e de gentrificação. Pela experiência das práticas culturais negras e seus deslocamentos pela cidade é possível notar na parte final de sua narrativa, sonicótipo negro na percepção daqueles que não gostam dessas práticas musicais e sempre tratarem como barulho.

Figura 22. Abertura do Sarau com Maria Cristina



Fonte: Feijão

Giba Giba foi uma das pessoas que chamava atenção para isso e Cristina retoma a narrativa dele na intenção de conscientizar a audiência. Ao som do tambor, sua fala vai sensibilizando e afirmando a necessidade de sistematização e luta coletiva para travar os avanços da especulação imobiliária e o preconceito, que chamo de etnomusical fruto desse processo de diferenciação histórico social na humanidade em que as práticas e experiências musicais negras são tratadas como balbúrdia, como ruído, ou seja, como algo menor.

A narrativa dela também mostra a agência das mulheres negras e coloca os homens negros como parte importante dessa luta, em outras palavras, a narrativa não é exclusiva para mulheres negras, ela busca abranger homens negros também.

Figura 23. Homenagem a mestre Izolino



Fonte: Feijão

Após a fala de Cristina e sua saudação aos orixás, algo que faz sempre no prelúdio saudando Bará⁷⁷, nos apresenta a forte relação do evento com a mitologia e com religiosidade de matriz africana e na experiência política negra. José Carlos Gomes dos Anjos afirma:

vejo no nomadismo das formas afro-brasileiras a possibilidade de organização política sem os riscos de asfixia burocrática por fixação demasiadamente mecânica numa identidade essencializada. Existe uma forma desterritorializada de se fazer grupos e política que não deixa de reivindicar direitos e territórios, mas o faz de um modo essencialmente diferente da forma tradicional de se constituir enquanto grupo político: trata-se do que chamaria, num paralelo com a ecologia, de grupo político de identidade socio-degradável. A pessoa e a identidade corporada inicial não param de desestruturar seus parâmetros básicos para se conectarem em novos processos de identidade (infra-pessoal, sexual, de parentesco, étnico, religioso, etc.) (ANJOS, 2008, p.92)

Ao reivindicar direitos e territórios passando pela saudação aos orixás o Sopapo Poético compreende e alcança o patrimônio cultural afro-brasileiro e negro. Cristina faz questão de fazer referência a Xango⁷⁸, outro Orixá. As narrativas poético-

⁷⁷ Segundo Braga em seu estudo etnomusicológico do batuque Jêje Ijexá (1998), Bará é o primeiro dos orixás a ser homenageado. Nenhuma “obrigação” ou “matança” é iniciada sem que comece por ele. É o orixá que age nos “cruzeiros”, abre ou fecha os caminhos, portanto, é orixá das questões imediatas relacionadas a dinheiro, trabalho e amor (BRAGA, 1998, p.55).

⁷⁸ Xangô é o orixá que governa o trovão, o fogo e a justiça, além de ser o “dono dos tambores”, franca alusão à música. Seus “filhos” são impulsivos, tal qual o “pai”, porém, com um grande senso de justiça. É um orixá muito temido e respeitado na “nação” (BRAGA, 1998, p. 58).

musicais de justiça são centrais no evento. Estes dois orixás, Xangô e Bará, exercem no espaço da roda de poesia uma força e segurança necessária para o Sarau.

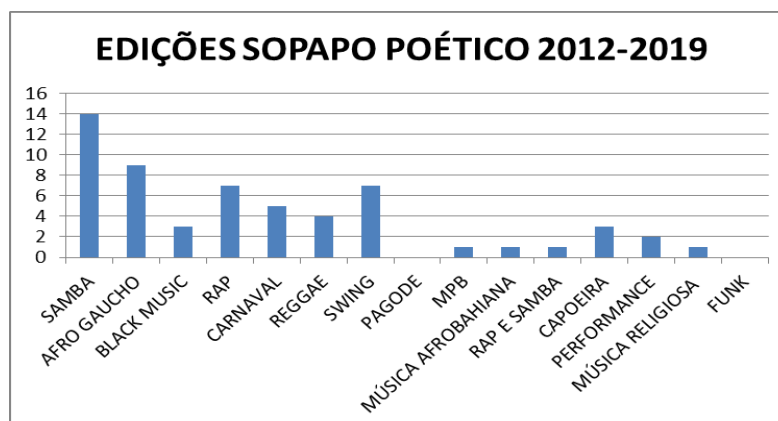
Após a saída de Maria Cristina entra Vladimir Rodrigues, que anuncia o convidado da noite e perpetra uma fala breve acerca do convidado e as relações do Sopapo Poético com a ancestralidade e com a justiça.

Boa noite pessoal, em mais então uma edição do Sopapo Poético. A gente tem a grande alegria e imensa honra de receber mestre Izolino. Então falar de samba, falar de carnaval sem mencionar a figura do Izolino quem conhece da matéria sabe que é impossível. É impossível falar de samba no Rio Grande do Sul, sem falar, sem mencionar nego Izolino, e a gente então tem a sorte e o prazer de conviver desse momento com ele. O Sopapo Poético acredita nisso, acredita na ancestralidade, a gente precisa sempre tá trazendo o que fomos, o que nós estamos sendo também. Quanto a nível de lugar, esse lugar é um lugar de ancestralidade sempre esteve ligado a comunidade negra, já foi sede de escola de samba, já foi sede da Associação das Entidades carnavalescas, hoje é o Centro de Referência do Negro. E nós estamos aqui, nos estamos lutando para que continue sendo da comunidade negra, independente do que aconteça ai fora, esse espaço é nosso, e de cada um de nós, aqui que organizamos, e das pessoas que vem aqui são responsáveis por isso também, as entidades que vem aqui, os coletivos que realizam atividades também, sabem da importância desse espaço. E esse espaço já recebeu mestres como o grande mestre Giba-Giba, seu Nilo Feijó, mestre Irene dos Santos, teve aqui este ano com a gente, tantos outros, Paraquedas, Paulo Romeu, Iara Teodora, e hoje nós temos a grande alegria de receber mestre Izolino, pra quem não conhece vai ser uma baita experiência, e vamos ai em agradecimento ao mestre que tá ai com a gente. A nossa feira afro que voltou, e esperamos que seja pra sempre, aquilo que a Cris falou, é o dinheiro nosso também, capacidade econômica, capacidade de gerir os nossos projetos. Um grande salve, então, um grande salve a feira afro do Sopapo Poético (EDIÇÃO SOPAPO POÉTICO, Vladimir Rodrigues, set, 2017).

Aqui podemos verificar o espaço do CRN como um lugar que foi se demudando com o tempo e que o Sopapo dá continuidade a este espaço existencial negro na cidade de Porto Alegre ocupando território e reivindicando direitos. Vladimir faz questão de evocar nomes relacionados à música e a luta política negra pela cultura negra e o samba, que é a base para que essa narrativa acontecesse, serve de fundo musical enquanto narra⁷⁹. Aliás, o samba é um dos gêneros musicais mais tocados pelos convidados do Sopapo Poético, grande parte das performances tem esse gênero musical como parte de suas experiências musicais. No gráfico abaixo, a começar do levantamento online é possível perceber o quanto ele ocupa lugar importante.

⁷⁹ A experiência da música ligada a questões políticas, identitárias e diaspóricas é identificada em trabalhos como os de Elizabeth McAlister (2012), que analisa a experiência musical da diáspora negra no Haiti, país marcado por uma história de luta negra, sendo o primeiro das Américas a livrar-se do jugo colonial francês. A autora observa que, seja na música gospel e evangélica haitiana, de orientação mais cristã, ou no Rara, mais ligado às tradições religiosas de matriz africana, a questão da diáspora é algo central para analisarmos o repertório musical, bem como os gêneros musicais utilizados como forma de afirmação da diáspora.

Gráfico 4. Gêneros musicais no Sopapo Poético



Fonte: Pedro Fernando Acosta da Rosa

Apesar de artistas relacionados aos gêneros como o Funk e Pagode (ROSA, 2016) não fazerem parte dos homenageados do Sopapo Poético, mesmo tendo inúmeros artistas pela cidade e essas práticas fazerem parte da cultura popular negra, isto se deve a esses gêneros serem historicamente como parte da cultura de massa. Ou seja, serem considerados, ainda, uma cultura musical carente de politização, não preocupada inteiramente com as demandas da comunidade negra, o que reputamos um equívoco, pois pagodes do fundo de quintal, o funk consciente têm conteúdos políticos, mas que não são explorados pela mídia tradicional.

Esta ausência evidencia a existência de um critério estético, já que convidados devem ser importantes para luta política cultural negra. Assim, se no campo da poesia essa distinção não acontece, visto que poemas de amor e de sexualidade, inclusive convidados muitos vezes sem ligação com movimentos negros, apenas tendo produzido literatura, sem nenhuma espécie de engajamento, são convidados para fazerem parte da roda de poesia, esse mesmo critério poderia ser aplicado às escolhas dos convidados musicais. Contudo, podemos perceber por meio de suas edições que, estas atendem ao grande espectro de experiências musicais negras em vários gêneros musicais, e o samba desponta como uma das experiências mais fortes e presentes nas edições analisadas do Sopapo Poético⁸⁰.

⁸⁰ A distinção é para mostrar que o samba constitui-se como elemento importante para os negros brasileiros, pois possibilitou uma maior visibilidade, sendo um lugar que mantém viva as tradições

6.2 As regrinhas do Sarau

Após a fala de Vladimir uma nova fase começa no Sopapo, é o momento de explicação das regras que determinam o funcionamento do Sarau, Sidnei Borges ou Pâmela Amaro Fontoura exercem esse papel sistematicamente:

Gente o meu papel é falar das regrinhas do sarau tá, todo mundo pode participar, mas a gente tem três regrinhas básicas que é a primeira agente lê, declamar uma poesia de uma autora negra, ou de um autor negro, comprometido com nosso orgulho negro, com nossa libertação, que aqui a gente trata de se exaltar, então vamos nos comprometer com isso... a segunda regrinha, é que quem vier aqui na roda, lê uma poesia por vez, pra que mais gente possa também ocupar esse espaço e falar, e a terceira regrinha é que a gente não se estique muito e de atenção mais pra poesia, que é uma forma que nós aqui no Sopapo Poético encontramos de transcender a nossa militancia, falando através da poesia. Fala um pouco da sua história, legal, mas não se alongar muito, que é pra gente curtir o momento, um dos momentos mais lindos aqui do sarau que é a roda da poesia, vamos frisar bem a poesia, mesmo. São essas três regrinhas. Eu queria também que a gente batesse palmas, uma energia de parabéns pra Maria Conceição Lopes da Fontoura que hoje defendeu a tese de doutorado dela (EDIÇÃO SOPAPO POÉTICO, Pâmela Amaro, out, 2017).

Essas regras são fundamentais para o exercício prático do protagonismo negro na roda. Mesmo a maioria das pessoas sendo negras, há não negros que participam e inclusive aqueles negros que chegam pela primeira vez no Sopapo Poético e imaginam que podem declamar ou ler qualquer poesia. Neste segmento o coletivo é firme ao “controlar” e exercer o poder fidedigno que construíram como espaço de poesia negra na cidade, deixando de maneira direta ao público ou audiência a poesia que pode ser executada, na intenção de promover os escritores (as) negros e negras para não perderem a sua agência para os não negros, me disse Sidnei em conversa informal: “é o momento dele sentir que ele não é protagonista, como é cotidianamente”, ou seja, não é uma exclusão, mas sim um processo educativo tanto para negros e principalmente para brancos ou descendentes de europeus que vão à roda de poesia.

culturais africanas e seus agentes, que ao longo da história renovam discursos e atualizam suas experiências. É o caso, por exemplo, de Arlindo Cruz, Jorge Aragão, Fundo de Quintal, mantendo sempre o legado da geração anterior, por isso, mantem-se ainda no cenário nacional, pois o samba é o que estrutura ainda hoje a identidade nacional com suas inúmeras variações. Foi agente, muito mais do que objeto, e muito menos um movimento cedido ou criado pelas elites como um espelho de suas produções artísticas, culturais ou hegemônicas no pós- abolição.

Figura 24. Sopapeiros da esquerda para direita: Pâmela Amaro Fontoura, Naiara Silveira, Sidnei Borges, Vladimir Rodrigues, Fátima Farias, Lilian Rocha, professora Marieta, Kyzzy Barcelos e Jorge Froes na leitura dramática em homenagem ao Oliveira Silveira.



Fonte: Feijão

No momento em que Cristina, Vladimir, Sidnei ou Pâmela estão falando, um cesto com poesias de autores do Sopapo e também de Oliveira Silveira circula entre a audiência, principalmente entre os que elegeram por bel-prazer participar da roda de poesia. Logo que termina de explicar a regra, momento em que todos fazem silêncio para ouvir, a música retorna novamente como elemento articulador entre a luta política, as narrativas da comunidade e as poesias que serão lidas, declamadas e performatizadas⁸¹.

⁸¹ A antropóloga Ruth Finnegan, em seu livro *Oral Literature in Africa* (2012), também tem se debruçado sobre o trabalho dos músicos negros, mas com uma atenção especial à questão poética. Neste livro, a autora nos mostra como a poesia e a música são elementos importantes nas tradições históricas dos africanos de diferentes países, como África do Sul, Gana, Quênia, entre outros, através do relato de acontecimentos históricos. Além disso, apresenta-nos o quanto os “músicos poetas” transitam por diferentes lugares do continente africano, servindo como músicos profissionais das cortes ou então trabalhando como *freelancers* em funerais e outros eventos para os quais são contratados. Finnegan, cuja preocupação recai também sobre as performances e a produção musical e sônica, aponta que, diferentemente do modo como pensamos a poesia, como algo exclusivo da criação literária europeia, os africanos produziram também literatura. Para os povos do continente, a oralidade funciona como princípio importante, pois possuem uma longa tradição em que música e poesia estão totalmente imbricadas ao narrarem não apenas heróis, mas também o cotidiano das cidades, dos reinos e dinastias.

Nesse momento, a seleção da música é um Swing, gravado por uma das referências negras no sul do país, Bedeu, falecido em 1999, mas que deixou um legado de valorização da cultura negra. A música *Tá na Hora* serve como motivo de incentivo à participação, principalmente dos homens que entram na roda de poesia:

**Tá na hora meu amigo antes que cê esqueça
De mandar pra todo mundo que cê tem nessa cabeça**

**Tá na hora de dizer a verdade
Abre seu peito e canta bem alto
Pra toda cidade ouvir**

**Tá na hora meu amigo antes que cê esqueça
De mandar pra todo mundo que cê tem nessa cabeça**

**Na cabeça tem um chapéu
Em cima da aba tem o céu
Que é tão bonito**

**Tá na hora meu amigo antes que cê esqueça
De mandar pra todo mundo que cê tem nessa cabeça⁸²**

Considero a música acima um clássico do swing no Rio Grande do sul, incorporado ao rito sopapeiro e acompanhado por Vladimir Rodrigues no violão junto dos músicos que fazem parte da banda, uma delas é sempre Lilian Rocha e Pâmela Amaro Fontoura, essa última normalmente é quem canta toda a canção, junto com a audiência que faz o coro.

O swing, assim como o samba, é um dos gêneros musicais negros mais tocados no Sopapo Poético, e essa é uma canção que faz parte da roda de poesia⁸³, não meramente pelo conteúdo da sua letra que é convite na participação do Sarau, mas também, pelo seu modo rítmico, ao longo de sua “levada”, sendo fundamental na ativação da memória musical dos ouvintes, fazendo referência indireta a grandes nomes

⁸² Faixa 14

⁸³ A experiência musical e poética não é exclusiva da experiência negra. Entendemos como aponta o livro *Palavra Cantada: Ensaio sobre música, poesia e som*, abordada essas relações e conexões, referidas pelas autoras como “fatos de palavras cantadas”, que teriam como abrangência desde a canção popular urbana até o canto erudito, acrescentando ainda os poemas, formas de arte vocal como aquelas dos indígenas, das comunidades afrodescendentes, das populações rurais, entre tantas outras (MATOS; TRAVASSOS; MEDEIROS, 2008, p. 7).

desse gênero em nível nacional, tais como: Alexandre Rodrigues, Luiz Wagner e o grupo Pau Brasil, que foram homenageados pelo Sopapo Poético, bem como outros artistas. Isto, afirma o quanto esse ritmo afeiçoado por sua musicalidade negra no Sul, pelas próprias narrativas de seus integrantes desempenha função essencial na estrutura da identidade musical negra, destarte, outros gêneros musicais como o rap e a música negra afro-gaúcha, que mescla os díspares gêneros musicais produzidos no Rio Grande do Sul e que aquilatam o patrimônio musical negro afrobrasileiro.

Figura 25. O primeiro poema lido a roda do Sopapo Poético e a segunda performance musical (Pedro Acosta)



Fonte: Feijão

Essa canção, normalmente é aquela que tange poetas homens para ingressarem na roda da poesia. Eles habitualmente coadjuvam, como Sidnei Borges, e recitam seus poemas, ocasionalmente memorizados, outras vezes com auxílio de manuscritos, impressos ou do celular, elemento presente principalmente entre os poetas negros de Slam que participam do Sarau do Sopapo Poético.

Os sopapeiros em todo tempo performatizam seus poemas, estando entre os que fazem parte da audiência, almejando o momento de serem chamados. Essa expectativa pelo chamado produziu uma ansiedade e angústia em mim quando fui parte da audiência convidada a ler um poema, não que não tenha sido outras vezes convidado, mas que por alguma razão, nunca consegui ler, porque abria mão para dar lugar a outro

poeta, em uma delas o tempo da roda tinha se esgotado e não fui chamado por Fátima Farias.

No final do trabalho de campo participei e escolhi o poeta Jorge Fróes, pois ele havia me oferecido um dos seus últimos trabalhos que dizia:

*Eis que me descobri
A vida humana começou
em meu continente de origem,
e a minha mãe (África)
é a mãe de todos os homens.*

*Eis que me descobri.
Que as favelas, que as prisões,
que os menores abandonados,
na sua grande maioria
são meus irmãos*

*Eis que me descobri
no meu riso grande, no meu jeito,
apesar de todas as dores,
um jeito alegre de viver*

*Eis que me descobri
e me descobrindo,
descobri minha força.
Minha força não aceita
comparação com o super-homem
minha força não pode ser medida
com dinamômetro,
porque minha força
é uma força viva: África, Harlem, Brasil...
Minha força luta todos os dias
para continuar sendo ela mesma.
Minha força luta todos os dias,
por casa, comida, lazer,
dignidade para vida humana.*

*Minha força ensinou e ensina
ao mundo os caminhos
da liberdade*

*Eis que me descobri,
e me descobrindo, descobri
que minha força é
uma força negra
(Jorge Fróes)*

Figura 26. Remanescentes do Pau Brasil em Performance na roda de poesia. Ao centro, Alexandre, lado esquerda, trovão e à direita, Ci e Giraya⁸⁴



Fonte: Feijão

Depois de ler essa poesia cantei a música *Tá na hora*, de Bedeu, e pude ver a audiência cantando junto comigo. Essa canção foi executada ao vivo pelo grupo Pau Brasil que foi homenageada pelo Sopapo Poético em novembro de 2018. Uma sensação muito boa, a música ajuda a tirar o nervosismo e a diminuir a ansiedade, bem como dá coragem para entrar na roda e para sair da roda também, produz uma energia ou um axé.

6.3 A temática racial

A luta antirracista sempre surge durante a roda, acarretando a consternação do racismo e alguma forma de superação que emerge da narrativa, convidando a audiência à reflexão. Em uma delas, a poesia *Me Gritaram Negra*,⁸⁵ foi a que mais pude observar a audiência sendo afetada.

⁸⁴ Vídeo 5

⁸⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=49-wQtOj7iI> acesso em 20/01/2020

*Tinha sete anos apenas,
 apenas sete anos,
 Que sete anos!
 Não chegava nem a cinco!
 De repente umas vozes na rua
 me gritaram Negra!
 Negra! Negra! Negra! Negra! Negra! Negra! Negra!
 "Por acaso sou negra?" – me disse
 SIM!
 "Que coisa é ser negra?"
 Negra!
 E eu não sabia a triste verdade que aquilo escondia.
 E me senti negra,
 Como eles diziam
 E retrocedi
 Como eles queriam
 E odiei meus cabelos e meus lábios grossos
 e mirei apenada minha carne tostada
 E retrocedi
 E retrocedi . . .
 Negra! Negra! Negra! Negra! Negra! Negra! Negra! Negra! Negra! Negra!
 Negra! Negra!
 E passava o tempo,
 e sempre amargurada
 Continuava levando nas minhas costas
 minha pesada carga
 E como pesava!...
 Alisei o cabelo,
 Passei pó na cara,
 e entre minhas entranhas sempre ressoava a mesma palavra
 Negra! Negra! Negra! Negra! Negra! Negra! Neeegra!
 Até que um dia que retrocedia, retrocedia e que ia cair
 Negra! Negra! Negra! Negra! Negra! Negra! Negra! Negra! Negra! Negra!
 Negra!
 E daí? E daí?
 Negra! Sim
 Negra! Sou
 Negra! Negra Negra!
 Negra sou! Negra! Sim
 Negra! Sou
 Negra! Negra! Negra!
 Negra sou
 De hoje em diante não quero alisar meu cabelo
 Não quero
 E vou rir daqueles,
 que por evitar – segundo eles –*

*que por evitar-nos algum dissabor
 Chamam aos negros de gente de cor
 E de que cor!
 NEGRA
 E como soa lindo!
 NEGRO
 E que ritmo tem!
 NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO
 NEGRO NEGRO NEGRO
 NEGRO NEGRO NEGRO
 Afinal
 Afinal compreendi
 Já não retrocedo
 E avanço segura
 Avanço e espero
 E bendigo aos céus porque quis Deus
 que negro azeviche fosse minha cor
 E já compreendi
 Já tenho a chave!
 NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO
 NEGRO NEGRO NEGRO
 Negra sou!⁸⁶*

Figura 27. Performance de Lilian Rocha- Negra sou



Fonte: Feijão

Esse poema é um dos clássicos favoritos da poeta e escritora Lilian Rocha, por tocar em um ponto que para ela é fundamental, que é o cabelo negro, uma “marca”

⁸⁶ Faixa 15

da estética visual negra que evidencia empoderamento e envolvimento com a questão racial. Pude notar que muitas que chegavam com cabelo alisado, transformam-se em crespos, ou então em trançados afro no Sopapo Poético.

Lilian utiliza-se da poesia e compõe uma sonicidade musical negra ao toque do tambor de Vladimir a começar da performance musicada de Victória Santa Cruz, disponível na internet. A única vez em que eu vi este poema sendo performatizado foi em 2017, depois dali, no Sopapo Lilian não performatizou mais esse poema nas edições que acompanhei em 2018 e ressaltava mais textos de seus livros publicados.

Esta performance de Lilian me marcou no trabalho de campo em razão dela utilizar-se da sua experiência poética musical, acrescentando ritmo, sons e acentuações vocais. Ela dramatiza, apropria-se dos versos e os toma como seus, além disso, recupera a essência da discussão de discriminação racial abordada pela autora afro-peruana e expõe ao cotidiano do Sopapo Poético: a dor e a superação do racismo, por isso é tão efetivo o efeito performativo na audiência.

O grupo musical de sopapeiros interage junto a Lilian em um jogo de pergunta e resposta, equivalente com a atuação de Victória Santa Cruz disponível na internet, ao passo que ela vai interagindo com os sopapeiros. Os versos originais são reinterpretados, acrescentando novas nuances, as sonicidades vão sendo cada vez mais presentes e à medida que vai chegando ao final do poema ritmicamente a performance vai acelerando e desacelerando, em determinado momento os versos poéticos tornam-se música rítmica, acompanhada do tambor percussivo que mantém a força jacente e acompanha a veemência da poesia ajudando a manter a audiência interessada e participa emocionalmente da performance. A ovação vigorosa da audiência sugere que intenção de desenvolver a conscientização racial através da performance poética musical na roda de poesia teve êxito.

Não havia como permanecer insensibilizado ouvindo aquela performance poética sem ser afetado pelas discussões raciais e de gênero, pelo modo sônico e a maneira como Lilian Rocha, utilizando-se da sua experiência musical como participante do Coral do CECUNE, pois era gritante a maneira como a audiência era afetada através da performance. Igualmente, eu, ao ver mulheres com os “olhos marejados”, motivados

pela sensibilidade de um pesar que eu não conseguiria dimensionar na posição de homem e negro, mas que não me impediam de sentir a comoção de ter lembranças da minha avó, mãe e irmãs, que em judiciosos momentos de suas vidas alisaram os cabelos como forma estética. Então, como não ser tocado por tamanha violência ao ver naquele momento pessoas ou mulheres negras possivelmente vivenciaram durante seu processo histórico de existência a narrativa poética de Victória Santa Cruz? Em meu diário descrevi meu sentimento:

[...] cada poema era intercalado por uma canção, exigida por muitas poetizas que diziam: "cadê a música" e entravam sambando. Muitas vezes, muitas performances, a mais surpreendente foi de Lilian Rocha que me disse no início quando nos abraçamos que era cantora, tinha participado do coral do CECUNE e gostava muito de ter música em seus poemas. Combinamos de conversar em outro momento. Logo após o início do Sarau ela entrou com sua voz potente parou o olhar de todos, leu um poema da afro-peruana Victoria Santa Cruz. Conforme ela falava, a audiência Negra respondia, assim como os sopapeiros e mestras de sarau. Entre elas Pâmela Amaro a homenageada da noite. Quando Lilian terminou foi um delírio em toda audiência. Ela sentou-se após a leitura do poema e logo em seguida levantou-se e disse o nome da autora do poema e o público aplaudiu novamente. Eu ficava pensando que força, que voz, que performance!!!! Enquanto Lilian estava declamando de memória seu poema, uma mulher negra enchia os olhos de lágrimas, olhares atentos na sua performance se multiplicavam. Muitos jovens, alguns deles eu nunca tinha visto em outros saraus. Acho que Pâmela atraiu um número expressivo de seguidoras principalmente jovens. Quando uma jovem negra começou a ler seu poema que tratava de questões universitárias, percebi que isto trazia algo novo, no sarau para mim, algo que não estava nem no livro do sopapo. Ela continuou seu poema longo com seu celular como papel, tocava em vários pontos, era um manifesto, e Vladimir começa a fazer sons com o violão, chamando a atenção da audiência, e da poetiza que termina em grande estilo dizendo que se era longo era porque tinha algo a dizer, e é ovacionada pela audiência jovem também (Diário de campo, 26 de julho, 2017).

Como é possível perceber, as questões raciais, em suas múltiplas formas, entre elas as demandas da universidade como cotas, modos de escrita acadêmica, todos esses permeiam e atravessam a experiência poética e musical negra no Sopapo Poético. De uma maneira ou de outra, uma “intelectualidade negra emergente” vai formando as mentalidades de jovens, que tem optado por afrontarem as barreiras raciais, assumindo questões estéticas e políticas. Nessa direção a narrativa poética ajuda de maneira instantânea na produção e transformação da visão de mundo das pessoas que sofrem ou sofreram a opressão racial e podem carregar o peso da escravidão e do racismo. Mas, ao mesmo tempo, o Sopapo cita o legado cultural, político e a militância através da música,

tal qual da poesia, da visualidade negra, de sua estética como elementos centrais no enfrentamento do eurocentrismo no sul do país.

Ao advir da prova de ouvinte, igualmente senti a experiência de performer. Registrei em meu diário quando no fim do trabalho de campo minha primeira leitura de um poema, após edições de participação no sarau do Sopapo, iniciado em 2017.

Logo que me sentei Fátima veio e pediu para ler um poema, eu era o décimo terceiro fiquei ali e logo em seguida chega Jorge Fróes, eu peço então que ele autografe para mim o livro que fez, fico na dúvida se eu deviria ler, ou cantar, aquele senhor que estava presente no ano de 2017 e que levava um chocalho não levou mais, mas ficava anotando coisas em um caderno, foram várias pessoas lendo e cantando na roda, música o tempo todo, em cada momento final de cada poema lido. A energia estava muito boa era o último sarau do ano, meu celular não funcionou e não consegui gravar nada, mas pra que? Com certeza haveria vídeos e fotos no Facebook do Sopapo ou de outras pessoas negras que foram ao evento. Mas qual a importância mesmo do registro do pesquisador nos dias de hoje de um evento como o Sopapo? A banda era composta de sax, tambores, violão, pandeiros, e as pessoas que quisessem tocar era só chegar, ou seja, era a Sopapo Jazz como disse Sidnei. Sidnei leu seu poema e depois saiu dançando, a mestra de sarau, fez uma brincadeira avaliando a performance de Sidnei como negativa, logo a audiência começou a se manifestar. Ela, pela espontaneidade, achou que aquilo era uma brincadeira, mas as pessoas levaram a sério, e muito criticaram principalmente os mais velhos. Estava quase chegando a minha hora e antes Sidnei apontou para mim e disse que era eu, fui anunciado pela mestra de sarau e entrei, ela queria que eu sambasse, e eu não conseguia, mas balancei meu corpo tipo o sambista Martinho da Vila. Peguei o microfone e agradei disse que hoje era dia do Jorge Fróes, que aquela leitura era uma homenagem a todos os poetas como Onifade, Lilian e em memória de Oliveira Silveira, pois Naiara e seu filho Thales estavam ali. Comecei a ler, minha voz ficou tremula, meus lábios estremeeceram, diante daquele público, eu não conseguia enxergar ninguém, apenas aquelas letras que estavam diante de mim, era muito rápido, eu sentia que minha voz estava ficando segura, firme, eu ai fui colocando expressividade na voz em cada palavra, mesmo sem me movimentar como os sopapeiros. Não gaguejei e respeitei as pausas. A poesia Descobri de Fróes retomava todo o legado negro e tinha muito haver com o poema Encontrei minhas origens de Oliveira Silveira. Fui me encaminhando para o fim, quando terminei todos me aplaudiram, aquele aplauso era um sinal que eu tinha aprendido alguma coisa neste 3 anos acompanhando o Sopapo Poético, tinha vencido o medo inicial, que me acompanhou e me fez sempre fugir por alguma razão da poesia. Eu deixava de ser um negro fujão da poesia, eu agora era um poeta, consegui pegá-la, mesmo sem ler um poema meu, a partir de agora, eu poderia participar dos Sopapo futuros e ser convidado como fui a ler um poema (Diário de campo, 26 de julho, 2017).

Dá para notar que fui transformado ao ler uma poesia, pois me sentia encorajado a ler outras, eu sabia que minha iniciação como músico-poeta começava no final do trabalho de campo.

Mesmo assim, pude confirmar ao transitar pela audiência algumas já traziam domínio da poesia falada, como os poetas negros do Slam e outros traziam seus poemas de casa para serem lidos ou então pegavam da cesta de poesia. Como era mês de novembro o músico-poeta Oliveira Silveira era lembrado, algo que fiz ao ler minha primeira poesia na roda sopapeira, em outras palavras estava afirmando através da performance tanto poética quanto musical o legado do protagonismo negro.

6.4 Bate palma ai, bate palma ai

Podemos definir que a música marca os momentos das performances de homens e mulheres, porquanto as mulheres eram chamadas, entravam dançando a música de Delma Gonçalves⁸⁷ e Onifade, conhecida como *Swinga nega*:

**Swinga nega nesse bamdolê
Bate palma ai, bate palma ai
Ginga na dança afoxé nagô,
Vou te prender no meu canjerê
Nesse geghele
Meu samba é pra você⁸⁸**

⁸⁷ Poeta, compositora e sambista, foi parceira de composição de Bedeu e faz parte da Escola Acadêmicos da Orgia.

⁸⁸ Faixa 16

Figura 28. Professora Terezinha e Sidnei Borges dançando junto ao tambor, sax (Jorge Cidade) e no pandeiro (Lilian Rocha) na Roda de Poesia do Sopapo Poético



Fonte: Feijão

Essas duas músicas que abalizam a presença de homens negros e mulheres negras são fundamentadas no ritmo do Swing, marco importante também para os compositores das canções pelas suas biografias. Na música palavras de origem africana e a palavra samba, elemento importante para convidar as mulheres a exercerem suas corporeidades e sair do controle nos quais seus corpos são submetidos na vida cotidiana. Neste momento muitas mulheres pedem essa canção quando são anunciadas e a música não é tocada. A professora Terezinha, pessoa constante no Sarau é uma que faz questão da música, tanto quando entra, quando sai, para que possa entrar e sair dançando na roda de poesia. Nketia lembra que:

A poesia da percussão tocada para uma dança também pode contribuir para a ação da dança ou para o prazer geral da música que pode ser refletida nos movimentos do dançarino. Enquanto a dança continua, o percussionista pode

dar instruções ao dançarino, citar provérbios, elogiar indivíduos e assim por diante (NKETIA, 1965, p.99)⁸⁹.

Ou seja, a audiência tem um papel ativo como protagonista, ela canta, dança e declama poesias, ou seja, aquela motivação inicial feita por Maria Cristina e Vladimir Rodrigues tem efeito direto. Além disso, durante o momento poético, é também o momento em que músicos são convidados para se apresentarem acompanhados normalmente ao violão e pelo grupo de percussão que está presente durante a roda de poesia.

Entre as mulheres que cantaram em diferentes saraus do Sopapo Poético que acompanhei, pude ver: Lilian Rocha, Maria do Carmo, Mariete Fialho e, entre os homens: Pernambuco e Onifade. Esse tem um poema que demonstra a dimensão dos poetas sopapeiros e sua relação com a cidade, lido em um dos eventos e registrado na entrevista que nos concedeu ao programa radiofônico “Músicas do Mundo” e que faz parte do livro *Pretextencia do Sopapo Poético* (2016).

O MERCADO E AS CHAMAS

Onifade

Sábado à noite

*Não sei ao certo se chovia ou era só uma neblina
La no alto do morro da pra ver...
Labaredas, fumaça, até o chalé da praça ficou sem graça
O povo correndo, gritando, querendo entender
Onde todos os caminhos se cruzam... de Bará a Oxalá
O nosso mercado não pode queimar
Se nem bombeiro pode apagar...
Se a água pode faltar, se o prefeito não pode ajudar
Manda chuva, mamãe! Manda chuva!*

*Preciso vender meu peixe, preciso ganhar meu pão!
Charque, bacalhau, camarão, café torrado na hora
Bebido por uma elegante senhora...
Isso não pode sucumbir em chamadas!
Gente que entra e sai das floras...
A quem esse povo pode implorar?*

⁸⁹ Do original: The poetry of the drums played for a dance can similarly contribute to the action of the dance or to the general enjoyment of the music which may be reflected in the dancer's movements. While the dance going on, the drummer may give directions to the dancer, quote proverbs, praise individuals and so forth.

*Iansâ, Ogum, Oxalá... ainda bem que Bará está por lá!
O artista de rua que salta por entre as facas
O vendedor de cd pirata, o gari, o gaiteiro, o crente
O ateu, o à toa...
Até aquele que só quer ficar numa boa...
Pedem: Manda chuva, mamãe!
A notícia com exclusividade...
O furo de reportagem ... A notícia de última hora...
Preferia não tê-la nessa hora.
Manda Chuva, mamãe⁹⁰
(SOPAPO POÉTICO, 2016)*

Assim como de Lilian Rocha, entre inúmeras atuações que assisti, ouvi ele declamar esse poema apenas uma vez e com a companhia do Sopapeiros, que perpetravam e respondiam ao verso “joga chuva mamãe”.

Esses momentos de poesia que elegi, são aqueles que mais me marcaram durante as performances, mas as poesias de Slam também de forma frequente, principalmente do evento em homenagem aos jovens negros - Bruno Negrão e Cristal Rocha.

⁹⁰Faixa 17

Figura 29. Bruno Negrão e Cristal Rocha em performance na roda de Poesia⁹¹.



Fonte: Feijão

Pude acompanhar a trajetória de Bruno Negrão no Slam e também o entrevistei no projeto Rádio Web da Tuca⁹², idealizado pelo Ponto de Cultura em parceria com o projeto Encontro de Saberes, organizado por Maria Elizabeth Lucas e Luciana Prass no Campo da Tuca no estúdio do Ponto de Cultura. Além disso, pude acompanhar sua performance no final do Slam de 2018, na quadra da Império da Zona Norte. No dia em que se apresentou no Sarau performatizou o poema *E se Jesus fosse preto*⁹³?

*Ei meu, ei meu
E se Jesus fosse preto?
Ele mesmo, o filho da dona Maria
Nunca conheceu o pai e nem teve emprego
Se pá que faz aniversário em dezembro
Já pensou se ele fosse preto?
Ou tu te esqueceu que ele nasceu na*

⁹¹ Nesta entrevista ele conta a sua trajetória, as influências de sua mãe que é professora, do time do coração Sport Club Internacional de Porto Alegre e suas vivências no Slam. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Ct37W0tUP8c> acesso em 20/01/2020.

⁹² Nesta entrevista ele conta a sua trajetória, as influências de sua mãe que é professora, do time do coração Sport Club Internacional de Porto Alegre e suas vivências no Slam. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Ct37W0tUP8c> acesso em 20/01/2020.

⁹³ Faixa 18

Periferia?
Ei meu, ei meu
E se Jesus fosse preto?
Desses metido a malandrinho
Deixa eu contar: um dia ele saiu de casa com uns trocado
A mãe falou pra pagar a conta d'água, ele foi focado
Mas parou no mercado
e gastou tudo em
Se eu não me engano,
Vinho.
Ei meu, ei meu
E se Jesus fosse preto?
Tipo tu, que não tem nem Uber no celular
Pra chegar na quebrada só se for na pernada
E se a rua tiver alagada
Não dá nada,
Por cima dela vai ter que
Caminhar.
Ei meu, ei meu
E se Jesus fosse preto?
Até porque, ele também não teve acesso a estudo
Mas inteligente
Aprendeu com puta, ladrão e indigente
Que a lei na rua é diferente
Cego, surdo e
Mudo.
Ei meu, ei meu
E se Jesus fosse preto?
Tudo bem, eu sei que o papo é sério
Mas vamos supor
Se ele fosse da nossa cor
Eu não iria chamá-lo de Senhor
Mas, sim,
De Nego Véio.
Ei meu, ei meu
E se Jesus fosse preto?
Dos que só andam na estica
O cabelo longo, na verdade, era um black
De vez em quando ele até fumava um beck
E a santa ceia era só uns muleke
Matando a larica.
Ei meu, ei meu
E se Jesus fosse preto?
Seria engraçado
Ao falar pra atirar a primeira pedra
Esses troxa que adora cagar regra
Iam dizer "Que merda,
Olha lá mais um neguinho

Viciado."
Ei meu, ei meu
E se Jesus fosse preto?
Aí esse papo de pedir perdão ia ser... vitimismo
E quem hoje vê problema em cuspir na cruz
Se ele não tivesse olhos azuis
Ia falar "Chuta que é
Cristianismo."
E se Jesus fosse preto?
Desses que não tem medo
Que querem que todos escutem sua voz
Mesmo que isso gere algum algóz
E a sina desses muleke tipo nóiz,
É morrer
Cedo.
Ei meu, ei meu
Mas será que Jesus não era mesmo preto? Eu tô achando...
Preto igual o rock, igual Machado de Assis, Luiz Gama e outros tantos
Bom, aí mesmo se ele fosse preto,
Pra vender a sua imagem e ser aceito
Iam ter que dizer que ele era Branco.

Com esse poema, Bruno⁹⁴ questiona a narrativa oficial, cristã e eurocentrada sobre Jesus como um sujeito branco. Em certo sentido, seu poema abriu acessos para outra religiosidade que não aquela do batuque, presente na narrativa e na valorização do Sopapo Poético, pois se a ideia era protagonismo negro e valorização de sua juventude, o poema de Bruno dialogava com essa perspectiva, mesmo trazendo uma relação ambígua entre a roda afrocentrada e a poesia, ele desconstrói a ideia de um Jesus branco e a visão eurocentrada, denunciando a possibilidade de manipulação da história. Utilizou-se durante sua performance poética do movimento corporal, indo de um lado para outro como cantores de batalhas de rap na roda de poesia. Concordamos com Nketia ao dizer que:

A música para a dança, portanto, desempenha várias funções. Ele deve criar a atmosfera ou o humor certo para a dança, ou estimular e manter o desejo inicial de movimentos expressivos. Ele deve fornecer a linha ou linhas rítmicas que podem ser articuladas em movimento. Deve fornecer um pano

⁹⁴ Vídeo 7

de fundo para a comunicação dramática e a representação de crenças ou episódios históricos (NKETIA, 1965, p.100)⁹⁵

Sua elocução poética se aproximava muito da linguagem do rap, algo que pude notar quando conversei com Jessé do Caixa Preta (diretor, na época, da Casa de Cultura Mario Quintana), no Sopapo Poético, quando me disse que era uma desonestidade não reconhecer a performance negra e a métrica do rap no Slam⁹⁶. Outras pessoas como Mayte Cidade, uma das primeiras pessoas a organizar as rodas de Slam em Porto Alegre em 2017, comentou que o Bruno tinha também a métrica do samba, ou seja, que a sonicidade musical negra estava presente na identidade do poeta Bruno Negrão, presente em uma das músicas gravada pelo coletivo Poetas Vivos por Bruno, Danova, Felipe Deds e Agnes Mariá.⁹⁷

Não há como negar que os Poetas Vivos tiveram uma forte influência do Sopapo Poético na constituição de suas propostas de intervenção participando da roda de poesia e percebendo como funciona o protagonismo negro, assim como nós aprendemos a fazer Etnomusicologia Negra.

6.5 Povo que não tem virtude acaba por escravizar

Logo após esse momento poéticomusical, em que música, poesia, dança insurgem no espaço, não em disputa, mas como coexistentes que integram essas experiências da afrodiáspora negra no Brasil, onde os músicos poetas performatizam e mostram à audiência toda sua artísticidade, chega o momento em que acontece a vinda do Sopapinho. Nele é possível ver o trabalho que é realizado enquanto os pais das

⁹⁵ Do original: Music for the dance thus performs a number of functions. It must create the right atmosphere or mood for the dance, or stimulate and maintain the initial urge for expressive movements. It must provide the rhythmic line or lines that may be articulated in movement. It must provide a background for dramatic communication and the enactment of belief or historical episodes

⁹⁶ O processo de produção poético negra mais conhecido foi o do Movimento do Harlem nos anos 30, com a idéia de que os negros poderiam produzir também literatura. Porém este movimento ficou restrito a sua vinculação com as elites americanas. Isto foi motivo de crítica, por parte da geração dos anos 60 que questionaram este lugar elitista e classista da poesia e poetas como o afroamericano Amiri Baraka buscavam levar para as ruas do Nova York, experiências poéticas, musicais, dramáticas negras, na intenção de se aproximar com a massa. Para isto, tinham que questionar a produção acadêmica feita por brancos, e negros de classe média, em seu distanciamento da linguagem das ruas (Willett, 2003, 72).

⁹⁷ Clipe do grupo no Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=-WZbuPa40q8&feature=share> acesso em 20/12/2019.

crianças estão fazendo o sarau, acercar-se de base fundamental os ERES (Educação para Relações Etnorraciais), nos quais segundo Pâmela Amaro Fontoura:

O Sopapinho constitui projeto político-educativo específico, organizador de tempo-espço de cuidado com as crianças, sobretudo com as crianças negras, majoritariamente frequentadoras do sarau. Elas podem ser filhas, netas, sobrinhas, afilhadas das pessoas que frequentam o sarau, incluindo filhos dos organizadores. A fim de que não se sintam entediadas e tenham respeitadas etapa lúdica e brincante, enquanto realiza-se a roda de poesias, as crianças podem formar sua comunidade de aprendizado (HOOKS, 2013) noutro tempo-espço. Entre a passagem da roda de poesia e o momento do convidado, em torno das 21 horas, elas adentram e atuam na roda de poesia do sarau, recebidas com cantiga específica. A espontaneidade do momento, não menos político do que os outros, certifica à comunidade negra, a meu ver, um sentimento de continuidade do investimento cultural plantado hoje em gerações futuras (2019, p.62)

Pâmela⁹⁸ vê no Sopapinho um momento do fazer política, em sua dissertação de mestrado, elabora o conceito de Sarar-Sopapar e aquilombar como constituintes do projeto Sopapo Poético e como parte da experiência “educativa da Comunidade Negra” em Porto Alegre. Para tal, realiza entrevistas com sopapeiros e poetas, se reconhecendo como parte constituinte desse projeto e traz elementos fundamentais que ampliam nossa percepção sobre esse evento.

⁹⁸ Após conversar iniciais que tivemos em 2017, quando Pâmela ainda não estava cursando o mestrado, tive contato com o artigo *Sopapo Poético: sarau de poesia negra no extremo sul do Brasil* (FONTOURA, Pâmela Amaro; SALOM, Julio Souto; TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato) que ajudou-me a entender a trajetória dos Saraus Negros em Porto Alegre, fundamental na escrita do artigo “Uma Grande Jam”: Afrocentricidade, Agência e Protagonismo negro no sarau Sopapo Poético em Porto Alegre/RS (ROSA, 2017) publicada nos Anais do ENABET 2017, ano em que fraturei o tornozelo e não pude comparecer ao evento. A homenagem que Pâmela Amaro recebeu em 2017 no Sopapo Poético, foi o segundo Sarau que assisti, o primeiro foi em 2015.

Figura 30. Crianças do Sopapinho preparando para cantar



Fonte: <https://www.facebook.com/SopapoPoetico>⁹⁹

Ao ressaltar o que chama de conversações sopapeiras, busca compreender como a poesia organiza e transmite posturas, atitudes e valores diaspóricos (FONTOURA, 2019, p. 69). Assim, o conceito estabelecido se constitui como perspectiva não mais “êmica” no nosso ver, pois se baseia no legado intelectual da afrodiáspora e da produção de conhecimento negro, os quais a intelectual negra sopapeira ajuda a construir uma narrativa coletiva. Ao afirmar que:

A tríade elaborada *sarar-sopapar-aquilombar* está conectada a ideia de que precisamos da arte negra/artes negras como meios de luta política, fortalecimento e afirmação racial. Elas funcionam como vitamina psíquica, já que a militância torna-se, não raras vezes, cansativa, endurecida e estressante. As manifestações das artes negras são formas de enfrentamento ao genocídio negro, uma vez que amenizam as dores decorrentes dele. Em virtude disto, não se pode deixar de sopapar, logo, enfrentar, combater, desestabilizar, questionar (FONTOURA, 2019, p.84).

Nesta mesma linha, o campo de produção do conhecimento negro tem trazido como mostramos nos capítulos anteriores, a educação como um meio fundamental para construir valores e novas epistemologias, baseados na própria práxis negra. O surgimento de trabalhos acadêmicos que estão discutindo o(s) porquês(s) da dificuldade da educação implementar a lei 10.639/2003, tais como a tese de Ricardo Matheus Benedicto em *Afrocentricidade, Educação e Poder: Uma crítica afrocêntrica*

⁹⁹ Muitas vezes, como educador musical me deu vontade ensinar músicas e canções para as crianças do Sopapinho, mas preferi aprender com as crianças. Acompanhei o trabalho deles umas duas vezes, em uma delas prepararam um rap e ajudei na realização da performance para a audiência, era uma canção coletiva que já tinham feito anteriormente.

ao *Eurocentrismo no Pensamento Educacional Brasileiro (2016)*, a partir do paradigma da afrocentricidade, leva-nos à reflexão acerca do eurocentrismo subjacente às propostas educacionais brasileiras validadas historicamente desde o início da República até os dias atuais, e percebemos que há nessa intelectualidade um viés totalmente eurocentrado.

Para o autor, o discurso em torno da interculturalidade não se sustenta, pois desde que a educação brasileira foi desenvolvida no Brasil, os movimentos sociais negros sempre propuseram alternativas de superação do racismo, baseados em suas próprias tradições culturais. Cita como exemplo o *Teatro Experimental do Negro* de Abdias do Nascimento e a proposta Quilombista, além de fazer referências aos modelos educativos da Educação que advem desse campo, mas que suas pautas não foram atendidas de maneira efetiva. Segundo ele, em sua crítica à educação brasileira:

nós só teremos uma educação intercultural se “1. os afro-brasileiros controlarem os processos educacionais de suas crianças e jovens para que suas respectivas culturas sejam preservadas, transmitidas e renovadas e 2. A superação do eurocentrismo (BENEDICTO, 2016, p. 279).

E propõe um o modelo de conhecimento educacional brasileiro afrocentrado:

[...] que reconheça, aceite, preserve e transmita os valores africanos e afro-brasileiros. Neste contexto, é preciso observar que o processo educacional nas civilizações africanas, da qual os afro-brasileiros são herdeiros, se fez historicamente pela transmissão da cultura aos mais jovens pelos mais velhos. Ela é inspirada no modelo familiar (CARRUTHERS, 2007, p. 257). Não há, portanto, contradição entre educador e educando a ser superada. A título de exemplo, podemos citar o modelo de educação egípcia na qual o pai ensina a Boa palavra aos filhos (CARRUTHERS, 2007, p. 258) a importância dos Griots entre os Bambaras, Mandingas, Fulas, a preservação e transmissão das tradições africanas realizadas pelas mães e pais de santo nos terreiros de candomblé. Estes modelos familiares de educação inspiraram a Frente Negra Brasileira, o Teatro Experimental do Negro, o modelo Quilombista e a Pedagogia Interétnica [...] (BENEDICTO, 2016,p. 212)

Ou seja, uma gama de propostas já lançadas ao longo das últimas décadas do século passado, levando subsídios para realização e a construção de propostas educativas, porque os inúmeros pareceres do MEC, publicações de escolas públicas e privadas, teses e dissertações produzidas por negros e negras nos diferentes campos do conhecimento vêm tendo perspectivas afrocentradas para a construção dessa agência negra no campo da educação. Então não é de se estranhar que proposta como o

Sopapinho seja uma sugestão da preocupação com a educação das crianças e adolescentes negros (as) que frequentam o Sarau Sopapo Poético, dando prosseguimento à preocupação do movimento negro brasileiro com as articulações entre cultura, luta política e educação.

Anderson Amaral é um dos educadores. Ele começa apresentando todas as pessoas que fazem parte do trabalho com Sopapinho e, é o momento em que os nomes africanos dos filhos de Vladimir e Kyzzy Barcelos aparecem, entre outras crianças que participam. Algumas se apresentam e declamam poesias ou falam da experiência do racismo na escola, entretanto sempre algo positivo é ensinado, e a música mais uma vez é elemento imprescindível, pois as crianças cantam com intensidade e apresentam um pouco do trabalho desenvolvido pelos educadores do Sopapo Poético.

A audiência incentivada pelos sopapeiros recebe as crianças com a música *Caxinguelê das crianças*¹⁰⁰ gravada pela cantora Clementina de Jesus¹⁰¹ em 1979 e que o Sopapo traz como forma de homenagear e saudar as crianças que participam da roda de poesia.

Lá na mata tem cachorro do mato¹⁰²

Caxinguele

Lá na mata tem cachorro do mato

Caxinguele

Chamei minhas crianças

Para vir me defender

Chamei minhas crianças

Para vir me defender

Nesta canção o último verso original não é cantado, ou seja, outra vez a música seja ela conhecida ou não, está a serviço dos interesses dos sopapeiros e em função do Sarau. No último sopapo de 2019, em que o homenageado era o rapper Rafa Rafuagi, umas das referências negras no mundo do rap no Sul do país realizou uma atividade antes de sua performance musical junto ao Sopapinho.

¹⁰⁰ Música completa de Clementina de Jesus <https://www.youtube.com/watch?v=uXQPfx70BgU>

¹⁰¹ Vídeo 8

¹⁰² Faixa 19

Ele produziu um clipe musical em parceria com lideranças da comunidade negra em homenagem aos “lanceiros negros”¹⁰³. A música faz uma crítica à história oficial do Rio Grande do Sul e ao Hino do Rio Grande do Sul, cuja letra Oliveira Silveira era um dos grandes críticos, principalmente no trecho que diz: “povo que não tem virtude, acaba por ser escravo”. Mestre Pernambuco¹⁰⁴ também tem um samba com essa crítica e apresentou no Sopapo Poético no Sarau em que a homenagem era ao Mestre Izolino. Toquei pandeiro junto a sua banda e encontrei um amigo do meu pai que era percussionista na agremiação carnavalesca Os Comanches.

As canções criadas tanto por Pernambuco, quanto por Rafa Rafuagi, despontam a importância que o negro na condição de escravo teve na história oficial do Rio Grande do Sul. Rafa Rafuagi então ensina às crianças trechos de sua música, mostrando o trabalho educativo do rap¹⁰⁵. Foi interessante ver as crianças cantando a sua música *Manifesto Porongos* com entusiasmo e alegria, era como se a canção representasse os anseios de toda uma geração que vem lutando para reconstruir a história do negro no Rio Grande do Sul (composta por Rafa Rafuagi, Rick Rafuagi e Manoel Soares, este último, jornalista, que durante os anos 2000 foi repórter da RBS e participou de inúmeras entrevistas com lideranças negras, sendo um dos representantes da CUFA no Rio Grande do Sul). Essa obra conjunta ressalta *Porongos*, a participação negra na Guerra dos Farrapos¹⁰⁶ e a luta política negra, assim como sua atualização no que diz respeito às territorialidades negras e sua luta por reconhecimento. Diz a letra:

Povo que não tem virtude, acaba por escravizar (3x)
Vim avisar, viemos cobrar (1x)

¹⁰³ Eram Agrupamento militar formado por negros escravizados que lutaram em troca de liberdade na Revolução Farroupilha (1835-1845), que é considerada o mais longo conflito armado que aconteceu no continente americano. Em uma emboscada os lanceiros foram desarmados e mortos antes do fim de guerra pelos próprios aliados.

¹⁰⁴ Foi homenageado no Sarau Sopapo Poético em 26/05/2015.

¹⁰⁵ Esse aspecto educativo e político do rap pode ser observado no artigo de Rafael Branquinho Norberto *Reflexões iniciais no âmbito das produções musicais do “Rap AM”: os casos de Som de quebrada e o Rap é poder* em que mostra como acontece a cena musical de rap em Manaus no estado do Amazonas apresentando as questões de identidade, raça e as escolhas sonoro-musicais dos compositores, bem como suas relações com o conteúdo das letras, crítica social e a denúncia racial. Mostra, além disso, a construção de uma vertente local de rap, ressaltando os localismos do norte, e ao mesmo tempo a busca desses artistas em obter reconhecimento do RAP AM como é chamado no cenário nacional.

¹⁰⁶ Ver Juremir Machado da Silva. *História regional da infâmia – O destino dos negros farrapos e outras iniquidades brasileiras* (ou como se produzem os imaginários). Porto Alegre: L&PM, 2010.

- RAFA

Viemos cobrar, PÔW, a curso do plano a mudança do hino,
E sem recuar, PÔW, a denúncia é séria, impera a verdade
É ra ta ta tá, PÔW, na revolta infâme que segue a contar
Pode acreditar, Rafuagi é do Sul, e aviso que o mundo vai olhar pra cá

Eu sigo estudando, pensando, vivendo o que nunca vivi
Pensei que tão cedo não vinha, mas certo que um dia, esse rap tava pra sair,
Sem espaço pros coniventes que nos excluem da história inteira
Sem tempo a perder, HÚ, é por Oliveira Silveira, ãh

Povo que não tem virtude escraviza,
manipula, humilha, não forma, se esquiva,
Da verdadeira história, que os tira da pole e da gloria,
traidores, com nomes de rua vivendo até hoje com falsa memória

Mais verdade, menos mito, por que porongos dói na alma,
Cês querem calma? mas não os vejo vocês mudando essa porra,
sentindo esse trauma
Que contribui num Brasil desumano, leva pra vala mais um mano
Igual Lanceiros negros, onde o tiro não foi por engano (Desse)

- REFRÃO

Povo que não tem virtude, acaba por escravizar (3x)
Vim avisar, viemos cobrar (1x)

- RICKY

Orgulho de que, então vai, me fala por que?
A real é mascarada e estão iludindo você
Povo sem virtude escraviza vai ver,
A história deturpada não podemos conceber

Nem maragato, nem chimango, liga a fita eu sou brasileiro
Antes de mais nada heróis do sul foram os Lanceiros
Batalhando por nosso lugar, iludidos pela tirania
Senhores da guerra, mancharam a terra, com sangue e covardia

As marcas da alma, que insistem em latejar
Sem sarar, fantasiar, estereotipar, nem me desculpar
Toda injustiça, viemos reivindicar,
Mostrar a verdade sem maquiagem, nem glamourizar, se liga rapá

E quem representa em destaque no livro não tá
É ultraje a imagem, isso agora tem que mudar
Heróis de graça não estão na praça, nós viemos destacar
Respeito é pra quem tem e não iremos nos calar.

- REFRÃO

Povo que não tem virtude, acaba por escravizar (3x)

Vim avisar, viemos cobrar (1x)

- HINO VERSÃO RAFUAGI

**Uma história opressora, que não fala a verdade
 Todo vinte de setembro, eles escondem a crueldade**

**Não clamamos por vingança, mas queremos nossas terras (quilombolas)
 E que, tenham vergonha, e não mascarem a sua guerra
 Não mascarem, a sua guerra, que vocês tenham vergonha
 E não mascarem a sua guerra.**

**Mas não basta, abraçar preto, e tirar foto do meu lado
 Contem que lá em Porongos, negros foram dizimados**

**Não clamamos por vingança, mas queremos nossas terras (quilombolas)
 E que, tenham vergonha, e não mascarem a sua guerra
 Não mascarem, a sua guerra, que vocês tenham vergonha
 E não mascarem a sua guerra.¹⁰⁷**

Ao mesmo tempo que essa crítica à história do Rio Grande do Sul, referenciada na música cantada por Raffuagi, há também diálogo com o segmento de tradições ditas gaúchas, que se dá por homens e mulheres negros e negras que insistem em marcar seu território dentro do movimento musical gauchesco. Os negros dialogam com músicos, poetas, cantadores, tanto do regionalismo quanto do nativismo, este último que, nos anos 90 assumiu em seu processo criativo a inserção de instrumentos de percussão, o samba e gêneros musicais ligados à experiência negra em sua busca de renovação (LUCAS, 1990)¹⁰⁸.

Essa relação com a tradição gaúcha é ambígua em razão do mito em torno da democracia pastoral, uma versão local do mito da Democracia Racial. De acordo com o professor Jorge Eusébio Assumpção:

[...] criou-se o mito da democracia pastoril com uma vida livre sem opressão, baseada na mão de obra livre, na qual o “gaúcho” trabalhava pelo prazer e pelos laços de amizade que o ligava ao seu estancieiro. Segundo essa visão

¹⁰⁷ Vídeo 9

¹⁰⁸ A professora Dr^a Maria Elizabeth Lucas faz uma etnografia dos festivais de música nativista no Rio Grande do Sul, analisando discursos de autenticidade, inovação, alienação, conservação na música regional, bem como os discursos sobre performance e produção musical como um campo de poder, através de distintos grupos sociais, e as relações com as políticas culturais locais. Seu trabalho nos ajuda entender também o legado eurocêntrico, tanto da literatura quanto da música na história do sul do país.

historiográfica, o peão era quase como um membro da família. Entretanto, as estâncias nunca foram um exemplo de liberdade, como tentam salientar alguns ideólogos do tradicionalismo e da historiografia oficial. Muito antes pelo contrário, a servidão e a coerção sempre estiveram presentes dentro desses estabelecimentos. Haja vista o fato de grande parte da peonada sul-riograndense ser composta de escravos ou negros livres (ASSUMPCÃO, 2015, p. 50).

Por essa razão, pessoas como Oliveira Silveira e o Sopapo Poético, não abrem mão de reivindicar um lugar na historiografia do Rio Grande do Sul, mesmo em um movimento em que o eurocentrismo é muito forte. Eles querem é revelar a agência negra nesta história.

Após o momento da participação do Sopapinho, no período final, ou seja, a última parte do rito sopapeiro da roda de Poesia, alguém do Sopapo Poético, vem e apresenta o homenageado da noite. Nesse instante a convidada, tem resumidamente sua trajetória contada para a audiência, que muitas vezes desconhece a pessoa. Lilian Rocha foi uma dessas mestras de Sarau que anunciou a cantora Loma no último sarau do ano de 2017:

Agora vamos mudar um pouco o panorama do nosso Sopapo Poético, falando um pouquinho da nossa convidada especial da noite Loma Pereira é com grande felicidade que o último sarau do ano do Sopapo Poético está com a nossa convidada Loma, essa cantora, compositora, que iniciou seu trabalho artístico no grupo Pentagrama, e que já muito cedo ingressou com a questão dos festivais nativistas na quarta Califórnia de Uruguaiana. Tem inúmeros álbuns, começou em 74 com Além das fronteiras que foi um disco que ganhou o Prêmio Açorianos de música, na categoria CD e melhor interprete MPB e que no momento assim que apareceu uma nova tendência, não uma nova tendência não, mas que a Loma resolveu seguir por esse caminho, do Maçambique, junto ao pessoal dos maçambiqueiros de Osório, com a rainha gíngã, rei do congo, desfrutar desse ritmo tão afro, tão tradicional nosso, e a partir então de 2012, ela trabalhou junto aos Cantadores do Litoral. Mas a Loma além de todos esses álbuns que ela possui, ela participou com varios artistas da MPB, e também gaúchos, na MPB com Gilberto Gil, Alceu Valença, Elza Soares, Neto Fagundes gaúcho, Jeronimo Jardim, Caco Xavier. Loma então é uma cantora muito especial pra nós, uma compositora fundamental pra nossa cultura negra e gaúcha, por trazer esse ritmo, e também essa importancia que teve ao entrar na questão nativista, o quanto é difícil uma mulher, negra ter espaço. E todos os festivais conquistados, são festivais que fazem parte da tradição gaúcha, machista e então muitas vezes racista. Essa tua possibilidade de trazer essa tua permanência na questão nativista e o quanto foi importante para que o negro pudesse se olhar e se identificar, nesse espelho, então o quão importante esse trabalho que tu faz junto aos maçambiqueiros do litoral. Então com vocês, com grande prazer a Loma (aplausos) (EDIÇÃO SARAU SOPAPO POÉTICO, Lilian Rocha, nov, 2017).

A narrativa acima sobre a biografia da homenageada no Sopapo Poético, Loma, mostra o quanto essa relação entre negro e cultura gaúcha, nativista, é permeada por tensões, por conta muitas vezes do conteúdo de suas letras e pela questão da pouca representatividade negra nesse mundo. Loma então quebra esse bloqueio ao se inserir ao círculo nativista. Através do legado da experiência musical negra no Maçambique de

Osório empreende um trabalho que estabelece relação com esse grupo religioso, musical e cultural do Rio Grande do Sul, ao mesmo tempo dialogando com artistas nacionais, ou seja, aprimorando sua experiência musical, também utilizando elementos da cultura negra para desenvolver seu trabalho local.

Interessante notar que a música nativista e regionalista tem pouco espaço no Sarau Negro, pela pouca representatividade de pessoas negras nesse universo, que teve nomes importantes como Cezar Passarinho¹⁰⁹, um dos principais interpretes da história dos festivais de música nativista.

Esse momento de homenagem que ela recebe está ligado à política cultural negra e seu papel na música. No caso específico de Loma, para aqueles não familiarizados como eu ao repertório da cantora, mesmo tendo conhecido certa vez em um estúdio de gravação entre as décadas de 2000-2010, pude reconhecer o quanto o toque do violão do músico que acompanhava Loma, Nilson Tokumbo, do grupo Afroentes era parecido com aquelas melodias utilizadas por Vladimir Rodrigues ao acompanhar Naiara Silveira no programa “Músicas do Mundo”, realizada naquele mês do ano de 2017, em homenagem ao poeta Oliveira Silveira.

Além disso, a apresentação de Lilian Rocha sobre a homenageada, afirma que o Sopapo Poético não é uma reunião de pessoas interessadas na poesia e na música que se dá apenas naquele momento do evento. Há todo um trabalho de pesquisa, de debate sobre quem será o homenageado, avaliação do Sarau, a participação da audiência, os recursos próprios que advém da colaboração financeira colocada na caixa, chamado por alguns da audiência de “dízimo” (fazendo brincadeira e uma analogia com a forma como a igreja católica e evangélica arrecada recursos financeiros com seus fiéis), além de inúmeras participações de seus representantes durante o mês do evento em outras atividades artísticas, culturais e educacionais. Tudo isso confirmar o trabalho sopapeiro e o quanto ele não se esgota na roda de poesia.

¹⁰⁹ Ganhou vários festivais de música, como Califórnia da Canção, já nos anos setenta ganhando quatro Calhandra de Ouro (1976, 1977, 1983, 1992), prêmio máximo do festivais regionalistas da época. Faleceu em 1998 aos 49 anos de câncer no Pulmão. Fonte: <http://www.paginadogaicho.com.br/musi/i-cp.htm> acesso em 20/12/2019.

Os artistas e músicos-poetas que se apresentam, também não esgotam sua participação no Sopapo. Loma é um exemplo dessas artistas negras engajadas com a luta pela cultura. Seu lugar de mulher negra e sua tradição com a música nativista e popular revelam o seu trabalho no campo das artes negras como fundamental, e por isso, ela foi homenageada, pela sua biografia, e também, por sua relação com a comunidade negra. Neste dia ela cantou quatro músicas, foi comentando sobre sua biografia, suas experiências musicais e dos amigos que fez durante o aprendizado musical. As canções escolhidas tratavam especificamente da experiência negra no sul do Brasil. A música que nos chamou atenção foi cantada por último em que houve a participação da audiência dançando e ocupando o espaço do centro da roda do Sopapo Poético. No qual comenta:

Agora sim então, a gente vai fazer um pout-pourri de Maçambique, e agradecer claro a presença de todos, se vocês quiserem fazer alguma pergunta... eu tenho o cd, ele custa apenas 10 reais, ele é pirata, do meu CD original, eu tô pirateando, (risos da audiência), não tive grana pra fazer aquele da caixa, acrílico, parapapapa, e aí a gente fez assim então, mas tá tudo aqui bonitinho... mas eu queria agradecer, eu fui convidada varias vezes a participar, não pude porque eu trabalho no centro espírita, tava fazendo um curso, a partir de 2018 eu vou ser cadeira cativa, porque eu amei (gritos e aplauso da audiência). Quero agradecer de coração aos organizadores dessa querida e linda festa... o carinho do convite, eu espero que eu tenha contribuído de alguma forma, e pedindo mais uma vez aos jovens, façam o que vocês gostam, não vendam a única coisa que vocês tem de maravilhoso, que deus lhes deu que é o talento, seja lá pro que for, se vocês gostarem é isso que vocês vão fazer quando crescer, tem que gostar, tem que amar, vocês vão custar a envelhecer e não vão morrer de doença (Sopapo Poético, 28/11/2017).

Essa narrativa de Loma ao final do evento traz sua preocupação com a juventude e também com a saúde dos jovens de maneira geral. Ela relata sua religiosidade ligada ao espiritismo e, além disso, entusiasma-se com a possibilidade de passar um pouco de sua trajetória musical e social à audiência do Sopapo e busca estabelecer uma relação de afeto com todos ao dizer que iria participar dos eventos em 2018, algo que não aconteceu, mas isso não é exclusividade de Loma, muitas das pessoas homenageadas não aparecem de volta no Sopapo Poético, principalmente pelas suas agendas artísticas e pelo trabalho que desenvolvem. No entanto, alguns relatam que acompanham no Facebook e ficam com “vontade de vir” como dizem. Mas há aqueles, tais como Cristal Rocha, que já foi homenageada, Sirmar Antunes, além dos sopapeiros que foram homenageados em outras edições que mantem presença no evento.

Antes da realização da música final, de acordo com o momento e o artista em cena, um dos integrantes do Sopapo vem e fala da agenda de fim de ano,

incentivando que no Natal as pessoas negras comprem produtos produzidos pelos empreendedores negros, dá-se a agenda dos principais artistas negros, e dos projetos da Associação Negra de Cultura. O último Sarau do ano é o momento de lembrar aqueles artistas que passaram pela roda de poesia.

6.6 Os valores Civilizatórios afrobrasileiros na roda de poesia

Esse rito sopapeiro vai encaminhando para o fim, quando a última música é executada pelo (a) convidado (a), neste caso, último de 2017, a cantora Loma faz “um pout-pourri de Maçambique”, como disse, para homenagear o Maçambique de Osório, é o momento em que a audiência se conecta com a tradição musical negra e seus valores civilizatórios como: circularidade, corporeidade, musicalidade e energia. Para Azoilda Trindade:

Reconhecemos a importância do Axé, da ENERGIA VITAL, da potência de vida presente em cada ser vivo, para que, num movimento de CIRCULARIDADE, esta energia circule, se renove, se mova, se expanda, transcenda e não hierarquize as diferenças reconhecidas na CORPOREIDADE do visível e do invisível. A energia vital é circular e se materializa nos corpos, não só nos humanos, mas nos seres vivos em geral, nos reinos animal, vegetal e mineral. “Na Natureza nada se cria, tudo se transforma”, “Tudo muda o tempo todo no mundo”, “[...] essa metamorfose ambulante”. Se estamos em constante devir, vir a ser, é fundamental a preservação da MEMÓRIA e o respeito a quem veio antes, a quem sobreviveu. É importante o respeito à ANCESTRALIDADE, também presente no mundo de territórios diversos (TERRITORIALIDADE). Territórios sagrados (RELIGIOSIDADE) porque lugares de memória, memória ancestral, memórias a serem preservadas como relíquias, memórias comuns, coletivas, tecidas e compartilhadas por processos de COOPERAÇÃO e COMUNITARISMO, por ORALIDADES, pela palavra, pelos corpos diversos, singulares e plurais (CORPOREIDADES), pela música (MUSICALIDADE) e, sobretudo, por que não, pelo prazer de viver — LUDICIDADE (TRINDADE, 2010, p.14).

Esses valores civilizatórios apontados por Azoilda Loretto da Trindade, falecida em 2015, intelectual negra, foram fundamentais para que muitos trabalhos e projetos acadêmicos no campo da educação se voltassem para a importância da experiência africana. Eu me lembro de ter participado de uma formação no Centro Universitário Metodista IPA (Instituto Porto Alegre) em que conheci essa intelectual e o projeto A Cor da Cultura, no qual muitos educadores (as) como eu se inspiraram para desenvolver seus projetos em sala de aula. Ao ouvir essas músicas cantadas por Loma

podemos lembrar desses valores, presentes no Maçambique, na música de Ivo Ladisláu¹¹⁰ baseado na história do maçambique.

**Capitão chefe dança congada¹¹¹,
Hoje tem festança, tem festança
E a moçada toda animada
Cai na dança, cai na dança**

**Quando ouvir o tambor
tira o pé do chão**

**Os dois se dé,
Os dois se dé,**

**Eu sou da praia mané
Levanta o pé
Os dois se dé
Os dois se dé,**

**O tambor foi pro mar
E ti viu lá na areia
Estrela maria
Molhando a sereia**

**Eu sou do mar
Eu sou do mar
Eu sou do mar**

**E maçambique
E maçambique
E maçambique....**

¹¹⁰ O privilégio racial e também o legado folclorista fizeram com que muitos artistas não negros fossem os primeiros a difundir a cultura do Maçambique nos festivais nativistas e em gravações comerciais, no entanto, nas últimas décadas o próprio grupo do Maçambique de Osório vem produzindo suas gravações e repertórios próprios, e despertado interesse de músicos da comunidade negra que querem aproximar-se e fazer sua própria leitura. No entanto, tanto pra negros quanto para não negros, hoje essa tarefa não é tão fácil, pois a comunidade exige um envolvimento para além do registro, isso vale também para pesquisadores e pesquisadoras. Ou seja, tem que haver um contra partida e o reconhecimento da autoria dos maçambiqueiros, justamente para tirar a relação colonial que pode se estabelecer em um reconhecimento nada simétrico, em que os músicos tiram vantagens da comunidade.

¹¹¹ Faixa 20

Figura 31. A cantora Loma e Wilson Tokumbo do grupo Afroentes no violão



Fonte: Feijão

Encaminhando-se ao final, a audiência é convidada a dançar, a viver a experiência afrodiáspórica negra através da música e da dança, saindo do seu cotidiano, botando para fora tensões e produzindo alegria, vivendo junto com as crianças do sopapinho. Para Nogueira:

Adultescer é a forma por excelência de corrupção da vida, algo contra o qual não temos um remédio salvador. Mas, apenas, o reestabelecimento da infância pode nos convocar a superar o adultescimento. O que isso significa? Devido ao adultescimento, fazer política tem sido uma atividade de colonização da vida. Para descolonizá-la é preciso uma política brincante. Uma política brincante está apoiada na mais-valia da vida e no milagre, isto é, ela advém da Infância (NOGUEIRA, 2019, p.137).

A música de encerramento é o momento em que todos recuperam no fim do evento toda sua plenitude política brincante, em que todos sorriem, divertem e saem com outro ânimo do Sarau. Nesta sequência a luta racial não se abona sem a “produção de alegrias”, formas encontradas de sobrevivência frente às tensões e violências, nos quais os corpos negros estão sujeitos fisicamente ou psicologicamente. A denúncia racial dá lugar ao fim do evento, ao envolvimento dos sopapeiros com a audiência, dos músicos com a audiência, de todas as pessoas envolvidas no espaço. Alguns como eu ficavam observando em alguns momentos, vendo a produção da alegria, em outros se

deixavam levar pelo momento, em que sorrisos saltam os olhos, gargalhadas e risos iluminam o espaço poético transformado pela música e pela expressão corporal negra.

A sonicidade musical negra produtora dessa tradição da afrodiáspora no sul do Brasil alinha inúmeros estilos musicais e coloca a audiência em contato com os saberes musicais negros e sua produção de conhecimento. Portia K. Maultsby em *Reclaiming diaspora in African Popular Music in the United States of America*, traz elementos importantes que explicam aquela experiência final da roda de poesia:

Os africanos, como escravos nas Américas, preservaram a abordagem coletiva e integradora da produção musical, porque a instituição da escravidão não apagou seu legado cultural ou suas memórias de um passado africano. Nos EUA, quase quatro milhões de africanos e seus descendentes resistiram ao imperialismo cultural da sociedade em geral, mantendo os ideais fundamentais do passado. Eles se adaptaram e sobreviveram a uma existência opressora, preservando e criando novas expressões das tradições africanas. Eles também trouxeram relevância para os costumes europeus americanos, remodelando-os para confirmar os modelos e ideais estéticos africanos (MAULTSBY 2013, p. 182)¹¹²

Os sopapeiros e o projeto Sopapo Poético reconstroem esse legado africano e tem um acréscimo em suas experiências: assistir, tocar, performatizar com músicos e com as audiências, principalmente os que fazem música, pois estão em contato com uma multiplicidade de experiências musicais complexas que compõem o que podemos chamar de patrimônio musical negro afro-brasileiro, a palavra negro, não pode ser esquecida como coloca o movimento negro brasileiro liderado por Abdias do Nascimento e com forte influência em Porto Alegre. O poeta, escritor e doutor em literatura Luiz Silva, conhecido como Cuti, doutor em letras, comenta que:

A humanidade nasceu na África. Então todos nós, seres humanos, somos afro-descendentes, até a personagem da peça Bixiga, descendente de italianos. E as atrizes. E afro-brasileiro, portanto, somos todos os brasileiros. Mas, isso do ponto de vista científico e não social. Nesse particular, até raça – que não existe para a ciência – desempenha um papel fundamental. Mas, tais palavras iniciadas pelo prefixo “afro” não representam em sua semântica a pessoa humana como ocorre com a palavra “negro”. Esta diz de pronto sobre o fenótipo: pele escura, cabelo crespo, nariz largo e lábios carnudos e

¹¹² Do original: Africans, as slaves in the Americas, preserved the collective, and integrative approach to music-making, because the institution of slavery did not erase their cultural legacy or their memories of an African Past. In the USA, nearly four million Africans and their descendants resisted cultural imperialism of the larger society by retaining fundamental ideals from past. They adapted to and survived an oppressive existence by preserving and creating new expressions out of African traditions. They also brought relevance to European American customs by reshaping them to confirm to African models and aesthetic ideals

história social. Variações nesses itens são infinitas. “Afro” não necessariamente incorpora tal fenótipo, sobre o qual incide a insânia branca do racismo. Branca porque é dos brancos. Um “afro” pode ser branco. Há milhões deles. No “afro”, o fenótipo negro se dilui. É por isso que o jogo semântico-ideológico tem se estabelecido e o sutil combate à palavra “negro” vem se operando, pois ela não encobre o racismo, além disso, lembra reivindicação antirracista (SILVA, 2010, p.1).

O ritual do Sopapo não deixa a palavra negro ser esquecida, e sua experiência e materIALIZAÇÃO ao longo dos seus oito anos, despontando os dinamismos musicais, as diferentes tendências musicais, novas cantoras, compositoras, instrumentistas, sambistas, rappers, swingueiros, enfim, uma produção musical negra que ajuda a compor as narrativas negros urbanas que tentam construir, afirmar, reafirmar a identidade negra, não como algo fixo, e sim extremamente complexo, não essencialista, mas essencial para luta política negra, diante de um crescente aumento da extrema direita, de grupos neonazistas, do aumento do encarceramento em massa, do genocídio de homens e mulheres negras, do preconceito contra as religiões de matriz africana, da violência contra mulher, do desemprego alarmante que assola mais de 12 milhões de brasileiros, certamente em sua maioria negros. Fica difícil criticar o legado da afrocentricidade e do quilombismo diante da atual conjuntura.

Apresentar a música como elemento central, não é folclorizar, mas sim, mostrar que é um constituinte ontológico, epistemológico, estético, para a realização do projeto do Sopapo Poético que tenta manter a complexidade da experiência negra até onde ela é possível. A dimensão da sexualidade negra aos poucos vai sendo incorporada (HAYES 2010). O Sopapo Poético, está atento ao feminismo negro e tem escutado suas vozes na cidade através do Slam e a cada nova liderança negra que dialoga em alguma dimensão com seu projeto de Protagonismo Negro, assim como se renova a cada ciclo de sarau que começa no ano seguinte.

No fim do evento, após a performance, um novo elemento é inserido, a visualidade negra, a estética da beleza negra que é materializada pelas lentes do fotógrafo Feijão, que durante todo o evento vai batendo fotos das pessoas envolvidas, daquelas amigas e amigos que se encontram, da produção de corpos negros em performance revelando sorrisos dos mais diversos (compostos de homens, mulheres, crianças, jovens, adolescentes, idosos), tal como detalhes dos momentos performativos poéticos-musicais.

Feijão, como é conhecido vem registrando a história do carnaval de Porto Alegre e também participa de bailes e formaturas de pessoas negras. No Sopapo Poético, ele é pago para exercício de seu ofício, algo que o Sopapo faz questão de fazer, mas Feijão, podemos dizer que amplia sua rede ao fotografar jovens negros em conclusão de curso na UFRGS e em outras Universidades, fica feliz com a presença de negros e negras e vê o Sopapo Poético como totalmente diferente do carnaval, por ter muitos momentos de tensão pela competição e o Sopapo justamente quebra esse rito competitivo e busca outros modos e valores baseados no legado africano, seja ele inventado, seja ele presente na memória dos antepassados, dos mitos, das referências de lutas políticas e na produção acadêmica. Não importa, o central é a tentativa de fazer com que as audiências se relocalizem e tenham seu projeto afrocentrado como motor para enfrentar o racismo.

Para tal são necessárias inúmeras propostas criadas e elaboradas, bem como desenvolvidas, utilizando a experiência acumulada pela militância negra, pelos intelectuais negros comprometidos com a perspectiva afrocentrada, quilombista, e com as lideranças dos movimentos sociais negros atuantes. Seu efeito vai além da experiência negra em si, avançando nas instituições escolares.

A professora Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva em seu artigo *Educação das Relações Étnico-Raciais nas instituições escolares: o estado da arte nas pesquisas brasileiras*, sobre o tema afirma que para que haja diálogo entre as culturas, aceitação das diferenças, conhecimentos mútuos, convivência democrática:

[...] precisa-se enfrentar mecânicas de desigualdades construídas pelos colonizadores europeus e por seus seguidores, ao longo dos tempos, desde o século XVI até o atual século XXI. Tem-se que fazer frente a tentativas de eliminar as diferenças, transformando-as em exotismo, ou deficiências; é indispensável se contrapor a processos de assimilação a pensamentos, comportamentos, projetos unicamente de raiz europeia. O diálogo entre culturas é o grande desafio da educação das relações étnico-raciais. Como estabelecer diálogo entre distintas visões de mundo? Como negociar mudanças? Como estabelecer metas e atingi-las, sem imposições? Que elos queremos criar? Que elos há que romper? Em se tratando de estabelecimentos de ensino, inclusive universitários, que pedagogias somos constringidos a criar? Como fazer face ao confronto entre *branquitude* e *negritude*? Entender que não se trata de uma disputa, uma vez que negritude não é um *status*, uma posição, mas um movimento de afirmação e reconhecimento das raízes africanas (SILVA, 2018, p.136)

Nesta continuidade o Sopapo Poético reconhece as raízes africanas e propõe um projeto baseado numa perspectiva afrocentrada valorizando artistas locais, músicos-poetas, escritoras, a religiosidade de matriz africana, cooperativismo negro, empreendedorismo e propostas pedagógicas de implementação da lei da 10.639/2003 a partir da experiência histórica negra. Ou seja, é uma proposta que pode servir de contribuição ao enfrentamento do racismo em escolas, universidades, centros de pesquisas, bairros, associações, uma proposta que surge que visa corrigir desigualdades, propor alternativas. Por isso, escrevem livros, publicam audiobooks, estão em comissões de literatura, atuam nas redes de associativismo negro, desenvolvem projetos pessoais, muitos deles alinhados à visão afrocentrada e de protagonismo negro.

Figura 32. Sarau Sopapo Poético homenagem a Rafa Rafuagi



Fonte: Feijão

Portanto, em nossa análise o projeto Sopapo Poético, inspira, dá coragem, nos faz-nos olhar para traz e ver o passado, pensar o presente para construir um futuro melhor. Feijão, como fotógrafo, consegue captar através de suas lentes a luta política negra, captar a expressividade musical e corporal, tal qual a energia presente no Sopapo Poético. A foto coletiva no fim do evento mostra isso, a negritude que apesar do racismo no sul, sorri, canta, dança, pois como nos lembra Oliveira Silveira“ os livres tem prazer em cantar”

Em dezembro a agenda continua, agora com o planejamento do ano seguinte, com nomes, indicações e avaliações do ano que passou, ou seja, é um trabalho que se dá praticamente durante quase o ano todo, respeitando o calendário do Sopapo Poético, porém pode ser antecipado em razão de algum evento importante para a comunidade negra, que faça com que os sopapeiros saiam de suas férias e se reorganizem. A morte de Nilo Feijó, uma referência para a luta política cultural negra, em razão da importância dessa personalidade negra na cidade e por tudo que representava, não esperaram até o fim do mês de março de 2016, o Sarau foi realizado em 26 de janeiro de 2016.

Isso revela o envolvimento coletivo. O Sarau não é apenas um simples encontro de poetas e músicos, é muito mais que isso, é o momento de produção de saberes voltados para a comunidade negra que frequenta o Sopapo, para aqueles como eu, que fui conhecer essa experiência apenas em 2015, ou seja, três anos depois de sua fundação, e não tive o privilégio de ver muitos homenageados, e assim como eu, muitas pessoas negras ainda não descobriram o Sopapo Poético, intelectuais negros na academia, estudantes de mestrado, doutorado da UFRGS, e nem seu projeto de protagonismo negro, mesmo com todo o seu trabalho na internet.

Entretanto podemos dizer que isso se deve às dificuldades financeiras, um projeto que se mantém com recursos próprios, que consegue de tempos em tempos algum apoio estatal via Associação Negra de Cultura e também pelo fato do investimento em mídia e em divulgação, muitas vezes não resulta em uma ampliação maior de público. Em outras palavras, o Sopapo Poético é um projeto que não atinge as massas negras, não porque não queira, mas porque não dispõem de todos os recursos necessários, como tempo, dinheiro, espaço e multiplicadores de sua experiência em outros lugares. Para que isso aconteça no sul do país, eurocêntrico e com instituições sociais que, nos últimos anos, em vez de fortalecer tem enfraquecido nossa democracia e o projeto político dos movimentos sociais negros a conjuntura política precisa mudar.

Mas mesmo assim, com o público de mais ou menos 50 a 80 pessoas, que se reúnem na última terça de cada mês de março a novembro, ele é capaz de transformar vidas e auxiliá-las a enfrentar o racismo e ao mesmo tempo viver a experiência estética oral, tanto da música quando da poesia auxiliando na construção da subjetividade da

pessoa negra, ampliando a visão de si e do mundo e a sua atuação, na tentativa de criar comprometimento com a causa e a luta política negra nos espaços em que atuam, levando as pessoas negras a adquirirem consciência racial através da roda de poesia.

Por isso, podemos afirmar que, progressivamente fui me dando conta do efeito Sopapo Poético em meu trabalho acadêmico. Sua lógica de protagonismo negro influenciou densamente os programas “Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade”, que apresentei e me ajudou a pensar em uma Etnomusicologia Negra como parte desse legado da luta política negra em Porto Alegre e na afrodiáspora negra, é o que tentamos mostrar nos próximos capítulos.

CAPÍTULO 7 - BLACK RÁDIO E O PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO: ETNOMUSICOLOGIA NA RÁDIO DA UNIVERSIDADE, AM 1080.

A Rádio da Universidade é uma estação AM na frequência 1080, a primeira estação radiofônica de uma universidade brasileira (primeira transmissão em 1 de julho de 1950). Era inicialmente destinada à transmissão de ensinamentos, palestras, bem como informações do observatório astronômico, mas não eram produzidos programas musicais e recreativos.

Em 1953 a Rádio da Universidade é tirada do ar, em razão de irregularidade em relação à transmissão de música e retoma suas atividades após autorização em 1957. Desde então tem se modernizado e acompanhado o desenvolvimento das rádios públicas. Foi a primeira emissora AM de Porto Alegre a utilizar a nova tecnologia de CD laser e tem seu prédio na Avenida Sarmiento Leite, 426 no Campus Central da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Figura 33. Página de abertura da Rádio da Universidade AM 1080 na internet



Fonte: <http://www.ufrgs.br/radio/>

O local foi reformado e em 1991, recebeu equipamentos como cd player, transmissor de link, mesas de áudio e processadores profissionais. Sendo que em 1995 seus departamentos de rádio foram todos informatizados, em 1997 a rádio passa a colocar a sua página na internet.

[...] em março de 1998 foi instalado um Sistema Servidor de RealAudio permitindo assim que o som da Rádio da Universidade ultrapassasse as fronteiras regionais, podendo ser captado ao vivo em qualquer parte do mundo através da Internet, sendo a Rádio da Universidade a primeira emissora de Porto Alegre a disponibilizar áudio streaming ao vivo. É implementado em 2003 novo sistema de automação para execução radiofônica totalmente desenvolvido pelo Departamento Técnico da R.U, diminuindo consideravelmente os erros operacionais existentes até então. Em 2008, foi instalado o novo transmissor de link digital. Em 2009 entra em operação mais um Servidor de áudio para Internet, permitindo que a Rádio da Universidade pudesse ser ouvida também através de qualquer Media Player. Em março de 2011 é disponibilizado na sua página na Internet, programas e áudio sob demanda, aumentando assim nossa interatividade com o ouvinte, possibilitando a sua escuta ou gravação no momento desejado. Setembro de 2014, nosso som pode ser ouvido através de qualquer plataforma e/ou dispositivo móvel. Em março de 2015, dando sequência na atualização de seus equipamentos, entrou em operação o novo transmissor de AM, GATES AIR. (RÁDIO DA UNIVERSIDADE, 2020).

A rádio pública (DEUS, 2003) possui dois estúdios de gravação, onde o maior dispõe de um miniauditoria, um piano de meia cauda, e uma bateria Yamaha, esse espaço é utilizado para gravação de programas, entrevistas, recitais e locução. Já o estúdio B é menor e utilizado para gravação e edição de programas jornalísticos, entrevistas e programas produzidos.

O que podemos entender é que a Rádio da Universidade por ser pioneira entre as rádios universitárias no Brasil acompanha as fases históricas do rádio e suas transformações¹¹³. A permanência do programa Músicas do Mundo: etnomusicologia na

¹¹³ “1ª fase – Pioneira – Abrange os anos 1920 até meados dos 1940, do surgimento das primeiras emissoras, de caráter educativo e ideais iluministas, até a fase posterior à doação da Rádio Sociedade ao governo federal e à estatização da Rádio Nacional; 2ª fase – Ensino pelas ondas radiofônicas – De meados dos 1940 até os 1970, o rádio oferece amplos recursos de apoio à sala de aula, com o surgimento das primeiras emissoras vinculadas a universidades e a consolidação do Serviço de Radiodifusão Educativa do MEC, período em que se destacam o Programa Universitário, comandado por Artur da Távola a partir de 1956, e Pensando no Brasil, com nomes como Austregésilo de Athayde, ambos veiculados pela Rádio MEC; 3ª fase – “Era de ouro” do rádio educativo – Abarca iniciativas como o Projeto Minerva e o Movimento Brasileiro de Alfabetização (Mobral), patrocinadas pelo regime militar, nos anos 1970, e a constituição do Sistema Nacional de Radiodifusão Educativa (Sinred), nos anos 1980, fomentando coproduções e transmissão de programas em cadeia nacional, tendo como cabeças de rede a Rádio MEC do Rio de Janeiro e a Rádio Cultura de São Paulo; 4ª fase – A explosão das FMs educativas e universitárias – Envolve os desdobramentos do Plano de Distribuição de Canais Educativos e Comerciais, de 1977, que assegurou espaço no dial para o ISSN: 2238-5126 VOL. 7 | Nº 2 | jul./dez. 2018 162 estabelecimento, sobretudo a partir dos anos 1990, de emissoras vinculadas a universidades. O crescimento do setor possibilitou o funcionamento da Rede Universitária de Rádio, que, entre 1994 e 2002, cobriu a maioria das reuniões anuais da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC)10; 5ª fase – Em busca do sistema de radiodifusão pública – Abrange os anos 2000, em que são criadas a Associação das Rádios Públicas do Brasil (Arpub, fundada em 2004) e a Empresa Brasil de Comunicação (EBC, criada em 2007), holding criada com a ambição de atender a um ideal de

Rádio da Universidade há três anos no ar revela essa transformação, pois se não fosse necessário, certamente o programa já não existiria mais. Nesta perspectiva, os artigos publicados pelo grupo de pesquisa ETNOMUS UFRGS, auxiliam na consolidação e importância da música popular negra nas rádios universitárias, seja ela de massa ou não, como um direito por ser um espaço radiofônico de caráter público.

Estamos de acordo como fato da rádio universitária dever ter um compromisso com a pesquisa e com a ciência, da mesma forma o campo das artes, devendo ser espaço democrático e de inserção de práticas musicais das mais diversificadas e complexas, atendendo às reivindicações dos movimentos sociais, em especial dos movimentos sociais negros.

Corroborar com essa ideia a professora da faculdade de Jornalismo Sandra de Deus. Ela já em 2003 chamava atenção para esse caráter público em seu artigo “*Rádios Universitárias Públicas: compromisso com a sociedade e com a informação*”. Nesta obra a autora critica o fato das rádios universitárias estarem pautadas aos interesses de pequenos grupos, de ouvintes privilegiados, funcionários ou que, segundo ela, formam um verdadeiro “clube”. Declara a professora:

[...] que as rádios universitárias públicas não podem estar voltadas a divulgação de uma só forma de expressão, cultura, arte ou pensamento, mas sim, especialmente, a todas aquelas que os modelos de rádio difusão comercial ignoram (DEUS, 2003, 311).

Tivemos a oportunidade de gravar um programa coordenado pela professora Sandra de Deus, em que fui interpelado por seus alunos em relação ao funk em Porto Alegre. Aquele convite demonstrou-me o quanto essa professora negra é coerente com sua proposta teórica, garantido o direito de seus alunos terem o máximo de informação e ao mesmo tempo, qualificando o fazer jornalístico sem preconceito.

Ao considerarmos que, mesmo diante de todas as transformações que ocorreram no mundo das comunicações o preconceito etnomusical ainda permanece, inclusive em rádios universitárias públicas que representam entorno de 30% das outorgas concedidas pelo estado entre os anos de 2011 e 2015 (KISCHINHEVSKY,

comunicação pública” (UCULOTO, 2012, apud KISCHINHEVSKY, MUSTAFÁ, MATOS, HANG5, 2018, p. 161- 162).

MUSTAFÁ, MATOS, HANG, 2018, p. 163), portanto, ter uma rádio pública no Sul do país é um privilégio e este privilégio não quer dizer democratização.

7.1 Nas ondas do Rádio

Em uma reunião do grupo de pesquisa Etnomus UFRGS, em que estavam presentes os etnomusicólogos Paulo Parada, Caetano Maschio, Fernando Ávila, a bolsista Amanda Moreira, sob a coordenação do Profº Dr. Reginaldo Gil Braga, principiamos um projeto que não sabíamos bem como seria na rádio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na frequência AM 1080. O professor Reginaldo Gil Braga fez as articulações iniciais da proposta, que foi aceita pelo diretor da rádio e a jornalista Ana Laura Freitas nos passou o formato do programa, inicialmente não gostaram da ideia de chamá-lo “Músicas do mundo”, mas foi o que prevaleceu.

O programa passou foi transmitido de forma gravada todas as segundas-feiras. O primeiro programa pela Rádio da Universidade foi de Paulo Parada sobre o músico e flautista Plauto Cruz. Aquele primeiro programa agradou à direção da Rádio, a qual presumiu que os demais consistiriam na mesma linha, estimada por ela como fiel à “proposta original de irradiar cultura, educação e entretenimento da melhor qualidade” (RÁDIO DA UNIVERSIDADE, 2020).

O curioso é que nossas propostas foram se constituindo em uma rádio voltada historicamente não para à música clássica europeia e erudita, hegemônica no campo da música, mas sim pelas músicas populares, no nosso caso, negra ou música de massa tocada na rádio. Tínhamos uma tarefa que era muito difícil, permanecer-se na rádio, mesmo sabendo que haviam convidados das mais variadas tendências musicais e que consistiam inicialmente em sua maioria negros da afrodiáspora.

Eu tinha recém terminado a dissertação de mestrado sobre funkeiros em Porto Alegre (ROSA, 2016). O primeiro programa que fiz foi com MC Betinho do Camarote e o terceiro com os grupos de funkeiros DJ Keke, MC Noel, MC Pato e MC Smok. Ali pude perceber a importância que tinha uma rádio universitária, pois estávamos garantindo a sua função pública ao abrir espaço para os músicos da comunidade negra, inclusive para o universo funk. Em artigo publicado em conjunto intitulado *World Music: Ethnomusicology at University Radio*“(Inter) faces in research,

teaching and extension apontamos o quanto a experiência musical do funk nos ensinava negociar o espaço dentro da universidade e que isto tem acompanhado a experiência musical dos negros no Brasil:

Como elemento estratégico e como única alternativa para que os músicos tenham suas vozes ouvidas temos de negociar, não sendo assim as músicas populares do Brasil, desde o Lundu, o Samba, Pagode, Axé Music e agora o Funk, nunca teriam sido permitidas. O Brasil “branco” com sua noção de bom gosto roubou o protagonismo e a possibilidade dos negros serem eles mesmos, e, além disso, capturou aquilo que considerava como parte importante a ser incorporada em seu mundo - precisamos olhar como essas músicas têm sido transformadas e remodeladas até chegarem nos rádios, celulares, smartphones e computadores. É impossível não olhar para o passado histórico, pois ele nos revela que este processo é fruto de dominação. Pensamos que o que tem havido no Brasil em termos musicais, não apenas no caso do Funk é o predomínio da dominação em detrimento do protagonismo popular, que felizmente vem acontecendo em ordem crescente graças à popularização da internet a partir dos anos 2000 (BRAGA, AUSQUIA JUNIOR, SANTOS, ROSA, 2018, p.4).

Naquele momento aprendíamos a fazer rádio ressaltando as tensões que emergiam quando buscávamos valorizar a criação musical negra local, sem espaços formais nas rádios privadas e impedindo o protagonismo que já exerciam pela internet, como: MC Betinho do Camarote e a juventude do Slam que começavam a popularizar suas performances nos canais do Youtube sem nenhuma espécie de censura.

Na medida em que fomos fazendo os programas, percebíamos o interesse dos músicos em apresentar suas canções na rádio, aquilo que consideravam como parte de suas existências. Ao mesmo tempo, fomos depreendendo diante do que havia na comunidade negra, que o espaço era único, pois não havia programação específica de black rádio nas estações FM e nem AM em Porto Alegre para produção musical negra, exceção da internet com a Rádio Novametro criada por Jr Belo¹¹⁴ e Reação FM de Celso DJ.

¹¹⁴ A Rádio Novametro é uma rádio online ou web rádio produzida para internet e também para aplicativos, tem como prática radiofônica o samba e pagode, reconhecida no meio do samba nacional, principalmente pelos arquivos de cd e discos nos quais JR Belo disponibiliza em seu canal no Youtube, alguns como por exemplo do Samba Sul, entre outros. Jr Belo é um colecionador de discos e CDs de samba, swing e pagode, por isso é tão respeitado no meio.

Então a partir de 2018, cursei uma disciplina de Rádio e Comunicação com o professor Luiz Artur Ferrareto¹¹⁵, no final da disciplina fiz um artigo sobre a rádio Princesa AM 780 que foi muito forte na comunidade negra e carnavalesca dos anos 90 (GUIMARÃES, 1996; DEUS, 2005). Isso me despertou a buscar literaturas sobre rádio e para minha surpresa, já havia trabalhos realizados sobre o papel da Rádio Princesa, mas não bastava isso precisava ouvir narrativas negras sobre a rádio.

Figura 34. Radialistas da Rádio Princesa AM 780



Fonte: Diversas¹¹⁶

Foi então que empreendi a pesquisa exploratória sobre os principais nomes da Rádio Princesa e fui lembrando quando os escutava como: Girozinho, Mano Delcio, Odir Ferreira entre outros. Ao ouvir essas narrativas fui percebendo que a Rádio Princesa foi a que, ao longo da sua história apresentou mais radialistas negros do que as outras rádios em Porto Alegre, por exemplo, a Farroupilha e a Rádio Gaúcha, líderes no segmento. O artigo apresentado no COPENE SUL¹¹⁷ (ROSA, 2019) sobre Black Rádio, chamou atenção para audiência, bem como avaliou a Rádio Princesa como parte do seguimento popular negro, algo não mencionado análises de audiência no Brasil.

Enquanto fui compreendendo o modo como selecionava meus convidados, e o meu desejo de dar espaço para comunidade negra, toda a equipe do Músicas do

¹¹⁵ Professor do departamento de Comunicação da UFRGS. Uma das grandes referências no sul em termos de rádio. Publicou o livro Rádio teoria e prática (2014).

¹¹⁶ Montagem que criei para homenagear os comunicadores (as) que passaram pela rádio Princesa.

¹¹⁷ Congresso de Pesquisadores/as Negros/as

Mundo oportunizava a agência dos músicos negros na cidade. Diante disso estava sendo constituído, dentro de uma rádio universitária, com caráter histórico hegemônico da música erudita ou clássica, um programa negro, apresentado por um negro e com entrevistados negros, ou que tinham relação com a comunidade negra e seus músicos. Ou seja, estava envolvendo toda uma coletividade e parte importante da sociedade no Rio Grande do Sul que vem empreendendo uma luta política por reconhecimento de maneira contínua no estado no pós- abolição. Para Deus (2003):

As rádios universitárias, na relação com seus públicos, funcionam como veículos do saber científico, cultural, político, filosófico e musical produzido dentro da Universidade. Fazer rádio através de uma emissora pública em AM ou FM significa envolver a sociedade ativamente, buscando entender suas necessidades e transformando o rádio em um meio de discussão e difusão (2003, p. 313).

Intuindo ainda que o jeito sopapeiro me ocupava nas entrevistas, sempre pessoas negras, homens e mulheres, muito mais homens que mulheres, assim como analisei a roda de poesia, fiz o mesmo com os programas que realizei na Rádio da Universidade AM 1080. Dos 24 programas produzidos tive como convidadas: Fátima Farias, Lilian Rocha, Agnes Mariá, Nina Fola, Mayte Cidade e Naiara Silveira, ou seja, seis mulheres apenas. Se eu quisesse desenvolver um projeto ao modo sopapeiro, para tal necessitaria equilibrar mais o número de mulheres, porém ao mesmo tempo, percebi que havia outros quadros de diferenças não contemplados nos programas, como músicos negros com deficiência e negros dos grupos LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros) que fazem música.

Perante o exposto penso que isso se deve em razão de ver a rádio como espaço etnográfico desta tese, que ampliava o espaço de interlocução, em especial com os sopapeiros e também com aqueles jovens que despontavam na cena do Slam, pois, ao inserimos nos programas ritmos como: samba, kuduro, rap, funk, música afro-gaúcha, samba enredo, Swing, replicávamos gêneros musicais tocados no Sopapo Poético, por Deevejay Augusto, nosso primeiro entrevistado do Sopapo Poético e também pelos homenageados no Sopapo.

Foram momentos imensuráveis de aprendizagens, pois era preciso ler constantemente as biografias dos convidados para perpassar a entrevista, além de buscar suas canções disponibilizadas no Youtube, carecia ainda tempo na rádio para que

pudessem escolher as músicas que iriam ao ar, controlar o tempo estipulado em 50 minutos, mas acima de tudo o mais afanoso era editar os programas. Diferente de outros colegas que já se experienciavam em roteiro o tempo cronometrado para a entrevista, optei valer do tempo de estúdio que eu tinha. Como o período de gravação do programa era de 1h, aqueles minutos gravados além do tempo final de exibição de 40 minutos eram suficientes para o entrosamento com o entrevistado, e programas gravados com 60 minutos, percebi que perpetravam uma diferença considerada.

Fiz cortes na maioria dos programas, em alguns por motivos a utilização do material gravado na tese, ou seja, recortava o que mais interessava, porém em determinado momento resolvi que não faria mais isso, pois as pessoas queriam ouvir o que eu estava cortando, então passei a colocar falas e trechos que eram relevantes. O que essencialmente me atraía era discorrer, mais que ouvir as músicas ou analisá-las, era realmente um bate papo orientado por questões de suma importância entre elas o protagonismo negro.

Figura 35. Grade de programação da Rádio da Universidade AM 1080- Segunda-feira

GRADE DE PROGRAMAÇÃO em 15/10/2018

- 17.45: NOTA MUSICAL
- 18.00: JORNALISMO 1080
- 18.10: UNIVERSIDADE REVISTA
- 19.00: A VOZ DO BRASIL
- 20.00:
- 35. Gnattali: Brasileira nº 6
- 36. Div. Comp.: Música da Renascença
- 20.30: MÚSICAS DO MUNDO
- 21.10:
- 37. Hindemith: Sinfonia Mathias, O Pintor
- 38. Boccherini: Quinteto nº 1
- 39. Beethoven: Trechos de Rei Stephan, Op. 117
- 40. Glazunov: Concerto para sax alto, Op. 109
- 41. Gershwin: Três canções
- 42. Ginastera: Sonata nº 1 Op. 22
- 43. Schubert: Quarteto nº 9
- 44. Bartok: Sonata nº 1 Op. 21
- 45. Enesco: Abertura sobre temas populares romenos, Op. 32

Fonte: Rádio da Universidade UFRGS

7.2 Buscando harmonizações e construindo um programa de Black Rádio.

Intentei não causar tensões ou criar alocações que não constrangesse os entrevistados, raras às vezes se sucedeu, pois queria contemplar harmônias, além dos conflitos já existentes na comunidade negra (que ao que parecem nos dividem mais). Então a perspectiva da afrocentricidade de Molefi Asante para o trabalho empreendido na rádio era o mais importante, porque representa outra dialética, pois assegurava que se

havia inquietações na comunidade negra é pelo fato de vivermos em uma sociedade racializada e com um legado eurocentrado.

Em tal caso, dediquei-me então às pautas e indagações que tivessem relações com minha investigação, pois os programas do grupo Etnomus também tinham esse caráter de divulgação de trabalhos acadêmicos. Para minha surpresa, muitos entrevistados nunca tinham entrado na Rádio da Universidade, alguns sequer sabiam de sua existência, outros conheciam que, pelo fato de ser de orientação erudita seria impossível tocar música popular negra.

A rádio e TV da UFRGS dispõem de duas salas de gravação ou dois estúdios de rádio. Realizamos as gravações dos programas no estúdio B, o menor. Sempre um dos técnicos, Geferson ou Fogassi, eram responsáveis por acompanhar a gravação e dar o *play* inicial, seguidamente eles quem fotografavam os convidados do programa e o apresentador. Ouvir minha voz e manter postura de radialista às vezes era abstruso, porque eu gostaria de usar “minhas variantes linguísticas”, com meu próprio “pretuguês”, sem formalidades, percebi que muitas vezes eu gaguejava, sons de barulho de celular invandiam a entrevista, interferência ruidosa do microfone da rádio, estes últimos prejudicavam a qualidade da gravação.

Os programas eram editados por mim. Isso gerou certa vez, o cancelamento do meu programa, justamente o programa de número 100 com Juarez Ribeiro do CECUNE, porque os técnicos recursaram-se a converter o material no formato adequado, mesmo com os equipamentos para tal. Portanto era necessário ouvir o programa amiúde depois de editado, antes de enviá-lo ao professor Reginaldo, o qual dirigia programa.

Lidar com música popular tem sempre riscos, em razão do preconceito etnomusical ou sonicótipo negro, porque àqueles que não se enquadram no sistema, estes, devem se sujeitar às regras. Percebia-se fortemente, em alguns momentos, o caráter colonial na origem, pois não esperava que uma rádio universitária pudesse dispor de valores tão rígidos no que diz respeito à produção poética, como o episódio em que solicitei ao interlocutor o envio de outra poesia, para que esta fosse avaliada pela direção da rádio. Com isso certos constrangimentos diante dos interlocutores

ocorreram, uma vez que tínhamos que escolher outra poesia, não mais a que fora gravada na rádio. Fanon me ajudou a compreender legado colonial da rádio. Segundo ele:

Na situação colonial o rádio não satisfazia nenhuma necessidade do povo argelino. Pelo contrário, o rádio era considerado, como vimos, um meio usado pelo inimigo para conduzir silenciosamente seu trabalho de despersonalização do nativo (FANON, 1959, p.96).

Em consequência disso, passei a produzir programas na rádio WebTuca no Ponto de Cultura Campo da Tuca como forma de construir alternativas e sair da dominação, ou seja, erigir minha própria agência. Durante o ano de 2018, conseguimos mantê-la no ar com participações do Slammer Bruno Negrão, Jack Alves, MC Martina, Hercules Marques e os artistas da comunidade do Campo da Tuca, Bloco da Amizade, Cabeça do Cavaco, Leandro Pereira, e a diretoria da Associação Comunitária do Campo da Tuca.

Com a sensação de censura versada na Rádio da Universidade, já no primeiro programa com uma das organizadoras do Slam, Mayte Cidade e o escritor e poeta Rafael Delgado, pude ver o crescimento de jovens negros contra um movimento racista, facista e antidemocrático que começava a espalhar-se no Brasil e no sul.

Para voltar à rádio era necessário enfrentar vários embates caso eu quisesse colocar o Slam novamente em pauta no programa “Músicas do mundo”, pois percebi que as narrativas sobre sexualidade ainda eram marcantes. Em tal caso, por exemplo, não poderia convidar a poeta negra Pretana que faz poesia nessa linha.¹¹⁸ Continuar nesse rumo poderia prejudicar a todos do grupo de pesquisa Etnomus UFRGS. Naquele momento percebi a necessidade de valorizar o trabalho do Sopapo Poético, dos músicos-poetas, e da comunidade negra.

¹¹⁸ Acompanhei o Slam em Porto Alegre durante o ano de 2018 e fui na final na escola de samba Império da Zona Norte.

Tabela 2. Listagem de Programas de rádio

<p><i>Programa Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade/UFRGS AM 1080</i></p> <p><i>Apresentação: Pedro Acosta- Quartas-Feiras- 20h30min</i></p>						
<i>Edição</i>	<i>Convidado</i>	<i>Ano</i>	<i>Gênero</i>	<i>Gênero Musical</i>	<i>Cor/Raça</i>	<i>Profissão Artística</i>
<i>1. Episódio 7</i>	<i>Betinho do Camarote</i>	<i>2017</i>	<i>Masculino</i>	<i>Funk</i>	<i>Parda</i>	<i>Músico MC</i>
<i>2. Episódio 8</i>	<i>MC Keke,</i>	<i>2017</i>	<i>Masculino</i>	<i>Funk</i>	<i>Negra</i>	<i>Músico MC</i>
	<i>Mr Noel,</i>		<i>Masculino</i>		<i>Negra</i>	<i>Músico MC</i>
	<i>MC Pato,</i>		<i>Masculino</i>		<i>Negra</i>	<i>Músico MC</i>
	<i>MC SMOK</i>		<i>Masculino</i>		<i>Negra</i>	
<i>3. Episódio 15</i>	<i>Deevejay Augusto</i>	<i>2017</i>	<i>Masculino</i>	<i>Afrodíáspora</i>	<i>Negra</i>	<i>Músico/Deeveejay</i>
<i>4. Episódio 16</i>	<i>Grupos AFROENTES</i> <i>Nina Fola</i>	<i>2017</i>	<i>Feminino</i>	<i>Afrogaúcho</i>	<i>Negra</i>	<i>Músico/Poeta</i>
	<i>Vladimir Rodrigues</i>		<i>Masculino</i>		<i>Negra</i>	<i>Músico/ Poeta</i>
	<i>Nilson Tokumbo</i>		<i>Masculino</i>		<i>Negra</i>	<i>Músico/ Professor</i>
<i>5. Episódio 27</i>	<i>Naiara Silveira</i>	<i>2017</i>	<i>Feminino</i>	<i>Afrogaúcho</i>	<i>Negra</i>	<i>Músico/Poeta</i>
<i>6. Episódio 28</i>	<i>Mano Oxi</i>	<i>2017</i>	<i>Masculino</i>	<i>Rap</i>	<i>Negra</i>	<i>Rapper/ Produtor cultural</i>
<i>7. Episódio 30</i>	<i>Mayte Cidade</i>	<i>2017</i>	<i>Feminino</i>	<i>Rap</i>	<i>Branca</i>	<i>Produtora cultural</i>
	<i>Rafael Delgado</i>		<i>Masculino</i>		<i>Parda</i>	<i>Rapper, poeta, escritor</i>

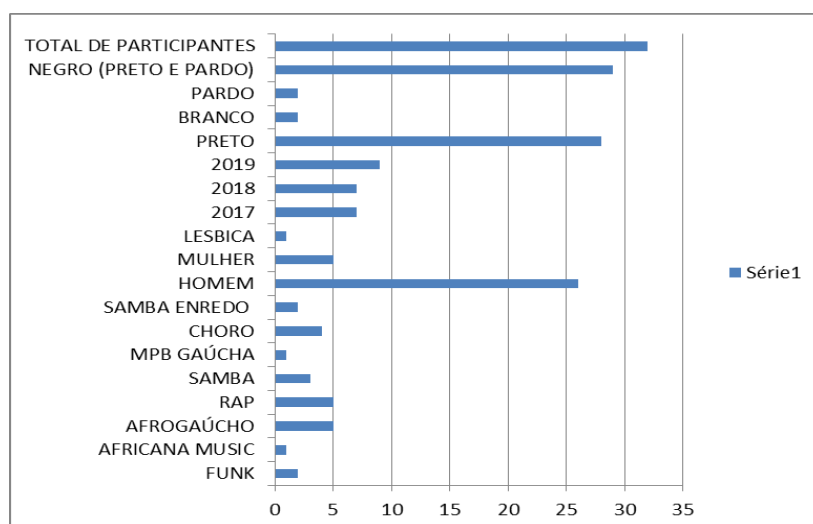
8. Episódio 39	Duan Kissond	2018	Masculino	Rap	Negra	Poeta/Acadêmico
9. Episódio 44	DJ Padilha	2018	Masculino	Rap	Negra	DJ
	Moises da Rosa		Masculino		Negro	Educador
	rapper Dog,		Masculino		Negra	Rapper
10. Episódio 54	Jorge Fróes	2018	Masculino	Afrogaúcho	Negra	Músico/Poeta
11. Episódio 59	Lilian Rocha	2018	Feminino	Afrogaúcho	Negra	Músico/Poeta
12. Episódio 67	Renato Borba	2018	Masculino	Samba	Negra	Músico/Poeta
13. Episódio 68	Ronald Augusto	2018	Masculino	MPB gaúcha e Rock	Negro	Músico Poeta
14. Episódio 69	Onifade	2018	Masculino	Samba E Swing	Negra	Músico/Poeta
15. Episódio 84	Cassio Tambor	2019	Masculino	Choro/ Afrogaúcho	Branca	Percussionista/ tamboreiro
16. Episódio 85	Sirmar Antunes	2019	Masculino	Choro	Negra	Ator
17. Episódio 91	Nei Ortis	2019	Masculino	Choro	Negra	Ator, músico e diretor de teatro
18. Episódio 92	Eldad Chapper	2019	Masculino	Choro	Branca	Construtor de xilofone, marimbas, afinador de piano e flautista.
19. . Episódio 97	Joel Domingos	2019	Masculino	Samba	Negra	Fotógrafo
20. Episódio 100	Juarez Ribeiro	2019	Masculino	Coral	Negra	Educomunicador CECUNE
21. Episódio 103	Fátima Farias	2019	Feminino	Samba	Negra	Músico/Poeta

22. Episódio 104	Antonio Carlos Cortes	2019	Masculino	Samba Enredo, Swing, Samba-Canção	Negra	Poeta, Radialista, Colunista do Correio do Povo
23. Episódio 107	Sidnei Borges	2019	Masculino	Afrogaúcho	Negra	Poeta/Escritor
24. Episódio 110	Agnes Mariá	2019	Lésbica	Rap	Negra	rapper/poeta
	e MC Danova		Masculino	Rap	Negra	rapper/Poeta

Fonte: Criado pelo autor

A necessidade de marcar o território, aquilombar na rádio e enfrentar legado colonial, necessitava de entrevistados com alto poder de erudição dentro da comunidade negra, por isso o Sopapo Poético e todo o trabalho que empreendem serviram de força e inspiração para continuar, e não desistir perante as adversidades na Rádio da Universidade.

Gráfico 5 Programa Músicas do Mundo análise geral dos programas apresentados



Fonte: Criado pelo autor

Dá para perceber na análise que a quantidade de experiências musicais e sonoras trouxeram muito da estética negra, e o choro como parte dessa tradição musical negra. Produzimos três programas em razão da parceria entre mim e o construtor de

instrumentos de percussão e capoeirista Cássio Tambor, o qual me procurou, após a palestra que realizamos no Encontro dos Saberes em 2017, coordenado pela professora Maria Elizabeth Lucas e Luciana Prass. Cassio queria homenagear seu amigo, o músico negro e artista plástico, Pedro Homero, eu então colaborei com minha experiência acadêmica e buscamos informações com conhecidos desse artista bem como os amigos dele: Nei Ortiz, Sirmar Antunes e Eldad Chapper no ano de 2019. As duas pessoas brancas convidadas foram justamente os amigos de Pedro Homero, o Cassio Tambor e Eldad Chapper. O rock, gênero musical tocado pelo músico-poeta Ronald Augusto também apareceu nos programas.

As mulheres tiveram representação menor, contrariando a experiência sopapeira de valorizá-las. Através dessa falha percebemos o quanto precisamos progredir nos próximos programas.

Outro fator existente é a representação de sexualidade, ponto que a comunidade negra tem dificuldade em representar as múltiplas sexualidades nos quais muitas pessoas negras estão inseridas, logo no campo da música esse fator é ainda abstruso¹¹⁹. Porém o rap brasileiro atualizado tem avançado nesse sentido, seguindo a linha do pop, os quais os músicos negros LGBT tem se aproximado, contudo a maioria dos entrevistados em nosso programa era heterossexual.

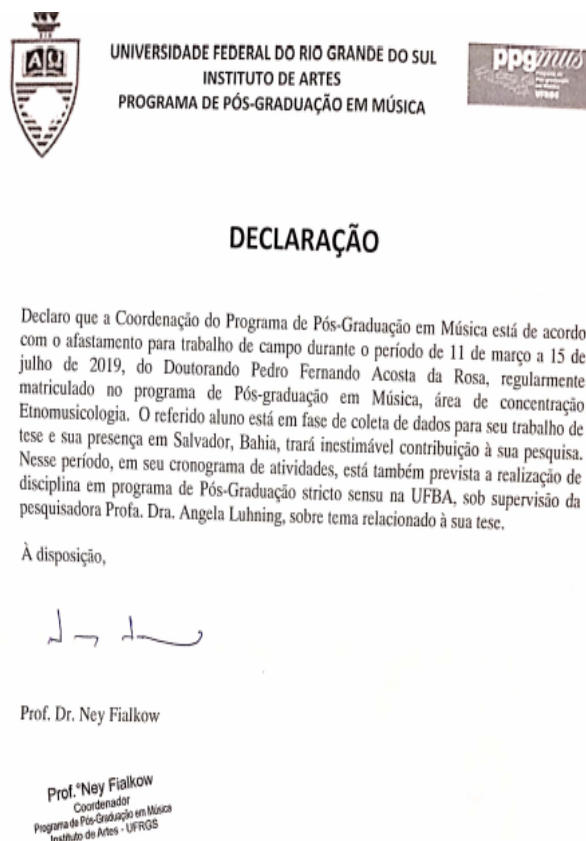
7.3 O racismo institucional

O ano de 2019 foi marcado por entrevistas e também dos mais implexos em termos pessoais, em razão da conjuntura política, aqui representada pela Secretaria Municipal de Educação de Porto Alegre que não autorizou meu afastamento remunerado para realizar o trabalho de campo em Salvador, com o intuito de conhecer os saraus negros realizados naquela cidade, como o Bem Black, além de cursar disciplinas no Pós-Afro da UFBA, nos quais tinha sido aprovado. Uma das disciplinas que eu cursaria seria, justamente gênero, etnicidade, raça e classe: experiência brasileira e subsaarianas, também a de pensamento político africano, educação, memória e

¹¹⁹ Rico Dalassam, LiniKer, Everto Silva, Ludmila são exemplos da existência da temática LGBT na música brasileira na atualidade em gênero musicais como rap, samba e funk, esses exemplos são exceções, pois a maioria dos músicos desse universo são heterossexuais em seus discursos públicos.

identidade que agregaria e enriqueceria essa tese. Inúmeros pedidos foram protocolados junto à prefeitura, que nem com um documento da Universidade Federal do Rio Grande do Sul explicando a importância do meu afastamento, foram suficientes para sensibilizar os gestores da SMED.

Figura 36. Declaração do Programa de Música solicitando afastamento



Fonte: PPGMUS UFRGS

No processo foram solicitados inúmeros documentos, como a aprovação nas disciplinas como aluno especial na UFBA, a autorização dos afastamentos pelas chefias em que eu estava lotado. A justificativa foi que haveria com minha ausência perda na qualidade do ensino, por não haver professor da área para me substituir. Neste sentido podemos observar que há poucos professores de música na rede pública municipal, vale ressaltar que em seu último concurso, a música não constou. Ou seja, não havia condições para minha ida, acredito ser muito mais por questões políticas ideológicas. Esse tema é chamado na literatura negra de racismo estrutural e institucional às políticas implementadas na cidade e no estado, de fundo racista, pois afetam a população negra

do serviço público¹²⁰. Como um governo deste poderia autorizar o afastamento remunerado de seu servidor negro?

Ainda na esperança de conseguir enriquecer minha tese com a pesquisa na UFBA foi que percebi as barreiras que o Sopapo Poético enfrenta, tendo uma esfera limitada de intervenção, pois seu caráter é cultural, e não político no sentido que eu imaginei. Essa experiência de racismo não foi a única do percurso acadêmico na UFRGS, que entre perdas e ganhos preferi seguir e focar, retomei o trabalho de campo no Sopapo Poético somente em agosto, quando fui convidado para participar da Seminário Sopapo Poético.

Tive que readequar nosso projeto de pesquisa, pois a riqueza de experiências que eu traria após minha volta a Salvador não seria mais possível. Eu não poderia viajar e deixar meu filho e minha esposa desassistidos financeiramente durante 4 meses, sem bolsa e sem os recursos provindo do trabalho como professor, seria impossível realizar tal empreitada etnográfica. A análise do programa Músicas do Mundo, foi uma alternativa importante diante do crescente fortalecimento e ampliação de programas de rádio na internet através de canais do Youtube ou então via podcast¹²¹.

A partir do Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia- ENABET 2019, em Campinas/ SP, começamos a estabelecer uma rede com etnomusicólogos em universidades brasileiras que têm trabalhado em rádios universitárias. No 2º Colóquio em Música do Brasil e América Latina (2019), promovido pelo Etnomus UFRGS, começamos a abordar diretamente essa importância do rádio no trabalho etnomusicológico como um papel de mediador entre acadêmicos, participantes do programa e a comunidade de uma maneira geral, no meu caso, específico com a comunidade negra¹²².

¹²⁰ O Advogado negro, professor da Universidade Mackenzie/SP e São Judas Tadeu, diretor do Instituto Luiz Gama Silvio de Almeida tem discutido o fato que é o Direito que torna o racismo possível.

¹²¹ É como um programa de rádio, a diferença é que seu conteúdo é sob demanda do usuário, que pode ouvir a qualquer momento, onde e quando quiser. Pode ser pago, por assinatura, por aplicativo ou gratuito. Ver essa discussão em Micael Herschmann e Marcelo Kischinhevsky (2008).

¹²² Steve Feld em entrevista com Donald Brenneis comenta o fato de seu trabalho com o povo Kaluli na Papua Nova Guiné ter sido executado na Rádio Pública Nacional, para justamente sair do círculo acadêmico. Feld utiliza o rádio como mediação etnográfica, semelhante a nossa experiência na rádio da

O Colóquio foi aberto e divulgado na internet, participaram alunos do curso de música da UFRGS e de outros grupos de pesquisa interessados em discutir a experiência do rádio, bem como as colaborações de alunos e ex- alunos do PPGMUS em Etnomusicologia/Musicologia. O trabalho foi valoroso e produtivo, pois pudemos trocar experiências relativas às novas vivências na Rádio da Universidade e percebemos que não estamos sós neste empreito pelas ondas do rádio. Foi assistindo, porém, as apresentação dos trabalhos de colegas brancos, que pude perceber o caráter afrocentrado dos meus programas, uma rádio black dentro da Rádio da Universidade.

Figura 37. Etnomusicologia nas ondas do rádio

II COLÓQUIO
em Música do Brasil
e América Latina

**ETNOMUSICOLOGIA
NAS ONDAS DO RÁDIO**

6 E 7 DE NOVEMBRO

Programação:

QUARTA-FEIRA- 6/ NOV

14:00 - 18:00: Comunicações
Local: Plenarinho da Reitoria

QUINTA-FEIRA- 7/ NOV

10:00 - 12:00: Mesa Redonda
Local: Sala II do Salão de Atos da UFRGS

"Etnomusicologia em rádios universitárias e educativas: trânsitos de repertórios e práticas musicais da América Latina e do mundo"
Dr. Edwin Pitre-Vásquez (UFPR);
Dr. Evandro Higa (UFMS);
Dr. Reginaldo Gil Braga (UFRGS)

14:00 - 15:30: Palestra via skype
Local: Plenarinho da Reitoria

"Músicas indígenas y radiodifusión: experiencias desde la Antropología en México"
Dra. Marina Alonso Bolaños, Fonoteca-
Instituto Nacional de Antropología e História (INAH)

Núcleo de Estudos em Música do Brasil e América Latina
Etnomus UFRGS 2019

Logos: UFRGS, PPGMUS, etnomus

Fonte: Grupo ETNOMUS UFRGS

7.4 Fortalecimento o Sopapo Poético na Rádio da Universidade

Como foi possível notar, a literatura sobre rádios universitárias ainda é escassa, não menos a de black rádio, porém se analisarmos às experiências em rádio no mundo, em especial no continente africano e nos EUA (e no Brasil), podemos notar o

Universidade, entendendo as gravações como uma forma de prática etnográfica (BRENNEIS, FELD, 2004, P.462).

quanto radialistas, DJs e músicos negros fizeram da rádio meio de conseguir reconhecimento, reivindicar direitos, justiça social, prestação de serviços, informações de utilidade pública, lazer e entretenimento.

Franz Fanon, teórico, psiquiatra e ensaísta martinicano que em seu ensaio *This Is the Voice of Algeria*, analisa do ponto de vista psicológico o papel da rádio na Argélia na década 50, na época colônia francesa, afirma que, “o rádio é essencialmente um instrumento da sociedade colonial e de seus valores” (FANON, 1959, p. 69, tradução livre). A rádio “A voz da França”, na Argélia, serviu para fazendeiros europeus como um modo de ligação com o mundo civilizado, como um instrumento efetivo de resistência a influência corrosiva à sociedade nativa (FANON, 1959, p.72, tradução nossa).

Pode-se mencionar, por exemplo, que o rádio está longe de ser um instrumento criado pelos povos colonizados do mundo, serviu em sua origem como instrumento de dominação colonial. Charles Hamm (1991) em *The constant companion of Man: Separate Development, Radio Bantu and music*, aponta que a programação da rádio Bantu buscava não tratar de problemas, conflitos, boicotes, nem da vida dos africanos negros e nativos daqueles país, no entanto, essa rádio vai tendo transformações ao longo do tempo à medida em que vão surgindo outras rádios não ligadas aos interesses dos governos e contra a ideia de desenvolvimento separado. Nos anos 80 e início dos 90, a programação musical vai ajudar na transformação das políticas de estado e nas mudanças ideológicas que ocorreram no final do regime do apartheid.

Na mesma direção em *Music, Radio and the Record Business in Zimbabwe Today*, Paddy Scannell (2001), apresenta a importância que a rádio teve na luta política e nacional no Zimbábue na década de 90, momento de transformações que ocorriam no continente africano, principalmente em relação à África do Sul, no momento de sua independência pós-regime Apartheid. Ele nos revela as dinâmicas e transformações que foram ocorrendo com os músicos locais quando vão realizando performances na rádio e isso vai influenciando as experiências da audiência, algo que já fazia parte da tradição africana com suas performances anteriores ao processo de colonização do continente. As letras, músicas e poesias eram carregadas de conteúdo sociais e das histórias das

peessoas. Com a chegada da rádio naquele país, está terá importância fundamental para os artistas locais. Conforme o autor, o gosto pode ser pensado em sua complexidade, não apenas como mercadoria, questão estética e de consumo, gosto pode ser pensando como forma de libertação e empoderamento (p.23).

Em *Black talk radio: Defining Community Needs and Identity*, Catherine R. Squires (2004) analisa o papel da rádio e seus efeitos nas audiências. A partir de uma pesquisa etnográfica da Rádio WVON-AM de Chicago nos EUA, ela nos mostra como esse modelo de rádio cria um espaço público de debate, interações entre a audiência e os produtores da rádio, criando envolvimento político e interações comunitárias. Aponta ainda que, na história dos Estados Unidos os negros têm criado sua própria forma de resistir ao racismo. A autora sugere que essa rádio tem dado continuidade ao legado da imprensa negra nos Estados Unidos, agora via rádio, por ter dado espaço às múltiplas vozes através das entrevistas com personalidades negras como ativistas, artistas, intelectuais, acadêmicos das mais diferentes ideologias, como socialistas, nacionalistas e neoconservadores, e também por abordar questões de saúde, emprego, literatura popular, entretenimento, entre outras.

Ao analisar o mesmo programa *The voice of the negro: african american radio, WVON, and the struggle for civil rights in Chicago* Jennifer Searcy (2013) analisa a importância que essa rádio teve nos anos 60 na luta pelos direitos civis, e o papel que os DJs tiveram neste movimento. Para a autora, a rádio teve um formato efetivo de ação direta, diferente da televisão e do telefone, o que proporcionou a suas audiências participar ativamente dos movimentos por direitos civis nos Estados Unidos nos anos 60. Ela critica o fato dos historiadores não terem estudado esse fenômeno e a participação negra na rádio em razão da falta de registros ou gravações desses programas, mas diferente desses, ela contorna essa dificuldade partindo para história oral, por não ter fontes primárias de áudios. Uma das razões, apontada pela autora de não ser apenas a falta de fontes vitais, mas o fato de que o foco nos estudos serem sempre estações de rádios e programas de proprietários brancos em áreas urbanas, que se deve ao fato dos poucos recursos que os negros tinham para registrar seus programas, algo que os proprietários da rádio faziam com frequência e se preocupavam (SEARCY, 2013, p. 12-13).

Marcia V. A. Jennings (2012) em *The Effects of Black Radio on the African American Community in the 1940s-1970s and "The New Millennium: A Qualitative Analysis Using the Cultivation Analysis Theory*, busca investigar qual o efeito que a black rádio teve na comunidade afroamericana. Segundo a autora entre os anos 40 e 70 esse modelo de rádio teve impacto importante na vida da comunidade negra nos EUA e com o avanço da internet e a chegada do novo milênio, o modelo desse tipo de rádio diminuiu. A partir de uma análise qualitativa e comparativa, mostra-nos que houve um impacto negativo no novo milênio em razão da diminuição da quantidade de rádios negros nos EUA. Segundo a autora entre os anos 40 e 70 aumentou o poder de compra dos negros americanos que passaram a adquirir receptores de rádio, o que gerou desenvolvimento econômico da comunidade e das pessoas envolvidas com a rádio. Cita como exemplo que os DJs, tornaram-se celebridades em suas comunidades, além deles, ministros, artistas, intelectuais, políticos, entre outros, que tiveram a oportunidade de mostrar seus talentos, nas áreas sociais. Isto, posto, proporcionou o envolvimento efetivo com os movimentos sociais, informando e encorajando suas audiências à participação da luta pelos direitos civis. Afirma ainda, que a black rádio foi responsável pela informação política dessa comunidade negra americana e continha um efeito econômico, político e social, diferente do período a partir do novo milênio, onde quase não há rádios voltadas para esse segmento. Razões pelas quais eles têm sofrido socialmente, sendo a maioria dos encarcerados, tendo um percentual maior de nível de pobreza em relação a outros grupos e sendo vítimas predominantes de doenças como AIDS. Conclui afirmando que o fato se deve às ausências de black rádio voltadas para questões sociais, políticas e econômicas, como eram, numerosas entre os anos 40-70 do século passado, justifica denunciando que esse formato urbano de rádio contemporânea, e voltada exclusivamente para segmento musical tem impactado negativamente na vida dos afro-americanos.

Convém lembrar que tanto as rádios universitárias públicas, quanto as rádios privadas são fundamentais no mundo de hoje para as comunidades negras e seus músicos e poetas. Assim ambas necessitam ter o compromisso com a democratização dos meios e sua transformação social, não cedendo ao monopólio e conglomerados de rádio ligados aos interesses econômicos.

Portanto devem ter o compromisso social, concessões públicas que são. O exemplo dá Rádio Princesa, de Porto Alegre, é emblemático nisso, enquanto estava dando recursos e retorno financeiro aos seus donos, fazia sentido, no momento em que a conjuntura muda e crescem as rádios FM, vende-se, não se importando com a audiência, com os radialistas e nem com os colaboradores, assim também foi com a Rádio Metropolitana FM.

Em um mundo crescente de tecnologias e ampliação da rede de computadores tem surgido rádios como a REAÇÃO FM, que tem o compromisso com a cultura negra, como outrora, foi a rádio Princesa ao reconhecer artistas negros e comunidade negra como uma audiência importante, pela ação de seus radialistas ligados à luta política negra como Carlos Alberto Barcelos (o Roxo).

Aliando a produção de conteúdo para internet, utilizando as duas plataformas digitais, tanto Youtube quanto Facebook na construção de acervo digital negro, da música negra e da política negra em Porto Alegre, criamos um canal no Youtube e uma lista de reprodução com 9 entrevistas com pessoas relacionadas ao Sopapo Poético.

Neste sentido, construímos um acervo digital no canal do Youtube chamado “Sopapo Poético Entrevistas¹²³”, com a capa de abertura, a pintura de o Grito da Periferia de Paulo Correa, presente nas imagens expostas do Sopapo Poético. Esse canal possibilita aos Sopapeiros que não ouviram o programa na data, poderem acessar, em diferentes horários e quando quiserem, bem como compartilhar em suas redes, e também ouvir suas narrativas. Possibilita, ainda que futuramente, o acesso de outras entrevistas que não se realizaram. Entre essas, Pâmela Amaro Fontoura, que em razão de sua agenda recusou convites iniciais, Maria Cristina, Anderson Amaral, o Seu Nêne, Kyzzy Barcelos, Luciana Yaoola e Vera Lopes entre outras.

Neste canal, está postada uma playlist de nove (9) entrevistas com intelectuais negros emergentes no Sopapo Poético, em sua maioria músicos-poetas. Na

¹²³Canal do Youtube disponível em https://www.youtube.com/playlist?list=PL3A-Yr1ynhZHx2y9xz_y7N9OOKO2wHa3s acesso em 20/02/2020.

lista de reprodução do Canal é possível também ter acesso, caso queiram, a outras narrativas negras, presentes no Programa “Músicas do Mundo”, bastando clicar no ícone com o logo do grupo Etnomus UFRGS.

Como parte do trabalho de campo, solicitei por e-mail que retornassem aferindo sobre o programa. Sempre, como de costume, enviei questionários semiestrutura aos sopapeiros para que pudessem ter ideia das questões que seriam propostas na entrevista o que foi se constituindo numa dinâmica interessante, pois não eram pegos de surpresa. Confesso, no entanto, que, muitas vezes acabei não emitindo, principalmente a partir do questionamento de Ronald Augusto, quando lhe perguntei se gostaria de receber e ele disse que não, ou seja, ele queria ser interpelado de surpresa.

Recebemos feedback significativos, por exemplo, do Jorge Fróes que me enviou um e-mail de resposta, perante meus agradecimentos e como forma de retratação pelo ritmo corrido da rádio. Ele me mandou o seguinte:

De: jorge fróes <jorgefroes10@gmail.com>
 Enviado: quinta-feira, 9 de agosto de 2018 14:51
 Para: PEDRO ROSA
 Assunto: Re: Pedro Acosta

Pedro, que bom que gostaste. Os teus colegas também foram atenciosos. Creio que o espaço, ali, é bem disputado. Aproveitei e vi no Youtube outros programas que vocês fizeram, gostei da proposta. Vamos nos encontrar e tomar um café, pode também ser lá em casa.

*Um abraço,
 Jorge Fróes*

Em outro email.

jorge fróes jorgefroes10@gmail.com Qua, 15/08/2018 00:45

Bah, eu sempre tenho a sensação de que poderia fazer melhor, qualquer coisa na minha vida. Também sei que o que se faz é o que é possível.

Achei que ficou muito bom. As perguntas que tu fizeste, é dito que uma boa entrevista dependerá das perguntas do entrevistador, as tuas perguntas foram muito simples e boas, me permitiram juntar uma série de ideias e falar de pessoas que para mim são importantes (Oliveira, Ronald, Cuti...).

As músicas que escolheste e a forma que as dispuseste, torna descontraída e agradável a nossa conversa. Pedro, estás fazendo um belo trabalho.

Quando da organização e lançamento da Antologia do Oliveira, em algum lugar, escrevi, que eu imagino a corrida nas olimpíadas, a corrida 4 por 100, normalmente vencida por corredores negros. O bastão sendo passado, um ajudando o outro. Assim vejo o teu trabalho e o que tu me oportunizaste.

Dizer obrigado é pouco. Quando estiveres defendendo a tua tese de doutorado, quero muito estar lá, me convide.

*Parabéns e um grande abraço!
Jorge Fróe*

Enquanto uma entrevista no meio de comunicação é marcada pela formalidade, ter a possibilidade de retorno dos interlocutores/ouvintes é o que amplia a visão de rádio universitária e nos demonstra outros estilos de fazer rádio na Universidade, no qual o diálogo e a relação que se estabelece com os (as) interlocutores (as) é de outra natureza. No meu caso, suas narrativas possibilitavam o conhecimento não apenas de suas trajetórias, mas de certa forma, da cidade e da luta política negra.

Os programas com os músicos incluíam sempre poesias que perpetravam em meio à conversa. Eles surgiam com livros, o que já demonstrava que não era apenas a música que interessava, a poesia era central e parte de suas vidas. Em alguns momentos selecionei as músicas, quando pessoas como Jorge Fróes eram poetas e não músicos.

Deixei fluir o papo, depois percebi que não tinha conseguido fazer todas as perguntas que eu gostaria de fazer, mas sempre que possível eu conversava com os entrevistados em algum bar da Universidade, para explicar sobre a entrevista, (ou depois, obviamente quando dava tempo) momento de ampliação da conversa ou do bate-papo. E com Sidnei o bate papo fora da rádio trouxe informações fundamentais sobre a luta política negra, principalmente a questão do lugar acadêmico negro no que diz respeito a representação.

Questionou o fato de muitos terem trabalhos acadêmicos, mas não terem ligação nenhuma com os movimentos sociais negros, não estão em fóruns de discussões da temática. Ou seja, estão restritos aos âmbitos acadêmicos e universitários, não exercendo ações práticas para comunidade negra.

Sua crítica, portanto, levou-me a pensar se eu era esse tipo de acadêmico, cheguei à conclusão que não, porque meu envolvimento vai para além do campo acadêmico. Minha trajetória me despontava que, assim como os sopapeiros, eu fazia parte dessa luta no campo da educação, levando as experiências dos movimentos sociais, tanto em nível teórico quanto prático, para dentro da escola e para minha

comunidade no Campo da Tuca. Eu era parte do movimento negro da política cultural negra que se dá não em nível prático apenas, porém em nível teórico e que foi fundamental para os avanços conquistados nas últimas décadas.

O programa Músicas do Mundo me proporcionou conhecer a banda Afroentes, primeiro grupo que entrevistei na rádio. O bate papo foi coletivo, com Nina Fola, hoje doutoranda em Sociologia da UFRGS, Vladimir Rodrigues e Nilson Tokumbo. Saí da gravação, afetado, profundamente e pensando em suas músicas afrocentradas, misturando a experiência afro-gaúcha, relatando nossos avanços e problemas em um programa que a execução musical era acústica, com dois violões. Nossa entrevista foi fundamental para conhecer a história do grupo, sua luta, por quanto tempo estavam tocando juntos e como viam os saraus negros e as questões de gênero.

Quando em 2018 tive a oportunidade de ser parte da comissão do Projeto Som do Salão, da UFRGS, notei na lista de inscritos o grupo Afroentes. A seleção foi no mesmo dia em que o etnomusicólogo e antropólogo José Jorge de Carvalho numa palestra na UFRGS trouxe à discussão o que chamou de epistemograma, para aferir se o currículo era eurocêntrico ou não e que precisaríamos equilibrar o currículo.

Reunimo-nos, portanto, logo após a fala. Quando fomos para o processo de seleção, o grupo Afroentes não estava entre os selecionados, que eram três. Então fiz a alegação do grupo. Conte sobre a trajetória deles, de que todos estavam vinculados a projetos sociais por detrás de suas práticas musicais, além disso, eles faziam parte da luta política negra e que, além de tudo, deveria haver um equilíbrio entre negros e brancos, sendo assim, chamei atenção para aquilo que José Jorge Carvalho comentou. A comissão sensível, formada por técnicos da UFRGS, eu como aluno e também o etnomusicólogo Mateus Berger Kuschick aprovaram a inclusão do grupo Afroentes, seguidos dos outros membros da comissão, exceto uma da área, que foi contra¹²⁴.

Percebi que tinha feito alguma coisa pelo Sopapo Poético, tinha agido ao modo sopapeiro, defendendo a causa negra, lutando por sua agência. Naquele ano, dois grupos negros e dois grupos brancos foram contemplados no projeto. Prestigiei os dois e

¹²⁴ Faixa 21 gravado ao vivo no Programa Músicas do Mundo em 2017. Show completo no Som do Salão disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dwJ4bySONoM> acesso em 20/01/2017.

notei a comunidade negra presente, nos Show do Dona Conceição¹²⁵, do músico John, um dos primeiros músicos homenageados pelo Sopro Poético, juntamente com Giba Giba em 2012, e o Afroentes. Em ambos, a lotação foi uma das maiores do evento, ali pude observar a comunidade negra e acadêmica presente na Universidade, ver o quanto nossas narrativas têm força¹²⁶.

Lembro que levei naquele dia minhas colegas da escola Lígia Averbuck, que atendem crianças com deficiência para assistir ao Show do Afroentes, em um dia de formação continuada. A maioria das colegas eram brancas e foram ao evento, já as colegas negras gostaram de ver e ouvir o grupo. Eu tinha ali feito dois movimentos práticos de valorização da cultura negra. Mas isso não era resultado meu, e sim da coletividade que vem se engajando para democratizar o espaço da Universidade, por conta da forte presença negra, que pressiona para que isso aconteça. A etnomusicologia exerceu um papel nisso também, enquanto não existiam alunos negros na área, então era necessário que eles fossem representados pela experiência de outros com as práticas culturais negras em razão de seus trabalhos de campo.

¹²⁵ Neste show encontrei meus ex- aluno de SASE (Serviço de Atendimento Sócio Educativo) da Pequena Casa da Criança, uma entidade da igreja católica que presta atendimento socioeducativo à crianças e adolescentes em convenio firmado com a Prefeitura de Porto Alegre. Vê-los como percussionistas da banda do Dona Conceição: James, Kelvin, Pedrinho, hoje músicos profissionais e integrantes da bateria da entidade carnavalesca Escola de Samba Puro me deixou muito emocionado. Estava construindo também um legado, iniciado por Melô no Campo da Tuca e pelo Grupo Palmares e por Oliveira Silveira, bem como, pelo próprio John Conceição que teve formação no AfroSul Odomodê de percussão e os percussionistas da vila Maria da Conceição que mantem a escola de samba ainda ativa naquela comunidade. Era o efeito multiplicador da experiência negra, da luta políticocultural e do protagonismo negro.

¹²⁶ Show do músico-poeta. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=76a0E1aZdCQ> acesso em 20/01/2020.

Figura 38. Foto do programa da equipe do Som no Salão. Em pé Livia Biasotto, Francisco Machado (Chico), Reginaldo Gil Braga e, em baixo, Mateus Kuschick



Fonte: Foto Mateus Kuschick¹²⁷.

O projeto Som do Salão, pela participação de etnomusicólogos, como o professor Reginaldo Gil Braga, Matheus Kuschick e outros que estiveram presentes na comissão deste projeto, tem valorizado a cultura negra, proporcionando que os artistas locais negros possam ter seus projetos divulgados no Youtube e gravado ao vivo com os principais recursos técnicos audiovisuais, e pelo investimento gasto em torno de 7 mil reais na produção, o qual é aberto concurso público para sua realização.

¹²⁷ Matheus tem desenvolvido um belo trabalho com a comunidade negra com os “nego veio” do Swing Samba Rock em sua dissertação sobre o Swingue, Samba,-Rock e balanço (KUSCHICK, 2011) foi uma etnografia muito importante trazendo narrativas dos mestres Nilo Feijó, Jorge Wagner, Alexandre Rodrigues que foram homenageados do Sopapo Poético. Matheus tem continuado esse trabalho agora na rádio da Universidade. Além disso, sua dissertação influenciou-me profundamente por falar de um ritmo nos quais eu vivi no Campo da Tuca como parte desta cena nos anos 2000 no bairro Partenon.

Contudo, os músicos também investem em uma soma razoável de dinheiro, Nina Fola, por exemplo, numa conversa informal que tivemos, disse-nos que gastaram em torno de 3 mil reais na produção do Show, ou seja, é investida uma soma de recursos, também por parte dos músicos. Em sua história, o Som do Salão nas suas nove (9) edições, a presença negra é constante no palco do Salão de atos da UFRGS, como Motivos Óbvios (Margarete Fialho), Três Marias (Pâmela Amaro Fontoura, Andressa Ferreira), Serrote Preto (Edu Nascimento), O.C.L.A (Zilla Sonoro); Zamba Bem (Leandro Rosa), Terminal 470 (MC J. Fidélix, MC KBÉ), Casa do Sogra (Rick Carvalho), Raquel Leão entre outros.

O interessante é que a partir de 2015, com o grupo Motivos Óbvios, há uma inovação na participação negra no projeto em foco ao trazerem para suas performances artísticas o legado musical negro na cidade, com possibilidade de mais artistas dividirem o palco, um tanto que, tornou-se presente nos shows que vieram em 2017 com: Três Marias, 2018 com Afroentes e Dona Conceição, bem como em 2019 (com Jorge Foques) e Paulo Parada (Cigano e Luiza Helena).

Em entrevista ao Programa Músicas do Mundo, os técnicos da UFRGS responsáveis pelo projeto, Livia Biasotto, Francisco Machado (Chico) e Mozart Dutra falam sobre o Som no Salão. O coordenador negro do projeto, Francisco Machado, disse:

O projeto Som do Salão é um projeto, em que pela primeira vez na história da universidade, o Salão de Atos, ele é o proponente de uma atividade e sendo o proponente do projeto O Som no Salão, que é um projeto que tem um desenho de uma política cultural, de acesso ao Salão de Atos, possibilitando aos artistas, músicos que estão com sua carreira ainda não muito atualmente consolidada, ou início de carreira, mas com muita qualidade né, técnica musical, ter a oportunidade de exporem seus trabalhos no palco do Salão de Atos, espaço esse nobre da Universidade, espaço cultural nobre da nossa cidade de Porto Alegre e do estado. O projeto neste ano de 2018 chegou na sua 8ª edição, e a gente percebe assim o quanto o projeto está consolidado, seja através do seu público, que sempre participa e vem nas atividades nos espetáculos, ou seja, pelos próprios artistas que se inscrevem desde a primeira edição. Sempre tivemos na casa dos 100 trabalhos inscritos, o que não é fácil tu ter um projeto de oito anos, e todos os anos tu ter em média de 100, não se desenvolve tanto trabalhos novos no período de 8 anos, e mesmo assim tu manter em média 100 trabalhos inscritos todos anos isso demonstra, o quanto tá valorizado também na cena artística pelos músicos da cidade, do estado e também nacionalmente, isso pra nós nos dá muito orgulho, da força pra continuar o projeto (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Francisco (Chico), nov, 2018).

Estas exigências técnicas, portanto, são certamente um obstáculo às experiências práticas musicais como o Funk e Pagode na cena da cidade. Lembro que na seleção de 2018 o grupo de pagode Puro Astral também não entrou na lista de

selecionados. Das nove edições avaliadas, a inexistência de experiências musicais de pagode e funk, mostram ainda, a dificuldade de reconhecer essas práticas, do ponto de vista estético, como parte do legado cultural negro atualizado, sua ausência nos diz do quanto o projeto não consegue chegar a esses grupos que fazem parte da cultura de Porto Alegre. Possivelmente mais de 1000 trabalhos inscritos em nove anos de projeto, e não tê-los presentes na história musical do Som no Salão precisa ser recorrigido, e encontrar alternativas para que esses grupos possam mandar projetos, organizar releases, ou seja, compreender quais as ferramentas necessárias para que ocupem aquele espaço.

Apesar disso, o projeto constitui-se como uma janela importante para os músicos negros na cidade que vem construindo carreiras de reconhecimento local e nacional. Podemos afirmar então, que o programa da Rádio da Universidade foi fundamental para que eu tivesse argumentos para defender a inclusão do grupo Afroentes. No entanto, precisava escolher entre o Puro Astral e o Afroentes. Logo depois descobri que o vocalista da Banda Puro Astral era sobrinho de Carlos Alberto Barcelos, o Roxo, o qual tive a oportunidade de conhecer o trabalho do grupo no Campo da Tuca pelo Ponto de Cultura no início da década passada. Ele estava acompanhado de Vera Deise Barcelos, irmã de Roxo e uma das principais jornalistas negra na cidade.

Penso eu que, os negros têm direito aos recursos públicos da universidade, já que ajudaram a construí-la também, e entrar nesta disputa, só é possível na medida em que há dentro do círculo da universidade, acadêmicos e representantes dos movimentos sociais que façam a sua defesa, bem como divulgação de suas produções¹²⁸. Caso contrário, estamos sujeitos, como tem sido historicamente, a perder na disputa, pois carece de toda uma gama de condições para que a igualdade de disputa seja possível, foi assim nas cotas nas universidades, só foi possível porque tinha dentro

¹²⁸ Caetano Santos, por exemplo trouxe para o programa Músicas do Mundo a experiência musical da afrodiáspora através dos haitinos que vivem em Porto Alegre e tiveram suas produções musicais executadas no programa, como parte também de seu trabalho etnográfico. Segundo ele: “Essa atividade exemplifica como na ação de extensão radiofônica foi estabelecido um diálogo fluido entre as três instâncias mencionadas no título da seção: ao entrevistar Alix e veicular as músicas e depoimentos de alguns artistas haitianos na Rádio da Universidade, estava pesquisando e também colaborando com a difusão de suas produções artísticas, através do fio condutor participativo que constituiu o marco epistemológico do trabalho (SANTOS, 2018, p. 91).

das universidades públicas professores negros e não negros engajados com as transformações sociais, e aquela experiência do Som no Salão, mostrou-me que legislar em causa própria é ético sim, quando se vive em um estado desigual. Com a seleção do afroentes, trouxe para o debate o compromisso social as bandas e grupos musicais, e mostra que para nós negros, na maioria das vezes, não há arte pela arte, mas sim, arte em razão de alguma causa, ou seja, fazendo nexus com a política, economia, cultura, gênero, raça, entre outras que linhagem de Nketia nos ensina.

7.5 Construindo um acervo digital negro online dos Sopapeiros

A conversa etnográfica é um momento de encontro entre dois mundos: o do pesquisador e do interlocutor. Em certa medida eles estão em posições diferentes, o primeiro faz perguntas, e o segundo é interpelado sobre questões que pode considerar importante ou não, mas acima de tudo, o entrevistador, ou melhor, quem conduz a conversa é também avaliado em seus conhecimentos de acordo com as perguntas que faz.

Certa vez entrevistando o Antônio Carlos Côrtes, escutei quando disse “dá pra ver que conhece nossa cultura”, aquilo me deixou a certeza de que eu também era avaliado. No bate papo com músicos-poetas e sopapeiros na Rádio da Universidade, esse momento de encontro era muito importante, pois eu era também avaliado em meus saberes. Eu poderia ouvir as gravações novamente e perceber o quanto o interlocutor entendeu a pergunta, se a fez da maneira correta, ou então quando a pergunta não era importante e sim, o relato pessoal, quando o entrevistado buscava uma maneira de fugir ao tema, ou quando a pessoa responde com outra pergunta, ou ainda, quando você imagina que a pessoa tem domínio de um determinado conceito e não é nada disso, o entrevistado nem teve tempo de pensar ainda, e também outros momentos quando a entrevista é interrompida por alguma falha técnica e precisa parar, mas esse voltar já é totalmente diferente, não é mais no mesmo ponto, e o interlocutor tem tempo de repensar ou, então, quando o interlocutor sabe todas as respostas e vem com elas já prontas, bem pensadas, articuladas, ou seja, preparou-se muito para entrevista, pois sabe de sua importância.

Além disso, tudo, ainda ter que correr com o tempo, pois o entrevistado trouxe explicações longas, e a vontade do entrevistador de ter um bate-papo pessoal bastante íntimo. Também o fato dos entrevistados e entrevistador compartilharem memórias sobre fatos, acontecimentos que lhes são comuns, mas que vivenciaram de perspectivas diferentes e ainda quando, a resposta do entrevistado afeta profundamente o entrevistador.

Ou seja, o encontro etnográfico no rádio, tem uma coisa que difere da entrevista pessoal, pois vai se tornar pública, as pessoas vão poder acessar, ouvir tudo que foi e como foi conversado, as músicas e as opiniões que podem mudar com o tempo, e que são datadas de um momento. Contudo, o fato de torná-las públicas, com o consentimento do autor, quando são inúmeras entrevistas sobre um mesmo tema, por exemplo, música e poesia, elas podem se tornar um acervo, tanto de música quanto de poesias, podendo explicar as trajetórias pessoais e coletivas¹²⁹. Nesse sentido, o programa “Músicas do mundo” proporciona o registro, preservação, promoção e disseminação de conhecimento sobre os músicos, em especial, os negros da afrodiáspora. Mais adiante, em formatos de áudio digitais e disponíveis em plataforma de fácil acesso, pode ajudar a gerar novas informações, interpretações, e análises de pesquisadores da etnomusicologia no mundo, bem como, ajudar os movimentos sociais negros espalhados pela afrodiáspora negra, e também no continente africano, interessados na música como parte importante do processo de ensino e aprendizagem da experiência musical africana nas Américas, e principalmente de uma experiência prática de protagonismo negro.

Nketia realizou entre anos de 1992 a 2008, quando retorna da Universidade de Pittsburgh para Universidade de Gana, onde estabelece o International Center for African Music and Dance (ICAMD), apoiado pelas fundações FORD, Rockefeller, SIDA (Swedish International Development, Agency), um acervo com suas coleções pessoais,

¹²⁹ Paulo Parada Ausquia Junior em “Nós da Noite” chama atenção para memória musical dos músicos da noite da cidade de Porto Alegre, entre os seus interlocutores músicos negros. Ele afirma que a “televisão foi determinante para a transformação da sociedade no final da década de 1960. Acredito que o fim dos trabalhos musicais nas rádios de Porto Alegre, deu-se também por causa da televisão e toda a ideologia de globalização que se ampliava na época (e se amplia até os dias de hoje), transformando uma sociedade acostumada ao sentido da audição, em uma sociedade cinematográfica (DENZIN, 2001, p. 27), que se adaptou às imagens e prioriza, em relação aos outros sentidos, a visão”(AUSQUIA JUNIOR, 2018, p.35).

e também para documentação de novas performances de artistas ganeses (para ensino e performance). Era uma maneira de compartilhar o conhecimento e as experiências que adquiriu durante anos de pesquisa no continente africano, o autor queria que os (as) pesquisadores (as) e artistas fizessem uso desses materiais (HARPER, BOATENG, 2019, p.81), tornando o ICAMD um dos principais arquivos audiovisuais da Universidade de Gana, tanto para estudantes locais, quanto internacionais, além disso, o centro organizou uma série de leituras, conferências sobre temas, como: musicoterapia, educação musical, composição musical, e estabeleceu ligações com várias instituições da Nigéria, Tanzânia, Congo, Zimbabwe, tudo sob a supervisão de Nketia.

Assim como Nketia ao preservar registros musicais por proporcionar o exercício de atividades performativas, a diferença é que as entrevistas realizadas no Músicas do Mundo, estão em formato radiofônico para o canal Youtube. Apesar dessa atitude, tirar o monopólio das bibliotecas públicas, ela reforça os repositórios privados, que para se ter acesso necessita uso da internet e dá ao Youtube o direito de comercialização, na medida em que aumenta o número de pessoas acessando os programas.

É importante lembrar, que com essa atitude corre-se o fato de muitas músicas poderem ser executadas, copiadas e por que não plagiadas por outros artistas (no entanto, o programa serve como forma documental da autoria). Ou seja, quando ela entra na chamada “nuvem”, tanto o pesquisador, quando os convidados não tem mais controle sobre o material disponibilizado. O curioso é que, de todos os programas executados e postados no Youtube, em nenhum deles recebemos a mensagem de que alguma música estava protegida por direitos autorais. Isso nos revela que, grande parte das produções autorais executadas no Programa não era reconhecida como tal.

Estar em uma biblioteca pública não parece ser mais seguro, quanto temos na realidade brasileira, a exemplo, à queima do Museu Nacional em 2018, e a falta de cuidado por parte das políticas públicas com o patrimônio material, que nos fazem refletir sobre o caso da música, onde tanto o registro digital, quanto o físico estão sujeitos a desaparecer (como exemplos, o site Minhateca, repositório que guardava inúmeros registros online que foram tirados do ar, além dele, o famoso Orkut, que apagou registros de fotos, vídeos, arquivos pessoais, músicas, entre outros postados

pelos usuários). Em outras palavras é preciso desconfiar da segurança desses repositórios, manter sempre o original, e o editado, em diferentes plataformas parece ser a melhor saída.

Os programas negros no “Músicas do Mundo” serviram como preservação da herança cultural da afrodíaspóra negra e registro da história oral dos negros em meio digital, possibilitando o acesso democrático às músicas, poesias e experiências da luta política cultural em Porto Alegre via as ondas do rádio. Portanto, ouvir as narrativas sopapeiras através dela nos ajuda a compreender os nexus entre música, raça e poesia, tema do próximo e último capítulo da presente tese.

CAPÍTULO 8 - NEXUS ENTRE RAÇA, POESIA E MÚSICA - NARRATIVAS NEGRAS SOPAPEIRAS

Neste último capítulo apresentamos as narrativas negras Sopapeiras que foram transmitidas pela rádio da Universidade UFRGS AM 1080 entre os anos de 2017-2019, onde músicos, poetas e intelectuais negros emergentes do Sarau Negro Sopapo Poético auxiliaram-nos na compreensão do legado cultural negro em Porto Alegre, o papel exercido pela música negra, pela política cultural negra e pela poesia negra. Apresentamos as narrativas sobre as categorias raça, música e poesia, no esforço de compor um quadro geral da experiência sopapeira e suas cosmovisões, axiologias, epistemologia e estética sopapeiras, percebendo que essas narrativas são atravessadas uma pela outra, e representam um todo da experiência vivida.

Figura 39. Sopapapeiros/Palmarinos



Fonte: Feijão/Correio do Povo

Nossa tentativa de investigar essas narrativas é realmente para revelar as camadas existentes na luta política cultural negra e destacar agência dos músicos-poetas e pesquisadores culturais, sendo possível perceber ações de enfrentamento do racismo e o quanto o Sopapo Poético exerce papel transformador em suas vidas.

A etnomusicóloga negra Jacqueline Cogdell DjeDje (2008) em seu livro *Fiddling in West Africa Touching the Spirit in Fulbe, Hausa, and Dagbamba Cultures*, em sua pesquisa multisituada dos músicos Fulbe, Dagbamba, Hausa que tocam violino de uma corda na África ocidental, apresenta o papel desses músicos em suas regiões e os nexos entre geografia, história, política, etnicidade, desenvolvimento econômico e as relações matrimoniais entre grupos étnicos, identidade e etnicidade que emergem dessas relações.

DjeDje, além disso, ao focar nos instrumentos musicais tocados com uma corda desmistifica, a África Ocidental como um lugar do ritmo por excelência, mostramos o senso estético, político e os instrumentistas que tocam flauta, kora, alaúde, arcos musicais, harpas dentre outros instrumentos considerados melódicos e com uma longa tradição musical percussiva de séculos, tais como, os tama, djembe, goblet, apresentando-nos os inúmeros instrumentos e as profissões que os músicos exerciam. Em sua investigação etnomusicológica temos a dimensão da diversidade musical e sônica africana.

Sabendo das implicações do racismo, entre outras categorias que influenciaram nosso modo de ver música e pensar, o que os sopapeiros, o legado cultural negro na cidade e no estado fazem, ao nosso entender é tentar corrigir e chegar mais próximo das africanidades, mesmo com toda a dificuldade. As narrativas negras ajudam a compreender as performances como lugares da memória como aponta Leda Maria Martins (2003) no artigo *Performance da Oralitura: Corpo, lugar da memória*, e acrescentamos à categoria, a expressão “pela memória”, marcando que, essas performances ao serem recriadas dentro do contexto contemporâneo constroem nexos com o legado cultural negro da afrodíaspóra negra. Além disso, a escritora Conceição Evaristo (2009), com o artigo *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade* dá a dimensão da importância da literatura negra, referência fundamental na roda de poesia do Sopapo Poético.

8.1 O Racismo

Como mostrado nos capítulos anteriores, a questão da raça é um elemento que permeia grande parte das narrativas poéticas, tanto quanto o musical no Sopapo

Poético, as performances negras revelam isso. Ao analisarmos o quanto o racismo é uma categoria que emerge como motor para militância, ele tem um forte componente pessoal, vivido e extremamente doloroso relatado pelos sopapeiros. Para Sidnei Borges:

Sou porto-alegrense, me criei no bairro Glória, Teresópolis, quando criança, então com sete, oito anos de idade, e na pré-adolescente eu vive na zona leste, São José, Santa Maria subida do Morro da Cruz, minha formação de vida, tomada de consciência que a vida se deu na vivencia nesse bairro, Morro da Cruz. Como é um bairro de periferia, pobreza, como todo bairro popular, ele é miscigenado, tu encontra gente de todo tipo, mas apesar dessa aparente diversidade, de pessoas, existiam sempre o mesmo padrões de comportamento em relação ao negros que existente em qualquer outra classe. Sempre existiu uma desvalorização, uma discriminação, uma rotulação dos indivíduos negros da vila lá, da periferia, e isso sempre me incomodou, sempre me ocorreram insight de inadequação, incomodo, de mal-estar, com vários tipos de situações, aconteceram com outros, outras pessoas amigos e colegas e comigo pessoalmente. Posso dizer mais pessoalmente de algumas experiências pessoal que foram marcantes, o racismo atuando na vida do negro, foi quando a minha família, nós morávamos numa rua, naquela vila que era a única rua que tinha um calçamento, e meus pais foram morar lá, porque poderiam ter uma propriedade, ter um terreninho, como a gente diz. Eles sempre tiveram um terreninho, aquela casinha, tudo dentro dos mínimos, e meu pai, venho do interior, era um agricultor, e sempre tivemos o hábito de ter horta, plantar árvore, ter terreno grande com casa, com pátio, sombra, árvores, frutas, e então nós éramos o único terreno que tinha esse tratamento, mas que na minha casa ficavam dois comércios, aqueles armazéns de antigamente. Como é típico sempre donos brancos, gringos, vendia pra todo povo ali, e acabavam ganhando dinheiro, e a massa negra seus clientes, carregando os escassos recursos sempre pra esses estabelecimentos, e me chamavam atenção o quanto eram desrespeitosos, ofensivos, e abusadores mesmos, os proprietários e os filhos desses proprietários, desses estabelecimentos nos quais nós éramos clientes. Até podia contar mais, mais tinha um episódio, mas o mais remoto da minha memória, os primeiros dias de aula, por exemplo. Na escola pública iniciando os estudos que na primeira semana, a escola ficava atrás do prédio desses armazéns da esquina assim, então assim pra se dirigir pra escola, tinha que dobrar a esquina na frente, do armazém, e os filhos do alemão lá dono do armazém, o hobby deles, naquela época as escolas públicas existia uniforme, agente usava roupa branca né, 1974, quarenta e poucos anos atrás, e já naquela época, oito anos de idade, lembro que foi, é a primeira experiência que hoje, e um pouco depois eu venho a reconhecer e interpretar aquilo como racismo institucional. Os filhos do alemão do armazém tinham como hobby ficar trabalhando com o pai, e tinham como hobby, enquanto trabalhavam tirando aqueles tomates podres, separando a feira, ali que estava pra venda, de jogarem os tomates podres nos pretos que passavam indo pra escola, de uniforme branco. Como eram meus primeiros dias, eu fugi, né, não entendia aquilo né, ser bombardeado com tomate, e voltei pra casa, quando a minha mãe levou um susto, achando que era sangue, que eu estava ensanguentado, ...tinha levado tomate, mas era um hobby dos jovens filho do alemão. Já na época o estranhamento natural, e em casa minha mãe já sabia, não porque eles são uns brancos mal-educados, e são racistas. O que que é racista mãe? Filho não tenho como te explicar melhor agora, mas o importante, é tu não conflitar com eles, tu fez certo, venho pra casa não briga com eles. Minha mãe tinha essa orientação mais de preservação, e a gente vê que isso é parte de uma consciência que se criou já há muito tempo, que nós continuamos dizendo pros nossos filhos hoje se cuidarem na rua porque o racista tá na brigada, no shopping, na segurança da loja. Ele tava naquele tempo no armazém da esquina, saiu do armazém. Ele saiu do armazém da esquina, e agora aquele que era criança, lá jogando tomate, hoje ele tá em outro lugar, adulto... (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Sidnei Borges, dez, 2019).

É possível perceber na narrativa de Sidnei o quanto o racismo também acontecia e acontece em espaços e bairros populares, sua lógica já na década de 70 impactava a vida das crianças negras no bairro São José, um dos bairros mais antigos de Porto Alegre fora do centro da cidade, além disso, traz o quanto o racismo e o racista, ainda jazem na sociedade brasileira, hoje ocupando outros espaços e papéis sociais que

auxiliam na propagação do racismo.

O tema é, portanto, algo muito presente tanto nas poesias, quanto nas músicas dos sopapeiros e poetas que frequentam as rodas de poesia e também dos slammer negros. O racismo que ele chama de institucional se dá no seio de uma família branca, onde os filhos tinham as crianças negras como alvo, assim como as instituições públicas, como a militar são muitas vezes responsáveis por reproduzir práticas racistas e violentas, utilizando-se de todo o aparato institucional constituindo o exercício da soberania ditando quem pode morrer e quem pode viver (MBEMBE, 2018).

Sidnei aponta em sua narrativa, que apesar de viverem em espaços sociais comuns, considerados classes populares, a raça imperava como forma de exclusão e violência. Sendo assim, ele está alinhado à discussão de alguns movimentos sociais negros, em que a categoria raça é autônoma em relação à classe.

O tema classe nunca foi abordado durante o trabalho de campo, pois os intelectuais negros não perdem tempo com essa discussão, Abdias do Nascimento e Carlos Moore, por exemplo, já desenvolveram longos trabalhos explicando os motivos. Apesar de entenderem que Marx deu contribuições importantes para o entendimento de classes sociais na sociologia, economia política, segundo Moore, principalmente, ele era racista, porque se mostrava contrário a todo o movimento anticolonial de sua época¹³⁰. Abdias, por exemplo, era taxativo em relação a isto alegando que:

A razão e a lógica dos negros têm outros fundamentos. Adotar a análise marxista aos nossos problemas significa uma contradição fatal: nós os negro-africanos fomos vítimas do processo capitalista e fomos novamente vítimas daqueles que supostamente combatem o capitalismo na área industrializada do euro-norte-americanismo. A análise de Marx foi induzida da realidade socioeconômica da Inglaterra, nos primórdios da industrialização capitalista. À época em que os africanos estavam sendo caçados como feras em seu continente e trazidos para as plantações de algodão da Louisiana, do Maranhão ou para os canaviais de Cuba, da Bahia ou da Jamaica. Enquanto os operários europeus, não importa a existência ou na da contradição de classes, tinham seus padrões de vida elevados à medida que a exploração industrial capitalista se expandia às custas da opressão e da destituição

¹³⁰ Há várias aulas abertas de Carlos Moore explicando o seu livro *Marx e a questão racial*, aulas que ajudam a entender as razões pelas quais classe não é uma categoria central para análise da situação da população negra. Segundo ele, esses eram discursos que se mostravam insuficientes quando analisados nas práticas sociais das revoluções, em especial a Cubana, que Carlos Moore compreendia e viveu. No período da revolução cubana houve perseguições aos negros, observa neste vídeo. Lelía Gonzales, na época militante do PT, segundo relatos de Carlos Moore mostrava o quanto raça era algo silenciado no partido, pois acreditava-se que valorizando as classes populares e a população negra o racismo acabaria, e no entanto, os fatos históricos mostram que não. Desde a implementação de cotas as elites não aceitam dividir os recursos e os privilégios que a supremacia branca adquiriu no Brasil. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=T6tCOUVJfBo>

completa dos africanos. Marx substituiu a categoria humana dos africanos pela econômica. Não aceitamos que uma pura mágica conceitual possa apagar a realidade terrível da opressão dos brancos europeus contra todo continente e sua raça negra (NASICMENTO, 1980 p. 170).

Os sopapeiros são conscientes da posição de classe que ocupam, mas sentem-se representantes da comunidade negra, na realidade, o que é possível notar, é que a comunidade negra é vista não do ponto de vista de classe, mas sim de raça, entendida não no sentido biológico, mas social do termo. Lilian Rocha reconhece esse lugar que ocupa de classe média, mas isto não inibe o racismo e seus efeitos:

Eu nasci numa família de classe média, e quando cheguei na minha família já estava num momento assim que a família estava bem, porque meu pai era funcionário público, era funcionário do poder judiciário, então eu não posso dizer que passei por agraguras que muitos da nossa comunidade passam, mas por vivenciar, como educadora, e estar percebendo questões das populações mais fragilizadas sendo negras ou não, é lógico que isso me sensibiliza, se eu tenho empatia com essas pessoas, com essas pessoas que fazem parte desses outros grupos, e tenho né. Pode não ter acontecido comigo, mas pode ter acontecido com meu primo, pode ter acontecido com pessoas muito próximas a mim (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Lilian Rocha, set, 2018).

Há um entendimento desse lugar de classe em Porto Alegre, os negros tentam ocupar, mesmo que isso não seja colocado de maneira explícita. Nina Fola e Vladimir Rodrigues, apontam essa questão quando foram gravar o EP do grupo no estúdio público Geraldo Flach em Porto Alegre, Nina aponta:

Eu acho assim oh, a gente é muito ignorante das políticas que nos beneficiam sabe, isso é uma condição sine qua non de quem vive na marginalidade de qualquer sociedade, tem as políticas ali, mas é só os privilegiados de informação que as dominam e as mantem. A tua pergunta vem bem dizendo assim que a gente fura esse bloqueio, vai lá e faz, mas a gente é privilegiado por varias questões, por poder tirar férias pra poder ter ido, pros percussionistas também ter ido, porque não é fácil, não é uma coisa muito fácil, e a gente mais uma vez na resistência, furando, persistindo, nascendo e renascendo como herói africano¹³¹, a gente consegue acessar esse tipo de politica assim (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Afroentes, set, 2017).

Tendo como parte de seu grupo, funcionários públicos como Vladimir e Nilson Tokumbo, e Nina como estudante bolsista de graduação de sociologia da UFRGS, o que lhes possibilitavam o exercício e o privilégio em relação às massas de pessoas e artistas negros, que não tem a possibilidade de usufruir dessas informações. Por este ângulo, no entanto, eles delatam justamente esse lugar, participando da política pública, mostrando suas dificuldades e o quanto pelo lugar racial, esse privilegio não é o mesmo, de outros grupos da classe artística porto-alegrense.

Não só esses sentem os efeitos do racismo, à escritora, compositora de

¹³¹ Faixa 22- Essa música foi tocada ao vivo pelo grupo Afroentes no programa Músicas do Mundo em 2017.

samba e cozinheira Fátima Farias, do bairro Bom Jesus, percebe bem o quanto raça é um elemento constituinte nas famílias negras no Rio Grande do Sul, quando ela traz o seguinte:

[...] nós sofremos quando criança, o racismo nas escolas, dos colegas por conta do cabelo, a nossa mãe né, as vezes até parente, agente ouvia dizer, tem que casar com branco pra arrumar o cabelo, o nariz, ai casa com branco, que dai, a gente ouvia na infância. Isso é uma crueldade, não só com a mulher, o homem também, mas a mulher negra ela passa por um processo muito doloroso, e muitas estão passando agora nos vendo, porque a gente já nota isso ai, que as pessoas veem as poetas do Sopapo, dos movimentos que tá acontecendo aqui. Oh te vi lá, olha o meu cabelo! Capaz, mas tu tá linda! Mas só que a gente não via as pessoas, na rua entendeu, não via ninguém é por isso que demorou, então quer dizer que nós estamos plantando uma semente, sim, acho que a fruta a gente não vai começar a colher, nem a minha filha eu acho, mas a minha neta, bisneta, um dia, nessa valorização real do negro, da história do negro, da mulher negra (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Fátimas, nov, 2019).

Fátima nos aponta que o projeto do Sopapo Poético não se dá em curto prazo, mas também em longo prazo, influenciando diretamente na comunidade negra, nas pessoas negras que estão espalhadas pela cidade e vão à roda de poesia. Portanto, o exercício da militância negra é algo que se produz de maneira contínua, individual e coletiva. A produção de conhecimento produzido pela intelectualidade negra emergente ajuda na leitura do racismo. É o que o poeta negro Sidnei aponta:

[...] eu sou praticamente um militante e por vezes um vezes até um diletante do movimento negro, sempre simpatizei, tomei consciência, as questões políticas do povo negro, as questões sociais, as nossas dificuldades por leituras, estudos, descobertas, e também vivências, experiências de discriminação, de racismo, privações, dificuldades, que nós como negros sofremos e por vezes não tomamos consciência, e não temos noção que aqueles fatos que estão ocorrendo conosco, em consequência e visão e postura racista, a qual a gente tá convivendo. E isso me fez muitas vezes duvidar da honestidade, validade e de algumas situações que aconteciam comigo e fazer refletir sobre a questão e de outro lado a leitura, descoberta da literatura negra me ajudou a desvendar esses fatos, que eu vivia e me deram uma interpretação, uma leitura mais apropriada das causas e consequências daquelas situações, compreensão histórica e isso me encaminhou para um processo de tomada de consciência quanto ao racismo, e a necessidade de haver um posicionamento político, ideológico, quanto cidadão negro, quanto membro de uma comunidade negra, que sofre as consequências do racismo institucional, e que o aprendizado de um militante nos faz entender que existe o racismo institucional. Desde jovem, até por uma influencia familiar inclusive, eu acho que toda, a maioria das famílias negras, tem sempre essa dicotomia vamos dizer assim, ou ela se estrutura numa negação da existência do racismo estrutural entorno dela em forma de defesa, ou já existe um mínimo de consciência nas famílias e isso é sinalizado de forma empírica com os fatos do dia a dia (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Sidnei Borges, dez, 2019).

Todos esses apontamentos ensinam que a militância negra tem uma postura antirracista e as narrativas confirmam e afirmam isso, sendo às leituras dos clássicos da literatura negra, aqui podemos colocar tanto das mulheres negras, quanto dos homens negros, abrem a possibilidade para essa geração do Sopapo Poético, que tem entre 30 e

70 anos, o acúmulo de conhecimento que lhes possibilitam uma leitura muito mais acurada da experiência racial na cidade. A escritora e intelectual negra Conceição Evaristo aponta que:

Tendo sido o corpo negro, durante séculos, violado em sua integridade física, interdito em seu espaço individual e coletivo pelo sistema escravocrata do passado e, ainda hoje, pelos modos de relações raciais que vigoram em nossa sociedade, coube aos brasileiros, descendentes de africanos, inventarem formas de resistência que marcaram profundamente a nação brasileira. Produtos culturais como a música, a dança, o jogo de capoeira, a culinária e certos modos de vivência religiosa são apontados como aspectos peculiares da nação brasileira, distinguindo certa africanidade reinventada no Brasil (EVARISTO, 2009, p. 18).

O olhar de volta para suas experiências históricas e identificar práticas racistas que foram significantes, são os motivadores à luta e permanência do protagonismo negro como forma de enfrentamento, para que isso não se repita e para que haja força elevando a autoestima da comunidade negra, e os produtos culturais exercerem forte influência nesse enfrentamento.

Os músicos são considerados como um grupo, que transita por diferentes espaços sociais, ao perpetrarmos o recorte sobre os músicos negros e a performance negra na cidade de Porto Alegre, percebemos que o racismo opera nos espaços públicos artísticos da cidade, sendo necessária a criação de coletivos ou a formação de grupos que mantêm uma agenda o ano todo como forma de enfrentamento contra o racismo e de desenvolvimento da consciência racial negra.

Vladimir Rodrigues, ao interrogarmos o grupo Afroentes, em relação ao legado dos Encontros de Matriz Africana, promovidos pelo grupo Caixa Preta, dirigido por Jessé Oliveira afirma:

[...] esse tipo de encontro de matriz africana, surgiu e surgiu também como uma alternativa ao que se faz em termos culturais na cidade. A maioria dos eventos culturais, são muitos universalistas, quando tu vê todos, a apresentação negra é mínima, quando tem. Um exemplo é o Porto Alegre em Cena, um espaço de teatro tradicional, quando tu vê qual foi a pauta de espetáculos negros ali, tu conta nos dedos. Então esse encontro, nos anos que teve, ajudou a dar visibilidade pros artistas, na nossa luta política pela visibilidade, pelo protagonismo. Nós estávamos com as nossas produções, com a nossa cara, falando as nossas histórias, e pro nosso público em primeiro lugar, e pra quem mais quiser se agregar, e assistir. Então eu acho que esses encontros tem essa finalidade de dar visibilidade, e também ser um ponto de encontro onde as pessoas se enchem e a partir daí, se formam grupos (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Vladimir Rodrigues-Afroentes, set, 2017).

A narrativa de Vladimir luma atenção para o fato dos encontros produzirem

novos coletivos negros, que surgem a partir dessa experiência artística, neste ponto de vista, os coletivos vão se compondo na cidade, a partir da experiência artística da militância negra, vão cunhando e produzindo ideias de enfrentamento das questões raciais e educacionais, reagindo ao apagamento da experiência negra, produzindo para seu público negro, espetáculos que mantêm viva a performance artística negra, seja na poesia, na música, na dança e no teatro o ano todo. Podemos notar que Vladimir está na prática questionando o mito da democracia racial na arte em Porto Alegre. Segundo Pereira:

A democracia racial tem como intuito negar a participação dos grupos não brancos na formação social do país, fazendo com que a identidade e a consciência étnica sejam escamoteadas por grande parte da população, que ao buscar referenciais identitários são remetidos sempre aos símbolos étnicos e ideológicos da camada branca dominante. E mais, o sentido ideológico da democracia racial objetiva minimizar todos os efeitos negativos causadas pelo sistema escravocrata com todos os seus desdobramentos contemporâneo (PEREIRA,2011 p. 68).

O Sopapo Poético surge dos encontros de pessoas negras na cidade, como a proporcionada na Feira do Livro de Porto Alegre, a performance cênica, poética e musical de Nelson Maca, intelectual negro e acadêmico. A Feira do Livro, que nos últimos anos abriu espaço para o Sopapo Poético, em razão da circulação de sua intelectualidade negra emergente presente em comissões de literatura, fazendo parte da Academia de letras do Brasil (Seccional sul), tal como Lilian Rocha, entre outros nomes que fazem pressão pela importância do espaço para negros em uma das maiores feiras a céu aberto da América Latina. Sempre houve a presença negra na feira, e o Sopapo Poético dá continuidade a esse legado.

Como grupo, portanto, que nasce dessa articulação entre raça, música, poesia e, como parte da política cultural negra e seu legado, o Sopapo também estabelece contatos constantes com públicos não negros, seja através de seus trabalhos educacionais, ou ainda pelos espaços artísticos em que os sopapeiros circulam, e onde não são em maioria. Eles conseguem perceber também o impacto do racismo na população branca que frequenta o Sarau negro, e que não se vê enquanto corpos racializados, com poder e privilégio, ou seja, seus corpos não teriam o lugar da memória e os coletivos negros como o Sopapo os faz lembrar que sim:

[...] eu convido sempre vários amigos meus não negros pra irem né, alguns se assustam, não tão preparados, porque na realidade a gente tem a questão do mito da democracia racial, de repente, se dão conta do quanto ainda existe uma problemática que não foi resolvida, mas eu convido justamente para que as pessoas possam se dar conta, que existe essa problemática que nós temos que conviver com ela, que não é um problema só nosso, é um problema da nossa sociedade, então eu convido e muitos vão, e muitos dizem assim: Lilian que forte! Porque na realidade tem algumas pessoas que como são parceiros, às vezes veem como agressão aquilo. Pô! Mas eu não sou assim, mas daqui a pouco depois dizem assim. Pô eu tenho realmente privilégios. Tá eu me dou com a Lilian, mas daqui a pouco se minha filha resolver namorar um negro será que eu vou aceitar? Então todas essas questões é importante que vá, ao mesmo tempo, que ao mesmo tempo se dê conta que aquele espaço, é um espaço de respeito ao protagonismo negro. Então as pessoas que vão não negras, e que às vezes querem se apropriar daquele espaço, e aquele espaço não, aquele espaço foi feito pra que o negro tivesse o seu protagonismo, já que em outros espaços isso não acontece. Então acho necessario que vá, e que perceba que existe uma cultura, que não tá morta, que apesar de ainda ser muito oral. As pessoas tão começando a colocar no papel, isso é importante que se conheçam, e que se tem referências que a academia ainda não conhece e que tem que conhecer, e que são importantes dessa trajetória, e que é importante que vá e se dê conta. Pô eu não percebia isso! Claro tu não tá na pele daquele que recebe todo aquilo. Então às vezes é necessário, então é necessário receber uma chuva de acorda, o mundo é diferente do teu, somos numa posição igual, mas não temos equidade ainda, estamos na mesma plataforma, mas ainda a tua plataforma é diferente (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Lilian Rocha, set, 2018).

A sociedade do sul, consecutivamente negou qualquer espécie de protagonismo do negro em sua história, apenas recentemente, tem havido intelectuais não negros que reconhecem a luta negra e sua presença desde a formação do Rio Grande do Sul, a importância do negro no processo produção da riqueza do estado, como mão de obra escrava, a revolta de Porongos, a imprensa negra, a forte produção cultural e artística negra, que impulsionou outras políticas culturais em nível nacional, a produção de intelectuais negros aqui no estado, e também intelectuais não negros. Podemos citar, por exemplo, Luana Zambiazzi dos Santos¹³², Luciana Prass¹³³, Marília Stein, Reginaldo Gil Braga, Maria Elizabeth Lucas, Mario Maia e o jornalista e historiador Juremir Machado.

Todos em seus trabalhos perfilham protagonismo negro, e esse surge, podemos dizer, não como uma resposta ou um racismo às avessas, ou radicalismo, mas

¹³² Luana tem um trabalho muito interessante intitulado *Todos na Produção: um estudo etnográfico das narrativas sônicas e raps em um bairro popular do Sul do Brasil* (SANTOS, 2015), sobre a cena rap na Cohab em São Leopoldo, num bairro em que a população negra está presente. Ela analisa a produção sônica no bairro, e também o rap, nos apresentando como eles percebem o cotidiano da cidade, além disso, dialoga com os trabalhos mais recentes de Etnomusicologia através dos Sound Studies.

¹³³ Luciana Prass tem duas obras centrais para minha formação etnomusicológica, que foram: *Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: Um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas do sul do Brasil* (PRASS, 2009) e *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia* (PRASS, 2004) que foram referências fundamentais na minha licenciatura em música em 2011, principalmente por trazerem narrativas da experiência negra no Sul do país, em especial no samba e me levando em direção à etnomusicologia.

sim pelo fato, de todas as tentativas de integração sempre esbarram, em algum tipo de apagamento histórico, havendo a necessidade de negociação. Assim, essa geração sopapeira, e do mesmo modo como a geração mais atual, cansou disso, e a palavra protagonismo negro serve não só como categoria analítica, mas também como mote e inspiração para uma série de ações e práxis negras em espaços legitimados, como de poder e também outros espaços não legitimados, afastados do centro da cidade em que os descendentes de africanos, encontram formas de elaborar sua própria agência produzindo e criando arte. Para Conceição Evaristo:

Retomando a reflexão sobre a literatura afro-brasileira, percebe-se que determinado discurso literário afro-brasileiro não está desvinculado das pontuações ideológicas do Movimento Negro. A expressividade negra vai ganhar uma nova consciência política sob a inspiração do Movimento Negro Brasileiro, que na década de 1970 volta o seu olhar para a África. O Movimento de Negritude de Leopold Sedar Senghor, Aimé Césaire e outros, tardiamente chegado ao Brasil, vem misturado ao discurso de Patric Lumbumba, Black Panther, Luther King, Malcom X, Angela Davis e das guerras de independência das colônias portuguesas. Amplia-se então um discurso negro, orientado por uma postura ideológica que levará a uma produção literária marcada por uma fala enfática, denunciadora da condição do negro no Brasil e igualmente afirmativa do mundo e das coisas culturais africanas e afro-brasileiras, o que a diferencia de um discurso produzido nas décadas anteriores, carregados de lamentos, mágoa e impotência. É preciso enfatizar que, embora a década de 1970 tenha sido um período marcante na afirmação dos textos negros, durante toda a formação da literatura brasileira existiram vozes negras desejosas de falar por si e de si. Não se pode esquecer das primeiras: Domingos Caldas Barbosa, Luís Gama, Cruz e Sousa, Lima Barreto. É preciso ressaltar a criação de Maria Firmina dos Reis, com seu romance *Úrsula*, publicado em 1859, sendo a autora apontada como a primeira romancista e primeira mulher a escrever um romance abolicionista no Brasil (EVARISTO, 2009, p. 25)

Sidnei comenta da sua experiência com o movimento político negro e o quanto tem noção de que “não estava inventando a roda”, ao perceber a existência do movimento político negro na cidade, ele, que tinha um grupo de teatro chamado Afronativo, que se construía como coletivo negro na época, formado por jovens da zona leste de Porto Alegre, e que desenvolviam atividades culturais por si, mostra a sua surpresa, quando o grupo começa a ter reconhecimento pela classe artística negra da cidade, e descobre a existência do movimento negro.

[...] eu não tive oportunidade de conhecer o Oliveira Silveira pessoalmente nessa época, mas já sabia da atividade, e o primeiro assim contato de formação, política dos negros, fora do samba, da black music, das festas black, foi num convite que fizeram pro nosso grupo de participarmos primeiramente de um evento que era o lançamento, não sei se do MNU, o lançamento, mas era um evento do MNU, mas era o lançamento ou de uma campanha, que foi o primeiro momento que, eu acho que era lançamento da

primeira executiva do MNU, que foi no Araújo Viana, eles fizeram um baita evento no Araújo Viana, e aí convidaram esses grupos artísticos e nós fomos convidados. Eu nem sabia da existência de um movimento negro, entidades. Qual a minha surpresa, o meu deslumbre de ver que tinha uma negrada fazendo política, organizando o movimento político, e aquilo me impactou muito, me deu um outro patamar da coisa, a nossa consciência negra que eu acho que deveria existir já existe, essa luta contra racismo, que eu sozinho na vila com meus amigos achávamos que tinha que acontecer, já estava acontecendo, então foi uma descoberta (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Sidnei Borges, dez, 2019).

Na citação acima é atentar que a música exercia esse papel de politizar o coletivo negro. Sidnei, por desempenhar atividades artísticas negras, sempre teve uma vinculação direta com a música e essa influencia seu trabalho performativo, pois cantar e ouvir desenvolve no ator ou dançarino, práticas musicais e o convívio com repertório da cultura popular negra.

Do mesmo modo, Fatima Farias, ao tomar conhecimento da questão racial e ao ser afetada pela experiência da roda de poesia do Sopapo Poético, passa a ter contato com essa agência negra, seu legado intelectual, e percebe a crueldade do racismo:

[...] quando eu me vi, quando eu comecei a me ver quanto poeta, eu já fazia poesia negra e não sabia, meus poemas traziam nó, pulseiras, que não eram pulseiras eram algemas no final, então quer dizer que eu já fazia poesia negra, mas o racismo ele é tão cruel, tão cruel que ele se apodera da tua mente de um jeito, que nem o que é teu de direito tu consegue assumir como teu (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Fátima, nov, 2019).

Nesta lógica podemos percorrer a dificuldade que muitos intelectuais têm em dialogar com a perspectiva da afrocentricidade, com o pan-africanismo, como legados importantes da experiência da afrodiáspora, pois não conseguem assumi-las como legado importante para qualquer leitura da experiência negra.

Sendo assim, entende-se que não apenas a poesia é um elemento e um patrimônio cultural negro, a música também preenche essa forte influência, tais como o samba e o carnaval patrimônio das experiências negras no Brasil, apoiadas pela produção de saberes de homens e mulheres descendentes de africanos, que vieram para o Brasil na condição de escravo, fizeram a travessia e trouxeram suas experiências e memórias no corpo, no movimento, na contação de histórias, bem como na elaboração de processos criativos e recreativos como centrais à suas existências. O racismo impediu e quase aniquilou a linguagem africana, preservada pelo batuque e candomblé, entre

outras práticas, como as congados através da atividade performativa. Para Leda Maria Martins:

O corpo em performance, é, não apenas, a expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performaticamente os recobrem. Neste sentido, o que no corpo se repete, não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (MARTINS, 2003, p.66)

Essa inscrição, em razão da forte opressão, genocídio do negro, quase foi aniquilada, não fosse a presença das casas de religião, como o Batuque, por exemplo, que mantém e recria a experiência africana no sul do Brasil. Fátima por exemplo narra mais experiências racistas que viveu ao dizer:

[...] eu nasci em Bagé... Rio Grande sul, fronteira ali com o Uruguai uma cidade extremamente racista, meu pai homem preto, minha mãe mulher clara. E eu acho que como poeta eu sou desde a adolescência. Meu pai era compositor, tocava cavaquinho, era sambista, “negro vagabundo”, negro vagabundo tipo assim, era assim que ele era chamado por alguns brancos da cidade de Bagé. Eu já trago essa aveia dele, e enfrento, enfrentei, inclusive dentro da própria família né, esses preconceitos. Vai fazer outra coisa isso não tem futuro! Mas o que que nós vamos fazer com a arte que grita em nós, e que nós sabemos que é cultural, nós sabemos que trazemos da mãe África essa arte. O que nós fazemos com nossas palavras, que vem e nascem, o que fazemos com isso, se estão nos aconselhando a ser engenheira, cozinheira, professora, o que nós fazemos? Dai, então é obrigada a escolher, e eu escolhi ser a ovelha negra, poeta, compositora, artista social, e tô feliz (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Fátimas Farias, nov, 201).

Assumir o posicionamento da negritude no Brasil é o mesmo que assumir um lugar que vai de encontro ao mito da democracia racial, e dizer das práticas racistas engendradas em seu cotidiano, em sua história, e que o país não é uma soberania popular racial, como se imagina. Assim, o Rio Grande do Sul estabelecido em suas narrativas musicais como, “Céu, Sol e Sul terra e cor onde tudo que se planta cresce e o que mais floresce é o amor”¹³⁴, esconde uma opressão e ataque à pessoa negra e suas subjetividades.

Uma vez que, os homens negros carregam estereótipos e são tratados como “vagabundos” quando não estão alcançando os ideais considerados nobres, então os

¹³⁴ Trecho da música do cantor tradicionalista Leonardo.

artistas e o músico negro acabam carregando esse fardo, pois sua atividade nunca é considerada como trabalho aos olhos da sociedade opressora, isso explica o desrespeito com a profissão, a forma de remuneração, o trabalho marcado por um passado histórico em que fazer música no Brasil era feita por uma maioria de negros, assim como, são a maioria das domésticas profundamente marcadas pelo informalismo.

A narrativa de Fatima traz ainda, o fato de muitos não conseguirem viver só da arte e terem que optar por outras atividades consideradas produtivas. O racismo então é um forte fator de pressão para que se fuja das áreas das artes. A aparente valorização da música no Rio Grande do Sul é uma ficção, poucos negros desfrutam de reconhecimento e espaço, na mídia televisiva principalmente, pois ainda há uma representação, por sua maioria, do gaúcho branco e a música tradicionalista, ou ligada de alguma forma aos seus valores hegemônicos.

Nesta direção, imagina-se que o Rio Grande do Sul é diverso, isso soa curioso para o Devejay Augusto, replicante de cultura digital no governo Lula, na gestão do Ministro da Cultura o músico-poeta Gilberto Gil. Membro do Sopapo Poético através do Cine Kafuné, ele participou do TEIA (rede de cultura do Brasil), em todas as edições, menos a primeira de 2006, o qual participei pelo Ponto de Cultura Campo da Tuca, em São Paulo do encontro de cultura brasileira. Segundo ele:

Uma coisa que o pessoal diz aqui no sul, que a gente é diverso, eu sempre tremo quando o pessoal fala isso, porque quando a gente conhece o nordeste, o resto do Brasil, a gente vê o que é ser diverso mesmo, a gente tem a nossa diversidade aqui, mas quando a gente vê em cima do palco abrindo um carnaval mais de 100 nações indígenas sabe, mais de quinhentos batuqueiros de maracatu, varias nações africanas, ali a gente vê, a gente vê igualdade os mesmos povos europeus aqui do sul representados, a gente vê aquilo é diversidade, os povos indígenas com os povos africanos e com os povos europeus, aquilo é diversidade (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Devejay Augusto, set, 2017).

Nota-se que, o racismo impacta profundamente na diversidade de práticas culturais de um povo, pois são marginalizados historicamente e sofrem discriminação. Começaram contra as casas de religião de matriz africana¹³⁵, as escolas de samba, as

¹³⁵ Ari Lima e Nana Luanda M. Alves (2013) discutindo a questão da raça no Candomblé na Bahia traz a discussão sobre o quanto a raça importa e não importa, fazendo uma a distinção entre matriz africana que segundo ele remete a uma África mítica, e orientação africana, pelas bases africanas das experiências. Ao que parece esse último termo tem sido aceito pela literatura da antropologia, mas aqui no sul, os

tribos carnavalescas, os grupos de Swingue, Samba rock, ou seja, todas essas são desvalorizados pela mídia e pelas políticas públicas de estado. Isto impossibilita qualquer prática cultural negra de se manter, de ser preservada, cultivada, e seus saberes e seus mestres valorizados, porque a preservação e a manutenção dessas atividades necessitam de recursos financeiros.

O estado como gestor de política pública não tem um trabalho de valorização da produção de saberes negros, pelo contrário, o prestígio daquelas pessoas que fizeram cultura pela cidade, existe apenas em razão da organização dos movimentos sociais negros, que criam projetos e estabelecem parcerias com as universidades, articulando-se e participam de editais que muitas vezes não são específicos para sua produção, fazendo a política cultural, que era pra ser de estado, a obrigação deste.

A universidade só faz em razão da pressão exercida sobre ela pelos movimentos sociais negros, bem como pela presença ínfima, ainda, mas significativa de intelectuais e professores, negros e negras, que insistem no desenvolvimento de políticas públicas na universidade, pelo compromisso histórico com a mudança social e o status de sujeito de direitos da população negra brasileira. Além disso, alguns acadêmicos não negros somam-se a essa luta, contudo, o fenótipo negro tem sido o centro das políticas públicas nas universidades e motivo de dúvidas e controversias. Carlos Moore em *A Humanidade contra si mesma na Busca da Sustentabilidade Integral* afirma que:

A raça existe de forma concreta e prática como marcador social/estrutural. É uma realidade social definidora que regula as relações políticas, sociais, econômicas e culturais entre os grupos humanos, que ostentam entre si características fenotípicas diferentes. Não se fundamenta nos marcadores biológicos, mas nos fenotípicos. Ou seja, nos marcadores visíveis e tangíveis por meio dos quais os seres humanos hierarquizam-se, valorizam-se ou estigmatizam-se racialmente. De forma que argumentar que o racismo não existe porque a “raça” não existe biologicamente é contribuir para a continuidade de toda uma série de mistificações criadas pelos próprios racistas (MOORE, 2011, p. 4).

Em outra versão desse texto Carlos Moore explica ainda mais essa questão quando coloca que:

praticantes do batuque, as lideranças dos movimentos sociais negros e em especial do Sopapo Poético utilizam o termo matriz africana, procuramos manter.

Não há por que buscar raça no patrimônio genético, pois ele muito provavelmente não existe lá. É o fenótipo que constitui a maneira imediata e mais segura para os humanos traçarem uma linha divisória entre eles. O fenótipo representa aquelas diferenças que são visíveis ao olho nu e à distância. A cor da pele surge como a mais evidente dessas diferenças que possam ser percebidas à distância. A cor é o primeiro elemento que permite a um grupo humano se auto-determinar em relação a qualquer outro grupo de uma cor radicalmente diferente. Reunida a outras características fenotípicas distintas, a cor serve como referente marcador fundamental para as elaborações simbólicas e ressignificações que se erigem em torno a um Outro Fenotípico (MOORE, 2008, p. 8).

Portanto, o negro, organizado politicamente em torno do fenótipo, da cor negra e também da cultura negra, e tendo a noção de consciência grupal, na qual o som é um componente da narrativa racial, com isso, tem criado mesmo desfavorecido, instituições que tem preservado, recriados e multiplicado as experiências culturais da afrodiáspora negra, mesmo que altercando políticas públicas para sua preservação mínima, desde o pós-abolição. De acordos com José Carlos dos Anjos:

As resistências ao racismo, institucionalizadas na forma de movimentos sociais, como uma das dimensões da “democratização” da sociedade brasileira desde pelos menos a década de 80, vem tendo impacto sobre as categorias de “raça” e “etnia”. Cada vez mais, os brasileiros têm sido obrigados a pensarem sobre si mesmos e suas relações com os outros em termos raciais. Alguns intelectuais têm preferido acusar a esse movimento de racializar a nação em lugar de perceber nessa emergência a explosão de uma tensão sempre já aí contida. A crescente visibilidade do movimento social negro e dos movimentos indígenas questiona o mito da democracia racial e a des-diferenciação cultural que imagina a nação como homogênea. Sob o mito, cinco séculos de fusão por suposto teriam amalgamado as “diferenças” culturais e desracializado a nação. Os movimentos sociais negros e indígenas fazem emergir a questão multicultural como crise de identidade nacional (ANJOS, 2008, p.93-94).

Por outro lado, essa crise emerge na atualidade com grupos que se apoiam no mito da democracia racial e em uma identidade nacional homogênea, ou seja, uma ficção, e os movimentos negros e seus coletivos vem posicionando-se há décadas contra esse mito que tem levado muitos brasileiros ao não reconhecerem a influência africana, o impacto do racismo e da escravidão em suas vidas.

8.2 A Poesia

Se por um lado a indústria da música conseguiu fazer com que a população negra e seus artistas conseguissem se alinhar ao sistema capitalista, pressionando-os para que trouxessem outras temáticas, que não aquelas relacionadas à luta política e cultural negra, a poesia negra, sempre teve esse olhar mais crítico perante a sociedade

brasileira, e uma geração de poetas da segunda metade do século XX, tais como, Oliveira Silveira, Ele Semog, Conceição Evaristo, Solano Trindade, Carolina Maria de Jesus, entre outros tiveram na poesia, ou na literatura uma forma de contestação, sobretudo a denúncia da situação social de marginalização, preconceito e racismo.

Sendo assim, podemos dizer que a construção de personagens, enredos e formas de representação da realidade brasileira foram centrais em nossa história recente ao expor via literatura, às vezes de forma direta e objetiva, como negro era visto e como se percebia em uma sociedade racista. Corrobora com isso a escritora Conceição Evaristo ao declarar que:

Pode-se dizer que um sentimento positivo de etnicidade atravessa a textualidade afro-brasileira. Personagens são descritos sem a intenção de esconder uma identidade negra e, muitas vezes, são apresentados a partir de uma valorização da pele, dos traços físicos, das heranças culturais oriundas de povos africanos e da inserção/exclusão que os afrodescendentes sofrem na sociedade brasileira. Esses processos de construção de personagens e enredos destoam dos modos estereotipados ou da invisibilidade com que negros e mestiços são tratados pela literatura brasileira, em geral (EVARISTO, 2008, p.19-20)

Em suas trajetórias os músicos-poetas Sopapeiros dão continuidade a este legado da poesia negra e afro-brasileira relatando o quanto a poesia foi transformadora em suas vidas, sendo uma escolha e estando muitas vezes embricada com as experiências musicais:

[...] ai eu não saberia dizer se nasce primeiro o samba, ou se nasce primeiro a poesia em mim, eu acho que nasce os dois junto. Meu pai era sambista, carnavalesco e compositor, tocava cavaquinho, e uma coisa que eu sinto muito falta na época era representatividade da mulher na música, no samba. Eu na minha infância, sempre ouvi meu pai cantando só musica de homem, e eu não tenho referência de mulher tocando na rádio, principalmente samba, lá em Bagé, era só os bombachudos, aquelas músicas de gaúcho, chimarrão.... o meu pai que misturava, então dai eu acho que já nasce a sambista, compositora, e poeta, nesse momento nasce. Eu tenho inclusive no cd que eu to preparando, uma música que eu fiz em homenagem ao meu pai que chama o mestre, que eu falo na letra a história do cavaquinho dele, falo a história do carnaval, e hoje eu me considero, uma mulher satisfeita na arte. Eu me formei como cozinheira nutricionista, culinária, exerço essa profissão com muito prazer, com muito amor, e tenho do lado a poesia, porque eu to cozinhando e a minha caneta e o papel tá ali, e eu tô escrevendo sobre a cebola, sobre o tomate, que é também arte. Cozinhar é arte, e poesia é arte, o alimento, alimenta a tua carne, e a poesia alimenta a tua alma, não dá pra separar, porque se tu vai fritar chiiii é melodia, daqui a pouco tu tá batucando na mesa, e rola um samba no fritar a cebola (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Fátimas Farias, nov, 2019).

Fátima exerce seu ofício de poeta e de compositora com profundo cuidado com as palavras, porque sabe o poder que elas têm. Faz comparações sônicas entre a poesia e a melodia, a partir de sua prática cotidiana. Podemos perceber que a poesia não

é somente uma atividade das horas de ócio, mas que está junto nas horas de atividade profissional que exerce como cozinheira.

Ao buscar o reconhecimento de seu lado tanto de compositora, quanto poeta, ela encontra dificuldades pela situação sócioeconômica, o que dificulta a publicação de seu livro, mas mesmo assim, seu trabalho já faz parte de coletâneas como aquelas produzidas pelo Sopapo Poético.

Sabemos por experiência própria o quanto burocracia estatal, impede que possamos muitas vezes realizar nossos sonhos de publicar nossas obras com recursos públicos. Assim como Fátima que guarda seus poemas e composições em uma gaveta, há milhares de escritores negros e negras esperando uma oportunidade de deixar seus trabalhos registrados na história. O Sopapo Poético através de suas produções abre espaço para essa artista negra da cidade poder colocar para comunidade negra essa poeta e compositora que quer fazer sua arte “gritar”.

Podemos dizer que analisando as dificuldades de Fátima ao me pedir ajuda após a gravação do programa Músicas do Mundo, quando o estado abriu um edital para publicações, vi que as exigências eram tantas, que me senti incapaz de ajudá-la, pois pediam registro de produtor cultural e uma sucessão de outras comprovações que afastavam o sonho de Fátima de publicar a sua obra. Mesmo com todo o capital acumulado que eu tinha em torno da cultura, da educação, da experiência de projetos sociais aprovados em editais quando eu trabalhava no Ponto de Cultura Campo da Tuca, me senti incapaz de ajudá-la naquele momento.

Ou seja, para projetos assim, é necessários toda uma rede de pessoas que conhecem os processos e os tramites, e isto alguns ativistas negros como Fátima ainda não possuem, mas o Sopapo Poético enquanto coletivo sim, pela rede que construiu. No entanto, ele não apoia ações individuais dos negros, isso o negro tem que fazer por conta própria, em outras palavras, não há uma ação paternalista dos Sopapeiros entre si, pois caso ele ou ela consiga bancar seu trabalho, há a possibilidade de divulgação na roda de poesia do Sopapo, e conseqüentemente uma maior divulgação, bem como participações em feiras, encontros, e também de debates culturais. Essa posição do

Sopapo ajuda os artistas do seu círculo a não ficarem restritos ao espaço do Sopapo e possam circular pela cidade.

Esse é o caso, por exemplo, de Lilian Rocha, que, pela condição sócioeconômica que tem, além do incentivo que teve para leitura desde pequena em uma família negra com melhores condições financeiras consegue publicar seus livros. Sobre sua experiência com a poesia ela comenta:

Eu comecei a me alfabetizar, e comecei a ler meu pai trazia gibis pra casa, então eu comecei com gibis, só que teve um momento que os gibis não eram suficientes, então eu comecei a ler os meus livros, de escolas, os livros dos meus irmãos, os livros dos meus pais, chegou um momento em que não tinha mais livro pra eu ler, solicitei pra minha mãe que ela me levasse até a biblioteca do SESI, na época era uma biblioteca pública, ficava no centro. Me lembro até hoje que na minha carteirinha, tem a minha foto do jardim da infância. Eu comecei a tirar livros de lá, e a questão assim eu comecei a escrever muito cedo, e fazia pequenas frases e depois, e depois eu me lembro que eu comecei a fazer pequenos continhos, cheguei a fazer um romance, gostava muito de ler romance policial tipo Agatha Christie, e daí foi cartão de natal, eu fui oradora de todas as turmas do jardim, ensino fundamental, ensino médio, eu fui oradora no curso de Farmácia, a questão da poesia sempre foi uma coisa forte e junto (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Lilian Rocha, set, 2018).

Sidnei por exemplo, outro poeta sopapeiro, traz a questão da poesia como parte de sua escolha política e como resultado um trabalho feito no Morro da Cruz com os grupos Afronativo e Gang Afro nos anos 80, momento em que começa a produzir poemas, que mais tarde serão publicados no livro Pretessência do Sopapo Poético:

É importante ressaltar que alguns poemas dessa publicação meus que estão nessa publicação do Sopapo Poético, na coletânea Pretessência, eu escolhi poemas escritos naquela época, anos 80, são os meus poemas dos anos 80. Hoje em dia até os editores recomendam que se publiquem os recentes, as produções recentes, mas nós, na nossa inexperiência, eu me antecipei a isso e coloquei minha produção de jovem ainda. Estão aqui tão representado poemas que foram produzidos no sentimento da época, de consciência dessa discriminação vizinha próxima e ao mesmo tempo da descoberta dos valores culturais negros como uma forma de resistência, como uma forma de manter a saúde e foco de interesse. Nessa época foi que eu assumi a literatura como uma via de conhecimento. Eu comecei a produzir justamente para que o grupo, que começou como grupo de dança, evoluísse para um grupo de artes cênicas, que fizesse teatro, dança, música, performance, e com incentivo dos amigos, vizinhos, e dos amigos que admiraram, valorizaram a minha produção, porque foi um fenômeno, que hoje até tá muito mais forte, e com grande visibilidade que à produção de uma literatura jovem negra. Eu posso dizer que na época periféricamente sem nenhum tipo de divulgação nós estávamos num processo desse tipo, só que lá na periferia do Morro da Cruz, numa época em que ninguém ia lá saber o que o jovem negro tava fazendo. Então eu e vários outros do grupo Afronativo, da Gang Afro, tivemos esse impulso literário de produzir versos, textos, pra abastecer a nossa produção do grupo, se tornou um grupo teatral, ao longo do tempo (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Sidnei Borges, dez, 2019).

Essa ideia de “abastecimento” é fundamental para pensarmos a poesia negra, e a literatura negra atualmente em vários grupos culturais na cidade, o acesso

facilitado pelas mídias digitais, pelas trocas de livros digitalizados e compartilhados, pelo acesso a trabalhos de autores que tiveram passagem pela academia, tudo isso abastece o trabalho do Sopapo Poético. Ou seja, a poesia deixa de ser objeto de contemplação artística para ter o seu caráter político, e o Sopapo faz isso tendo a música e a performance como acompadradas desse processo.

Durante o programa Músicas do Mundo, sempre instei que os convidados, principalmente os músicos poetas levassem suas poesias, isto era uma forma de ouvir aquilo que muitas vezes a narrativa musical não contempla, no entanto, as músicas sempre faziam um nexus com a poesia.

Outra dimensão importante do trabalho da poesia na vida dos poetas sopapeiros, é literatura negra das mulheres negras, referências importantes em suas trajetórias de vida. Lilian Rocha, por exemplo, trata dessa questão fazendo uma dura crítica ao lugar da mulher negra na sociedade brasileira, no que diz respeito à raça e aos relacionamentos inter-raciais.

[...] as escritoras negras, elas ainda tem uma percentagem muito baixa com a questão editorial, não só as escritoras negras, as mulheres de uma maneira geral, esse assunto, principalmente das mulheres negras, é fundamental, porque as mulheres negras foram tão maltratadas, a sua autoestima foi tão renegada, e através da poesia eu tenho percebido, não só a minha, mas de tantas outras mulheres que estão aí como Cristina Sobral, Elisa Lucinda, Conceição Evaristo, e outras não só de poesia, que escrevam prosa também, a própria Djamila Ribeiro, que trazem essa questão de se olhar, se perceber, essa potência dessa mulher. Digo potência, porque a gente já cansou de ser forte, e sempre colocado que as mulheres fortes não recebem, sendo forte tu não recebe anestesia no teu parto, sendo forte o pai pode ir embora e tu carregar os teus filhos. E essa mulher negra, e essa beleza onde é que ficou? Essas mulheres negras são preteridas, até na questão do seu companheiro né, a gente vê tantos homens que se dizem com a consciência negra bem estabelecida, mas tu vai ver as suas companheiras são mulheres brancas e loiras de preferência. O quanto era necessário trazer pra essa escrita, e que essa escrita sendo alardeada, sendo publicada, sendo falada, dessa beleza dessa mulher negra, dessa potência, não dessa fortaleza, mas dessa potência que essa mulher negra tem e que ao mesmo tempo, tá no momento de se colocar num outro formato, ou seja, assumindo a sua beleza, a sua cor, a sua potência, e poder se colocar no mundo de uma forma diferente, ou seja, a gente vê surgir a marcha do orgulho crespo, tantas mulheres se colocando politicamente, mulheres negras (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Lilian Rocha, set, 2018).

Lilian reporta a temas da luta das mulheres negras, a valorização da produção de conhecimento e dos saberes de negros e negras, capacistimo e relacionamentos inter-raciais. Penso que neste último sabemos pelo Quilombismo que denunciou as várias formas de genocídio entre aquelas incentivadas pelo estado para dar fim a fenotipia negra em um século através do processo de miscigenação. Para Pereira:

A proposta de Abdias do Nascimento para o Brasil em termos étnicorraciais sempre esteve atrelada ao reconhecimento de uma nação negra e de valorização do negro brasileiro a partir de mudanças provocadas nas estruturas de organização do poder em termos políticos e econômicos. Para que esta proposta tivesse força, seria necessário mobilizar e conscientizar tanto o sujeito negro quanto o mestiço da importância de reconhecer na sua identidade os laços de solidariedade para a categorização de um Brasil negro. Por isso, a mestiçagem, sob o ponto de vista do duplo sentido, por um lado, exaltada para encobrir o racismo e a discriminação racial e, por outro, usada como referência à suposta herança negativa dos africanos na sociedade brasileira, é criticada por Nascimento, tornando-se um dos principais aspectos de questionamentos do seu projeto de nação (PEREIRA, 2011 p.74).

Na história do apartheid na África do Sul, o medo do relacionamento inter-racial era algo constante, nos Estados Unidos também como provam as leis de segregação racial. No Brasil, o racismo e a segregação também se deram, no entanto, as práticas musicais em que esses encontros foram permitidos a exemplo, as escolas de samba, bailes funk e casas de religião de matriz africana, ou então os espaços de trabalho nos quais o negro está em evidente interação com não negros, não tiveram as mesmas rigidez de outros racismos pelo mundo.

Porém conhecemos bem a política de estado que incentivou à miscigenação com a vinda de imigrantes europeus e o Sul foi o lugar escolhido para os descendentes de imigrantes italianos, alemães, entre outros viverem, por isso, era impraticável para o negro em qualquer espaço gregário viver isolado socialmente, podemos dizer que os encontros eles acontecem e deles emergem relacionamentos afetivos.

No caso do homem negro, vive o drama social, sendo vítima dessa sociedade eurocêntrica e machista do Sul que o desvaloriza. A violência que alguns homens exercem sobre as mulheres é resultado disso. Concordo com Natany Luiz da Silva em *Aprisionamentos contemporâneos de gênero: releituras socioafetivas do negro no Brasil ao afirmar que:*

A ideia que parece recorrente no espaço de socialização desses homens é a afirmação da masculinidade pela força e pela virilidade, agredindo compulsoriamente mulheres, vítimas majoritariamente negras. Tendo tido contato na infância com cenas de violência, seja entre os pais, na vida cotidiana ou na criação rigidamente pautada na agressão como castigo, esse sujeito tende a relacionar cuidado/carinho/afeto com dor e sofrimento. Com essa concepção, ele guiará seus relacionamentos replicando o que observou, causando mais dor e ruptura de laços afetivos, perpetuando a condição de abandono de outros homens negros (SILVA, 2018, p. 42).

O tema dos relacionamentos inter-raciais entre homens negros e mulheres negras é extremamente complexo e não nos cabe aprofundá-lo neste trabalho, já que o relacionamento inter-racial não está presente nos Sopapeiros, mas é necessário refletirmos. E esse debate que Lilian traz é bastante pertinente e não está restrito ao Brasil, e lidar com isso não é uma tarefa fácil.

Acredito que o Sopo mantém “o amor negro” e seu espaço poético o incentiva, mesmo que isso possibilite o afastamento de determinadas lideranças negras que vivem essa “ambiguidade” da raça e relações inter-raciais. Considero que, o racismo e o racista querem destruir qualquer espécie de amor, pois o negro não tem o direito a amar, e isto é negado tanto ao homem quanto a mulher negra. Acredito que Sidnei Borges quando fala da experiência das mulheres negras traz um ponto importante e nos ajuda a entender isso que Lilian Rocha fomentou, ao dizer:

[...] que nós fomos expoliados de tanta referência, de tanta subjetividade negra, que é o esforço de uma vida pra uma pessoa negra resgatar a sua africanidade, as suas referências negras, e são tantas e tão diversas, tão amplas, que por vezes até se torna uma coisa angustiante... eu resisti durante muito tempo e até na década de 90 me afastei bastante de movimento negro mais político assim, de teoria política, elaboração política, formação de quadro, porque não tinha o acúmulo compreensão do que era, dos objetos, e os contextos partidários, tinha que estar dentro de partido. Nessa época eu busquei investir nessa formação da área de cultura, escolhi me preparar pra concretizar meu objetivo de me tornar um escritor negro, escolhi ter esse rótulo de escritor negro sim, e fazer uma literatura pra ser chamada de literatura negra. Comecei a pesquisar, tentar entender, o que é literatura negra, comecei a ler, mais literatura dos negros nortes americanos, das negras, principalmente literatura negra das mulheres negras, norteamericanas, Alice Walker, Toni Morrison, Audrea Lord todos que caíam na mão da gente, da pesquisa que a gente ia nós trazendo, e aí fui estudar letras, fiz o vestibular pra letras, e mergulhei de cabeça nesta etapa, e aí os anos 90 me dediquei a isso, a trabalhar a literatura negra, fazer minha formação em letras, ler muito sobre a literatura, me tornar professor, trabalhar, e fiquei distante da discussão política propriamente dita (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Sidnei Borges, dez, 2019).

Sidnei Borges, poeta negro, faz-nos entender que todo movimento político, é também um grupo que tem suas regras e suas compreensões e visões de mundo e produzir um sujeito negro consciente ou uma mulher negra consciente é um “trabalho de uma vida toda”. Nina Fola¹³⁶, estudiosa do pensamento das mulheres negras, socióloga e artista, conta-nos, quando questionada no programa sobre o papel da mulher

¹³⁶ Nina fola é atualmente mestra em Sociologia, foi selecionada em 2019 para cursar o doutorado em sociologia em 2020 na UFRGS. Tivemos oportunidade de conversarmos junto em uma banca de graduação da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, nos quais eu participava como avaliador acadêmico pela primeira vez. Tornei-me um profundo admirador tanto dela como artista, quanto intelectual negra. Quando nos cedeu à entrevista estava iniciando seu trabalho de pesquisa, que não foi incorporado a presente tese, em razão da data da sua defesa e publicação próximas da finalização desta Etnomusicologia Negra.

no grupo Afroentes e a questão de gênero diz:

[...] Cara, eu sou inclusive uma pesquisadora do pensamento das mulheres negras, enfim, eu acho assim, que vocalize nos grupos de homens já é uma evidencia assim, realmente não é uma pauta nossa, não é nem porque eles não queiram, não é uma pauta nossa, e não é uma reivindicação minha também. Eu tenho ai uma proposta de estudar no mestrado, inclusive essa expressão questão de gênero, porque eu faço a linha de pesquisa da matriz africana, e no terreiro a questão de gênero, não é uma questão gênero, não é uma questão, gênero não é uma questão, porque é uma outra perspectiva de mundo entende, as mulheres tem o seu lugar de protagonista, eu to ali, eu não to reivindicando, porque eu reivindicaria um outro espaço senão aquele, eu sou a percussionista, eu toco, eu faço o que eu quiser, eu nunca pensei dessa forma o trabalho como eu to falando, mas eu acho que é exatamente isso, no terreiro, dentro de uma comunidade negra tu não vai dizer pera ai eu sou mulher, eu preciso de destaque como é a reivindicação feminista, ocidental, atual, contemporânea, as mulheres dizem pera ai eu sou igual e mereço tratamento igual, nunca foi a nossa questão. Eu nunca me senti diferente por isso, eu acho que é isso, mas eu acho que ao contrário disso, se reflète tu homem faz essa pergunta querendo um maior protagonismo, mas as mulheres já veem que existe esse protagonismo, e eu fico bem feliz (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Afroentes, set, 2017).

Ela me fez despertar, que existe um protagonista e que talvez a pergunta não faça sentido para uma mulher negra, pertencente ao terreiro, percussionista, compositora, cantora, e intelectual negra das ciências sociais, ou seja, Nina me direcionava a entender o pensamento das mulheres negras, não pelo viés feminista, mas a partir de outro paradigma analítico mais coerente com a experiência africana, pois o feminismo ocidental não dizia muita coisa sobre as mulheres negras, pelo contrário, foram extremamente silenciadas e, a poesia traz voz as mulheres negras, amplia, ressoa e atinge também os homens negros.

A minha pergunta refletia minha formação, mas ampliou nossos conhecimentos sobre o tema, sendo centrais em nosso entendimento do papel que as mulheres exerciam no Sopapo Poético, assim como os artigos que me foram enviados pela professora Maria Andrea Soares (UNILAB, Bahia) sobre o pensamento das mulheres negras, tais como: Bell Hooks, Angela Davis, Beatriz Nascimento, Lea Gonzales, entre outras, e também pela disciplina que cursei sobre sexualidade e gênero na FACED UFRGS em parceria com a PUC/RS, onde pude constatar que as mulheres negras era um tema que não emergia no plano do curso, eu e mais outras alunas negras do curso em meio à maioria branca, feminista e LGBT, discutimos e avaliamos na disciplina essa participação. Ou seja, esses temas que vieram da experiência de campo me chamavam atenção e levavam-me a reflexão, assim como ação.

O trabalho de Cheik Anta Diop (1974), *A Origem Africana da Civilização*:

Mito ou Realidade foi o primeiro a trazer à discussão da importância das mulheres africanas na história da humanidade. O trabalho de Diop é analisado em duas aulas com o escritor Carlos Moore, na audiência o professor Dr da USP Kabenguele Munanga, disponível no canal Youtube¹³⁷, em detalhes, a importância do trabalho antropológico de Diop ao questionar o legado e as explicações eurocêntricas, trabalho este, negado nos círculos acadêmicos.

Em resumo, na tese Diopiana houve dois berços na história da humanidade completamente opostos, contrários: o meridional, formada pelos povos que ficaram no continente africano e os setentrionais, que subiram em direção ao norte. Foi, segundo ele, pelo clima, pelos modos de viver e se relacionar com o meio desenvolveram modos de vida opostos. Os do norte mais propensos à caça, ao armazenamento de alimentos e os do sul, mais propensos ao não excedente, ao compartilhamento, ao cuidado e ao cultivo da terra.

Nesta palestra, Carlos Moore explica como as teses de Diop não foram aceitas pela comunidade científica da época, por serem consideradas racistas ao contrário, mesmo tendo orientação de intelectuais como o francês Gaston Bachelard. Assim como tantos outros intelectuais não negros não acreditavam nas teses de Diop (pois era dado que a Grécia era o berço da humanidade e que os modos de produção emergiram de formas iguais em todo o mundo, como as teses de Marxs, Hegel, entre outros).

Porém, a linhagem da afrocentricidade tem dado destaque a participação das mulheres e sua importância na história da humanidade a partir de trabalhos de Diop. Nessa direção, percebemos que há inúmeras narrativas na produção de conhecimento negro em que a questão da experiência das mulheres negras é o eixo central na luta política cultural negra. Entendemos, portanto, o Sopo Poético tem forte influência

¹³⁷ Em duas aulas de quase quatro horas de duração no total, somos levados cada vez mais à ligação com afrocentricidade e com seus teóricos. Impossível diante dos argumentos de Carlos Moore não perceber o quando a desinformação, falta do conhecimento e de honestidade intelectual afasta nós negros dessa produção chamada de mítica pelos seus críticos. Diop, assim como Frantz Fanon, sentiram na pele o preconceito acadêmico quando seus trabalhos foram tidos como racista às avessas, essencialistas, e não científico, entre outros termos pejorativos, aliás, discurso bem comum hoje em dia. Vindo tanto de brancos quanto de negros não alinhados a perspectiva a afrocentricidade Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=aS9CmeSU_ms acesso em 10/02/ 2020.

desse legado ao destacar mulheres que fazem música e poesia. Fátima Farias comenta isso:

[...] antigamente lá em Bagé, nos brincávamos de calouro, cantor, acho que era chacinha, doze, treze anos, e a gente tinha esse programa na frente de casa, tinha uma pedra na frente de casa, se um dia minhas primas ouvirem elas vão lembrar, e subia na pedra quem ia cantar, o calouro no caso. E eu era tudo né, eu era apresentadora, eu era caloura, tudo, porque eu tomava conta do programa esse, e já era isso, já tinha em mim aquela aveia mais tri de ser dona da palavra, e isso eu vi agora lógico com o tempo, daí a gente cantava as músicas e tocava. Acho que era jovem guarda na época, Roberto Carlos pá. Um dia eu fiquei braba não quero mais cantar essas músicas, todo mundo já conhece essas músicas, mas o que que nós vamos cantar? Vamos fazer música, vamos criar música, vamos fazer a nossa música. Ai eu fazia os versinhos e cantava, ai houve aquele apagamento, uma certa época que todos nós temos, principalmente mulheres negras, temos um apagamento na nossa história. Eu pelo menos tive, particularmente, vim pra Porto Alegre ao 21 é só me reergui, me redescobri, quanto poeta, é claro, nunca parei de escrever, escrevia e botava na gaveta, escrevia e botava na gaveta. Por lá os quarenta, que eu fui estudar, fui ter filhos, fui ter relacionamentos, alguns doentios, muito tapa na cara, muito tombo, muito soco, descobrimento internos. Mas já era tudo arte, que gritava em mim, tu é artista, tu é artista, não tem que aceitar isso. Tu tem que lutar, tu é ativista social, parecia vozes e diziam, sai... ai encontrei o Sopapo, ai explodiu tudo. Claro tava tudo guardado. Fátima de onde tu tirou tantas palavras? Ai tava tudo aqui guardado, eu não tinha ainda pra quem mostrar (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Fátimas Farias, nov, 2019).

Podemos dizer que a produção negra no Sopapo Poético serve de força para as mulheres negras e ao mesmo tempo impulsiona no caso das mulheres que fazem música e tem uma carreira artística fortalecerem suas narrativas, a partir da própria experiência vivida.

Ao tratar da violência que sofreu como mulher negra sambista e compositora, o artigo da etnomusicóloga negra e interprete de samba Gabriela Nascimento (NASCIMENTO, 2019) no Painel Etnomusicologia Negra no ENABET 2019 bem como no COPENE SUL, é um bom indicativo do quanto a violência impacta a vida das mulheres que fazem música, bem como da importância da etnomusicologia feminista negra, ela é uma das primeiras que aborda essa especificidade.

O contato com a literatura e em especial com a poesia também é um fator determinante, isto nos revela muitas vezes as limitações da música popular abrindo muito pouco espaço para narrativas de violência contra as mulheres negras, então a poesia serve como um lugar em que o “grito” é possível, ou seja, ela é politizada, ela grita contra a estética branca, contra padrão de cabelo hegemônico no sul, ela grita contra racismo, grita contra a discriminação, grita também as experiências musicais. Lilian Rocha chama atenção disso, ao falar dos aspectos sônicos de suas poesias:

[...] o pessoal fala que quando lê, ouve, parece que tem uma cadência, e realmente tem uma cadência, por causa dessa vivência musical. Fui regente de coral, fui regente do coral CECUNE, fui regente do coral dos postos de saúde onde eu trabalhei, fiz parte do coral da SOGIPA, da Aliança Francesa, da Casa de Cultura Mario Quintana, e tive banda, e fiz n coisas. A minha poesia ela vem carregada de ritmo próprio, da minha vida, de sempre tá escutando música, meus pais sempre gostaram muito de música, então a gente escutava muito música em casa, meus irmão também gostavam muito de música com meu irmão, aprendi muitas coisas da música negra americana, meu irmão diferença de 4 anos, minha irmã diferença de seis anos, sempre tendo essa carga musical dos mais velhos né. Meu pai nunca aprendeu nenhum instrumento, ele dizia, que tocava pandeiro, mas não tocava, mas ele queria que um dos filhos pelo menos pudessem seguir essa linha (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Lilian Rocha, set, 2018).

Ou seja, esse sentimento em que a música e poesia são vivências, e parte da história de vida dos integrantes do Sopapo Poético é importante destacar, pois quem participa do coletivo tem alguma relação especial com a música. Por exemplo, Lilian por toda sua experiência de vida, e produção literária agrega um forte conhecimento musical que é central para atividade sopapeira, sua postura performativa, o cuidado com a escolha das palavras, músicas e poesias, bem como toda a sua erudição e conhecimento, tanto da música clássica, quanto da popular agregam a experiência coletiva. Além disso, acredito que Lilian dá um status renovado à poesia negra desde a morte de Oliveira Silveira por conta de sua sonicidade musical negra.

A constituição do Sopapo Poético como espaço de poesia tem sido importante para Seu Borba, por exemplo, o mais velho do coletivo, que durante o trabalho de campo estava em todas as atividades da roda de poesia. Ele conta como foi sua chegada no Sarau de Poesia e como começou:

[...] eu fui convidado a assistir um poeta bahiano, me esqueci o nome agora, em que a gente se tornando amigo né, convidado por Vladimir Rodrigues e Vera Lopes durante a Feira do Livro em 2012¹³⁸. Ele tem uma poesia contundente, e aquilo me chamou atenção. É isso aí é que eu quero, aí houve essa coisa né, que as pessoas que tinham trazido ele, o pessoal que tinha convidado, a própria Vera Lopes, também já começaram a pensar nessa possibilidade né, de se criar o Sopapo Poético. Aí a Vera venho e me falou: Olha nós vamos fazer uma atividade final de semana na escola de samba Imperatriz! Lembrei o nome o Maca, aí tive a oportunidade de estreitar mais amizade com ele e tudo. Apresentei uma música que eu tinha Rainha Negra, gostou muito e tal. Aí o pessoal resolveu fundar o Sopapo Poético, enfim, um espaço de poesia negra. Aí comecei a participar, na verdade, eu compunha alguma poesia, na verdade, eu continuei me dedicando mais a música, tanto é que eu citei a Rainha Negra né, uma marchinha, e foi a primeira música que eu apresentei no Sopapo Poético (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Renato Borba, nov, 2018).

¹³⁸ A memória de seu Borba falha ao lembrar data, mas percebe que essa experiência foi anterior ao Sopapo Poético, e na feira do livro que acontece nos meses de outubro ou novembro em Porto Alegre. Como o Sarau teve seu primeiro evento em março de 2012 lhe ajuda a situar no tempo e no sarau negro, apoiando a não precisão de sua memória, mas tratando do contexto.

A estréia musical do show do *Seu Renato Borba*, recentemente, constituiu algo que chama nossa atenção, que é uma “rede negra” de músicos que se auxiliam - participando dos shows do outro músico-poeta para que tenha maior visibilidade na cidade e que a música negra seja parte do repertório.

Seu Borba lembra algo que foi citado por Pâmela Amaro Fontoura em sua dissertação, que foi a influência do Sarau Negro e do coletivo liderado por Nelson Macca, este poeta teve um papel importante na história do Sopapo Poético, pois as ideias estéticas de sua performance foram fundamentais para o projeto de Protagonismo Negro sopapeiro. Minha irmã Josiane Acosta da Rosa, residente em Salvador, deu-me um livro dele e compreendi o quanto sua poesia é combativa e ataca o sistema. Maca em razão de sua agenda, ainda não conseguiu participar do Sopapo Poético como convidado, mas seu nome entrou em uma das listas de possíveis homenageados em 2018.

Nelson Maca antecipa à experiência de Slam no Brasil, como poesia combativa e vem a Porto Alegre dois anos após a morte de Oliveira Silveira. As lideranças negras precisavam de um espaço para fazer o que Nelson Maca estava fazendo em Salvador e, produzindo o mesmo efeito multiplicador que hoje o Sopapo Poético exerce sobre jovens negros presentes no coletivo Poetas Vivos. Como uma parte importante da resistência cultural, Pâmela Amaro destaca:

[...] a referência do sarau negro, Sarau Bem Black, produzido pelo Coletivo Blacktude, que movimentava a cena literária em Salvador, Bahia. Nelson Maca constitui presença inspiradora junto de seus parceiros do grupo de rap baiano, Opanijé, na circunstância de sua vinda à Feira do Livro de Porto Alegre, em novembro de 2011. Considero que o Sarau Sopapo Poético pode ter despertado plurais iniciativas de fomento literário e artístico, um caminho possível de continuidade da pesquisa poderá ser sobre ações culturais em Porto Alegre que foram motivadas pelo encontro sopapeiro. Até a fundação do sarau Sopapo Poético, em março de 2012, existiam mais saraus canônicos de literatura hegemônica do que contra-hegemônicos. Tenho por premissa que este tempo-espaço fomentou mais encontros culturais e de literatura pela via do protagonismo negro, tais como: Sambarau (2012), Sarau Pretagô (2014), Sarau Carolina de Jesus (2016); Projeto Pegada Preta (2016), para citar alguns (FONTOURA, 2019, p. 42-43).

Ou seja, tem o efeito multiplicador da performance negra, agora saindo da experiência teatral e ganhando o formato em que a música e a poesia exercem e amplificam o protagonismo negro. Esses espaços não precisam de toda produção cênica do teatro ou de toda produção musical, a poesia negra emerge com força por sua

capacidade em poder ser feita em qualquer lugar, em qualquer tempo e espaço, não havendo necessidade de se respeitar calendários do 20 de novembro ou da semana da consciência negra, espaço em que a atividade cultural negra se amplia na cidade, pois um microfone, um tambor principalmente, já faz o Sarau do Sopapo Poético acontecer.

A poesia não é pensada apenas como palavras, mas também como composição de imagens e som. Deeveejay Augusto ao comentar sobre sua forma de produzir vídeo clipes em seu trabalho artístico traz elementos importantes que ajudam a entender não só sua produção, mas em certo sentido, o quanto poesia poder ir além das palavras com o auxílio da música.

[...] a minha estratégia de usar o vídeo sempre foi pra causar menos estranhamento, familiarizar as pessoas, acostumar elas com que eu tava querendo mostrar, essa foi minha estratégia. Eu vejo em algumas festas assim, as imagens não terem conexão com a música, ser muito mais pra divertir, um enfeite, enfim alguma coisa assim. Eu uso pra fortalecer a ideia que eu quero passar, e tento fazer isso de uma forma que acrescente, não ser descritivo. Se a pessoa fala estourou uma bomba, a pessoa fala lá na música, pô, eu não vou estourar uma bomba ali, porque na imagem, porque isso não acrescenta, vou botar uma outra imagem que complemente de uma outra forma, ou que faça essa comunicação num outro nível, camadas diferentes, tento não ser redundante, tendo não ser redundante, é muito simples ser redundante, ser descritivo com as imagens né, tento isso assim ter camadas diferentes de comunicação, falando pros vários níveis assim. É o jeito que eu faço, e tentar assim na medida do tempo e da possibilidade que as imagens sejam poéticas também, poesia visual eu tento fazer (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, DEVEEJAY, Augusto, set, 2017).

Ou seja, “camadas diferentes de comunicação”, uma vez que ela afeta o modo como às pessoas podem perceber o ambiente de diferentes maneiras. No Sopapo pude vivenciar essas várias camadas de comunicação, pelo olfato, sentindo o cheiro de defumação na entrada, remetendo às memórias das casas de religião de matriz africana, onde fui criado; paladar com comidas naturais, vendidas por Kyzzy durante o evento, audição através dos sons do tambor de Pâmela, as melodias da viola de Vladimir, o pandeiro de Lilian Rocha, pelas poesias lidas com diferentes texturas vocais, lidas por homens e mulheres negras, crianças, jovens e idosos, pela música em volume não tão alto de deeveejay Augusto, por todas as apresentações de artistas locais do swingue e do samba; tátil pela experiência de abraçar pessoas que tinham relações com história de luta política cultural negra em Porto Alegre.

Da mesma forma, quando assistia os vídeos de Deeveejay Augusto e quando olhava para as paredes e via cartazes do Sopapo Poético, das fotos do seu Nilo Feijó, da pintura de Oliveira Silveira feita pelo Paulo Correa, das bijuterias, livros e

roupas coloridas dos participantes, além disso, ativação de memórias da coletividade negra, o sentimento de estar em família formada por negros no sul do país, de maioria branca, lembrando-me das velhas reuniões na casa do meu tio Dodô, que foi mestre de tamborim junto com mestre Neri Cavera, na Imperadores do Samba.

Ou seja, o Sopapo através da poesia é um “sopapo” (tapa) como dizem os Sopapeiros e fundadores do Sarau, no eurocentrismo, na braquitude e nos movimentos antinegros que crescem no sul do país. Fortalecer os mestres, os mais velhos, reverenciar sua importância cultural e ainda pulsante, mostra o efeito da roda de poesia do Sopapo em sua audiência e em seus integrantes. Seu Borba fala da sensação de ser homenageado no Sarau:

Foi uma emoção muito grande porque, ser homenageado pelo Sopapo Poético, pela aquela turma de poetas, de sambistas, inclusive tinham me convidado ano passado, ai eu digo não, mas eu acho que ainda não é o momento, eu acho que eu no tô assim, não tenho toda essa condição assim, não, mas tem sim e tal. Ai esse ano me convidaram, então eu vou enfrentar, e foi realmente uma emoção muito grande as pessoas cantando junto comigo, cantando os meus sambas, alguma poesia também que foram lidas, então realmente é uma coisa muito gratificante, e que realmente me dá essa dimensão, essa certeza que realmente, esse tempo que eu tenho dedicado a participar junto com os jovens tem valido apenas, e vai continuar valendo (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Renato Borba, nov, 2018).

Enquanto a sociedade capitalista vê no mais velho um empecilho, um entrave ao desenvolvimento, ao conhecimento, o Sopapo Poético reconhece naqueles com mais de 60 anos a possibilidade de ter suas obras reconhecidas pelo público negro jovem e pela classe artística negra. Através de sua rede, divulgam não apenas na internet, mas também em jornais de circulação, notas sobre os homenageados do evento, construindo o que é chamado de “Ponto de encontro da Poesia Negra em Porto Alegre”. Assim também, a poesia serve a inúmeros propósitos que ampliam o sarau, sopapar e aquilombar (FONTOURA, 2019) para dimensões e forças criativas relacionadas à ancestralidade, aos valores civilizatórios afro-brasileiros e suas respostas ao mundo em que vivemos, proporcionando um outro modo de relação com o espaço, com o tempo, com a política cultural negra e o legado, tanto intelectual quanto social e familiar, do qual a poesia (e a música também) fazem parte.

8.3 A Música

Como é possível notar, uma das questões desse trabalho era compreender quais os nexos entre música, raça e poesia. Ao que podemos observar durante toda escrita, que ambos os temas sempre estavam articulados, não podem ser separados, ou seja, estavam embricados nas narrativas sobre a cidade, trajetória pessoal, relação com a poesia e às experiências musicais.

Ao entrevistar os sopapeiros na rádio da universidade, na minha imaginação, um lugar de poesia não era necessariamente um lugar em que os músicos são o centro, pelo contrário, roda de poesia, é de poetas, porém o fator musical foi um componente importante que impulsionava e dava mais visibilidade à roda de poesia. Ou seja, não era uma roda qualquer, ali tinha toda a qualidade da tradição musical negra da cidade envolvida. As narrativas sobre música nos revelam isso, e podemos entendê-las como associadas ao trabalho de militância. Nina Fola trata disso no programa quando comentou sobre o trabalho do grupo Afroentes:

...o Vladi falou uma coisa que eu preciso reiterar, não é nada vazio a gente tem uma letra, a gente tem um som, a gente tem uma performance, e uma fala que é alinhada, assim a gente não tá aqui buscando a hora da vez, da moda, que negro agora tá bonito, não é nada disso, a gente tem uma história que é de longo percurso, de grande militância, e a gente tá expondo o nosso trabalho artístico através disso (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Afroentes, set, 2017).

Nina trata de nos mostrar a qualidade do trabalho artístico negro, podemos estender a fala dela ao Sopapo Poético e aos artistas que participam da roda de poesia, em especial os músicos-poetas.

Deevejay Augusto, pesquisador musical, comenta sua relação com a música, sendo possível notar o quanto alguns fatores da tradição musical negra na cidade ajudaram na formação dele, e também fruto desse longo percurso que Nina fala:

[...] eu fiquei pensando assim algumas vezes como se dá a minha relação com a música, nessa existência. Eu posso dizer assim desde criança, desde as brincadeiras de roda, da minha mãe cantando pra mim dormir, do que a gente escutava no rádio, antes o rádio ele tinha uma qualidade de forma geral, ele tinha uma qualidade bem mais alta, porque era feita uma seleção pra pessoa poder gravar um disco, chegar até uma gravadora, tinha que ter uma qualidade bem mais alta. Então assim, eu me criei escutando música tanto da minha mãe, quanto no rádio em casa, e com as brincadeiras infantis. Mais profissionalmente assim, digamos entre aspas profissionalmente assim, eu tinha 15 anos isso era década de 80, quando eu comecei a botar som nos bailes black, naquele tempo do Jara Musisom, peguei essa fase, aí com 15 anos (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, DEVEEJAY Augusto, set, 2017).

Podemos apontar na narrativa do pesquisador musical Deevejay Augusto, que não gosta do rótulo de músico, pois para ele isso demandaria muito tempo de dedicação ao seu estudo, o quanto seu trabalho está ligado a tradição musical negra de black music dos anos 80 na cidade, e o quanto a partir do audiovisual, através de clipes musicais, e remete à relação com o sagrado em seu trabalho de pesquisa. Em sua narrativa podemos observar como sua subjetividade de pessoa negra foi sendo construída pelas práticas culturais negras ao socializar-se musicalmente com grupos que se formam na Restinga, lugar que se constitui hoje, como espaço importante da cena artística na cidade, pelo fato haver representantes nesse bairro que fazem a cena de Slam, como Bruno Negrão e Agnes Mariá, além do fato de haver um Ponto de Cultura na Restinga e também um Instituto Federal de Educação, além, claro, da escola de Samba Restinga mostram a força dessa comunidade e o quanto está ligada a luta política cultural negra e suas africanidades como um dos bairros com maior população negra de Porto Alegre. Leda Maria Martins escreve que:

A concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos, e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementariedade necessária, em contínuo processo de transformação e devir (MARTINS, 2003, p.75)

No “bate papo” que tivemos na Rádio da Universidade, além de ter aprendido manipular uma câmara digital e analógica com ele, quando dava formação pelo Ministério da Cultura, em 2005, com oficinas de audiovisual no Ponto de Cultura Campo da Tuca, logo fui percebendo que era muito além disso, era a história viva da música negra na cidade, foi a primeira pessoa no Sopapo a me dizer que, não poderíamos separar o espaço sagrado do profano. Sempre muito discreto no Sopapo Poético, no entanto, exerce um papel fundamental, pois faz o ambiente parecer familiar com as músicas que coloca em um volume que é possível as pessoas conversarem e também assistirem aos clipes musicais negros.

Lembro-me de ter visto pela primeira vez o clipe “cota não é esmola”¹³⁹, da cantora Bia Ferreira, antes da roda de poesia começar, ou seja, sutilmente ele vai conduzindo a nossa subjetividade através dos clipes musicais a partir de suas pesquisas

¹³⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QcQIaoHajoM> acesso em 02/02/2020.

sobre estilos e gêneros musicais negros na África e na afrodiáspora negra. Sendo que a audiência do Sopro Poético é colocada em contato com essa subjetividade africana e são conduzidas por ela quando assistem aos cliques africanos, por via da arte musical performativa visual. As pessoas tem contato com a experiência visual ou de escuta, mesmo enquanto estão lendo mensagens no celular ou esperando o início da roda de poesia.

Essas experiências de Deeveejay Augusto pesquisando gêneros musicais, como Kuduro, Kizomba, e também suas memórias de infância com a música, são fundamentais na vida da pessoa negra, sendo a família já um componente importante apontado por ele, e também por Lilian Rocha.

Fátima Farias comentou também a influência da música em sua família, com seu pai que tocava cavaquinho em Bagé, além disso, afirma:

[...] eu sou uma viciada em samba autoral, tenho ouvido muito nossos compositores de samba aqui de Porto Alegre, tenho ouvido muito as meus próprios áudios pra aprender, eu sou seguidora da raiz do samba, samba antigo, os nossos poetas antigão, os nossos mestres, Candeia, Cartola, Noel, Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara, Jovelina Perola Negra, Elza Soares, amo, é o que eu ouço assim diariamente, quando a gente consegue, quando a gente tem tempo e tal (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Fátimas Farias, nov, 2019).

Fátima apresentou no programa suas principais referências musicais que constituem o legado do samba, o qual ela chama de “raíz”, forte influência de suas produções musicais. Tanto que, o músico-poeta Mamau de Castro comentou que seus sambas tinham a temática negra, considerados em razão de suas vivências que são explicitadas em palavras e termos africanos.

[...] um dia Mamau de Castro, compositor meu amigo, parceiro de samba, me pediu não lembro qual foi o espaço um samba que tivesse temática negra, que falasse do negro, bem no comecinho, eu disse: Bá não tenho nenhuma, ba não tenho nenhuma que fale da temática negra. Ele disse: Tu é louca? Como assim Mamau, mas eu não tenho? Ziriguidum de Yoyô, ziriguidum de Yayá. Mas isso é samba de uma temática negra? Pelo amor de deus, Fátima, todos os teus sambas tem uma temática negra. Ai que alegria, que alegria deu, essa é minha identidade. Uma mulher negra que quer gritar (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Fátimas Farias, nov, 2019).

Portanto, o samba ou a música ajudam na construção da mulher negra que quer “gritar”, e esta, por sua vez encontra na poesia toda força que agrega ao samba e

muitas vezes, o samba agrega à poesia na sua narrativa sobre a mulher negra. Isso não se faz sem uma rede de apoio de músicos-poetas experientes como Mamau de Castro, que vão estabelecendo novas relações com as mulheres sambistas que vão surgindo. Neste sentido, o samba e sua estética musical negra servem para afirmação da identidade da mulher negra no Sul que faz música, seja cantando ou tocando.

Seu Borba comenta sobre essa nova geração, pois viu o início dos blocos de carnaval nos anos 50-60 quando criança, no MontSerrat.

[...] realmente tem uma turma de jovens aí, que por sinal eu estou associado a eles, até é importante a gente falar, que naquele mesmo ano em que fundou-se o Sopapo Poético, fundou-se também, por Mamau de Castro, o Conga do Samba, um espaço pra música autoral, então é musica, é samba de raiz autoral...a gente tá fundando também a associação dos compositores de samba do Rio Grande do Sul, então tem uma safra aí de compositores, de melodistas, letristas, uma safra muito boa, cantadores, jovens, cantores, Guaira, Renata, os compositores não vou citar os nomes, uma turma, aí eu vou esquecer alguns, vou fazer injustiça, mas tem uma turma muito grande de compositores, músicos que tão levando o samba aí em Porto Plegre (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Renato Borba, nov, 2018).

Seu Renato Borba faz questão de ressaltar o quanto essa ideia de protagonismo negro também impulsiona o surgimento de outros grupos associados ao samba no mesmo momento da fundação do Sopapo Poético, isso demonstra que, como viemos apontando durante todo este trabalho, o quanto o legado intelectual, cultural negro vai se espalhando pela cidade. Assim, esses coletivos negros vão se fortalecendo nas suas narrativas e lutas políticas culturais.

8.3.1 Musicalizar poesias

Ao que parece, o musicalizar, ou seja, tornar as poesias canções é prática importante para os músicos-poetas e, os áudios reproduzidos no programa Músicas do Mundo são importantes para observarmos que, elementos, além da melodia, são acrescentados nas poesias. Sendo assim, as composições de Lilian Rocha e de Oliveira Silveira são matrizes fundamentais para construção das melodias. A primeira por José Carlos Rodrigues e outra por Vladimir Rodrigues, músico-poeta que tem musicado poemas de Fátima Farias, Oliveira Silveira e Renato Borba e pode a partir da análise musical dar-nos pistas sobre quais são as principais escolhas relacionadas à “música afro-gaúcha”, categoria que tem se tornado presente tanto no Sarau Sopapo Poético, como também na luta política cultural negra aqui no sul.

Além disso, com essas músicas é possível notar também a confluência de categorias como raça, música e poesia atuando conjuntamente. Analisamos o instrumental, entendendo a voz, também como um instrumento musical para mostrarmos o quanto o timbre e a melodia são elementos importante na qualidade da produção musical negra, trazemos para análise as músicas compostas pelos sopapeiros e analisamos a sonacidade musical negra como sendo baseada em escolhas de instrumentos que compõe patrimônio musical negro, é o que veremos e ouviremos a seguir.

8.3.2 Capitão do Mato

A música capitão do Mato¹⁴⁰, de Lilian Rocha, foi uma das seleções escolhidas por ela para serem apresentadas no Programa Músicas do Mundo. Neste ela apresentou além dessa, Golpes Sórdidos, as quais abordam profundamente a questão racial. Nesse ínterim, Lilian comentou sobre o processo de produção da música Capitão do Mato¹⁴¹.

[...] na realidade como eu falei, a música meia que vem já com ritmo, e conversando, eu faço varias apresentações, dai um colega nosso que também frequenta o Sopapo Poético, que é o José Carlos Rodrigues, um dia ele disse: Tenho uma coisa pra te mostrar, não sei se tu vai gostar. Vamo ver né, dai ele me mostrou. Eu achei muito bom, ai a gente resolveu fazer uma coisa mais profissional, fomos pro estúdio... gravamos com o Jorge Foques, fizemos todo um arranjo, depois pensava assim vamos lançar em vídeo, então fizemos um vídeo. Primeiramente a gente começou com Golpes Sordidos¹⁴², que é uma outra música minha, mas a gente achou que naquele momento, que a gente foi lançar que foi no final do ano passado, que era perto do novembro, era interessante o Capitão do Mato. O Capitão do Mato por que, porque ele surgiu não é só a questão histórica do Capitão do Mato, mas o fato que hoje em dia a gente vê, ainda muito negros, e também surgiu pela história daquele vereador de São Paulo, que não vou citar o nome, pra não dar mais IBOPE pra ele, pelas ideias dele. Ele era contra cotas, ele era completamente contra as ações afirmativas. Ainda hoje a gente tem capitães do mato, a letra foi feita em função disso, e a melodia venho mesmo, quando o Zé Carlos fez, com a intenção de trazer essa pujança,... no Capitão do Mato, que é o policial negro que persegue as pessoas nos supermercado, ou quando tu entra numa loja, negro te olha e não vem te atender, então n situações de capitães do mato, que existe ainda nos dias de hoje, a gente nasce da raça negra né, mas o tornar-se negro, é uma outra questão de vivência, de naturalidade, de se perceber, que existe uma causa maior (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Lilian Rocha, 2017)

¹⁴⁰ Capitão do Mato e Golpes sórdidos são letras de Lilian Rocha, musicado por José Carlos Rodrigues com arranjos de Jorge Foques.

¹⁴¹ Faixa 23

¹⁴² Faixa 24

Figura 40. Estúdio Jorge Foques. Clipe Capitão do Mato



Fonte: Canal do Youtube¹⁴³

Ao mesmo tempo em que está contemplada à importância da melodia, algo que Lilian traz de sua experiência e formação musical, relata-nos também, que os arranjos foram feitos com sua participação e a melodia construída em torno de um poema seu, que tinha qualidade suficiente para ser gravado.

Além disso, seu poema musicado foi feito por alguém frequentador do Sopapo Poético e que merecia os créditos da parceria, por seu envolvimento com as causas negras, com esse tornar-se negro¹⁴⁴, procurando estabelecer a conexão, não apenas com a história do passado, mas o capitão do mato como sujeito real, presente na sociedade em que o negro vive.

Concordamos com Lilian, pois os “capitães do mato” estão a serviço de uma agenda antinegra, sua colocação em postos de poder é mais por uma questão de representação fenotípica e, ao mesmo tempo ideológica conservadora a serviço da branquitude. Assim também, estar alinhada à questão racial impede o exercício dessa agenda, por isso o Sopapo Poético é firme em sua postura em certo sentido radical, pois ela impede que brancos ou capitães do mato frequentem e valorizem a produção negra na perspectiva branca.

Um ponto interessante na narrativa de Lilian Rocha é que ela não cita a percussão, mesmo sendo a base, a estrutura da música, pensamos que isso se deve, em

¹⁴³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-MJWRYPGIxc> acesso em 20/01/2020

¹⁴⁴ Tornar-se negro é um clássico da literatura negra brasileira feita por Neusa Santos de Souza

razão, de só pela sua existência em uma produção já trazer qualidade rítmica, não necessitando ser mais citada, pois é a essência ou, melhor, a “preteessência” do trabalho musical afro-gaúcho, indispensável em qualquer narrativa contra hegemônica no Rio Grande do Sul.

Na produção da música Capitão do Mato a percussão é uma camada fundamental na estrutura melódica, pois os instrumentos como violão, teclado e contra-baixo, fazem ataques e reafirmam as linhas melódicas vocais repetindo versos da música, em outras palavras, a percussão sustenta, apoia e qualifica o trabalho melódico, mesmo ocupando quase todo espaço de tempo da música, sai poucos instantes e reaparecendo novamente. Ela é o centro, e a música de Lilian reafirma isso, portanto, a percussão não é um efeito, ela garante a identidade afro-gaúcha.

Capitão do Mato

Capitão do Mato (verso 1)

Porque matas, a tua consciência

Capitão do Mato

Porque matas, a tua consciência

Com a matança dos teus (verso 2)

Eu só te pergunto afinal

Quem morreu

Com a matança dos teus

Eu só te pergunto afinal

Quem morreu

Refrão

Reza a lenda que foi o teu

Reza a lenda que foi o teu

Reza a lenda que foi o teu

Reza a lenda que foi o teu

Introdução 1:

0- 14s- Violão, bumbo tocado com baquetas,

14s: Solo de violão, bumbo tocado com baquetas e contra- baixo.

Verso (1)

28s- Entra a voz de Lilian, bumbo tocado com baquetas, contra- baixo e violão.

46s- Entra piano, bumbo tocado com baquetas, contrabaixo e violão.

Verso (2)

59s- Entra os chocalhos, bumbo tocado com baquetas, contrabaixo e violão.

Refrão

1min28s- Todos os instrumentos entram juntos- Chocalho, violão, piano, bumbo tocado com baquetas,
 Introdução 2
 1min59s- Solo de violão, baixo e atabaque
 2min13s- Solo de teclado, atabaque elétrico e bongo.
 2min27s- Verso (1) Voz, chocalhos, baixo, teclado, atabaque
 2min42s- Voz, chocalhos, Baixo, tambor com baqueta e violão.
 2min57s-Verso (2) voz, baixo, tambor com baqueta, violão, chocalho.
 3min36s- Refrão- Todos os instrumentos entram juntos- Chocalho, violão, piano, bumbo tocado com baquetas.
 3min53s- Violão de aço e voz

As alterações na introdução 1, o violão é o primeiro instrumento a entrar, logo em seguida entra o bumbo tocado com baquetas, que não sabemos pelo timbre, mas possivelmente um instrumento pequeno, pois as regiões graves não são muito acentuadas, e sim o toque da baqueta no aro do instrumento. O piano que não aparece na primeira parte, logo aparece na segunda com maior presença, mas ele não é o agente, ou seja, ele não é o protagonista, quem exerce esse papel o tempo todo é a percussão. Dessa maneira, é uma escolha estética artística dos produtores. Se considerarmos o conjunto de timbres presentes na música, há uma riqueza sonora nas canções dos músicos poetas e na produção de Capitão do Mato de Lilian Rocha.

8.3.3 Os livres têm prazer em cantar

Em 2017, acompanhei e assisti à primeira apresentação do Sopapo Poético na feira do Livro de Porto Alegre, em novembro, em homenagem ao Oliveira Silveira com a leitura dramática do Poema Sobre Palmares¹⁴⁵. Percebia naquele momento, a música como uma ferramenta importante de ligação com poesia e os poemas do Oliveira Silveira. As entrevistas que seguiram em novembro com Naiara Silveira confirmaram isso. Naquele Sarau, assisti a cantora Kyzzy Barcelos, que foi membra do coral do CECUNE cantar o trecho do poema musicado de Oliveira Silveira por Vladimir Rodrigues que diz:

Moleque, pescava e caçava nos matos (refrão 1) verso 1

¹⁴⁵ Assisti em 31/10/2017, no Sopapo Poético no Centro de Referência do Negro Nilo Feijó (CRN) a primeira apresentação da leitura dramática do Poema Sobre Palmares.

**E riachos de palmares
Moleque brincava livre
Na liberdade alerta de palmares**

**Moleque, pescava e caçava nos matos
E riachos de palmares
Molequeda brincava livre
Na liberdade alerta de palmares**

**Molecada, brincava e era gente (verso 2) refrão 2
Molecada brincava e era gente**

**poema se fez forte nos contornos (verso 3)
pra proteger esses rebentos (Vladimir)
Palmares se fez graça e colorido (verso 4)
para ver florir essa infância (Jorge Fróes)**

**a serra se fez mais alta (Fátima Farias) (verso 5)
para proteger esse destino
a terra se fez verde e orvalhada (Professora Marieta) Verso 6
para nutrir essa esperança**

**e se dançava porque os livres têm direito a dançar (refrão3) verso 7
e se cantava, porque os livres têm prazer em cantar**

**Folga negro folga, branco não vem cá (refrão 4) verso 8
e se vier, pau há de levar
Folga negro folga, branco não vem cá
e se vier, pau há de levar**

Esse trecho da música traz temáticas importantes como, meio ambiente, liberdade, prazer, dança, canto e brincadeiras. É possível notar que Vladimir utiliza da repetição como forma de afirmação dos versos centrais do poema. Nele há quatro versos que se repetem duas vezes cada um. Além disso, as vozes tanto masculinas, quanto femininas negras e sua sonoridade singular em cada verso, tem que ser performatizado para que seja ouvido com interesse no audiobook Poema sobre Palmares. Essa oralitura é um fator importante no Sopro Poético, pois ela:

No âmbito dos rituais afro-brasileiros, a palavra poética, cantada e vocalizada, ressoa como efeito de uma linguagem pulsional e mimética do corpo, inscrevendo o sujeito emissor, que a porta, e o receptor, a quem também circunscreve, em um determinado circuito de expressão, potência e poder. Como sopro, hábito, dicção e acontecimento performático, a palavra proferida e cantada, grafa-se na performance corpo, portal da sabedoria (MARTINS, 2003, p. 69).

Além do mais, a instrumentação aqui é apoiada pelo ritmo do samba, elemento constante no Sarau do Sopapo Poético, que apoia essa performance corpo, misturada a poética, ao canto e que é vocalizada em palavras.

Introdução	1:
0- violão, cavaco, pandeiro	
11s - Entra a voz de Kyzzy Barcelos, pandeiro, cavaco e violão. Verso (1)	
22s- coro Palmarino- cavaco, pandeiro e violão.	
33s- Coro Palmarino- Cavaco, pandeiro e violão. Verso 2	
46s- Voz Vladimir, violão e cavaco. Verso 3	
51s- Voz Jorge Fróes- violão e cavaco Verso 4	
57s- Voz de Fátima Farias- violão e cavaco Verso 5	
1min1s- Voz professora Marieta- violão e cavaco Verso 6	
1min7s- Coro Palmarino – Violão, Cavaco e pandeiro verso 7	
1min30s- Coro Palmarino- Tamborim, cavaco, pandeiro e violão verso 8	

O instrumental escolhido é o set de samba: cavaco, pandeiro e tamborim, constituído como fontes de identidade musical da cultura negra brasileira e parte de seu patrimônio. Ainda que, mesmo sendo instrumentos de origens diversas, sua junção possibilitou uma marca sônica importante na criação musical negra e seu processo criativo, ao dar de forma sutil valor às vozes, na parte em que a poesia musicada abre espaço para a poesia falada, esses instrumentos de percussão saem para que as vozes sejam valorizadas e o canto de pergunta e resposta aconteça como formas importantes da musicalidade negra.

O significante oralitura, da forma como o apresento não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilísticos, mnemônicos, culturalmente constituinte. Como um estilete, este traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua ancora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos velejos do corpo (MARTINS, 2003, p. 77).

O acompanhamento rítmico dessa letra performática é o samba, mantido pela sonoridade do violão que mantém os sons graves como no surdo, instrumento que não é usado nessa gravação, mas sua marcação está presente. Além disso, as mulheres negras fazem parte do poema musicado, em maioria, mostrando através de suas vozes suas agências e protagonismo na canção.

Vimos apontando ao longo dessa tese que as produções musicais sopapeiras são de extrema qualidade e cuidado. As vozes dos homens negros aparecem, tais como Vladimir e Jorge Fróes, enquanto é possível notar as vozes Kyzzzy Barcelos, Fátima Faria, Marieta e Pâmela Amaro na percussão, ou talvez Lilian Rocha, realçando suas possibilidades artísticas em um universo marcado por homens negros. Eles na música complementam o trabalho das mulheres, emprestando suas vozes um pouco mais graves. A qualidade vocal de Naiara Silveira, filha de Oliveira, também faz parte e realça a potência da mulher negra no coro.

Durante o trabalho de campo em 2018, eu ouvia falar sobre o fato do Sopapo Poético estar gravando um audiobook, que foi comentado por Jorge Fróes no programa Músicas do Mundo, no entanto, não fui convidado para fazer parte ou assistir o trabalho, acredito que aquele era o momento realmente de agência dos sopapeiros, pois era um trabalho novo e com alcance social importante, já que seria lançado nos 10 anos da chamada de Oliveria Silveira para ancestralidade.

8.3.4 Amélia não era mulher de verdade

A compositora, sambista e escritora negra sopapeira, Fátima Farias, em sua composição de samba, apresentado no programa que fazemos na rádio, afirmou que suas composições sempre tem um “toque de pimenta” que para ela é a crítica que faz através da música e da poesia. Entre as canções que selecionou, uma tratou especificamente da relação igual entre mulheres negras e homens negros, a poeta cozinheira, fez uma crítica a um dos clássicos do samba “Ai que saudade da Amélia” de Ataulfo Alves e Mario Lago.

**Veste logo esse avental
hoje a nega tá de folga
vai direto pro fogão
vai meu nego mãos a obra**

**vou te ensinar direitinho
como se faz um feijão**

**daqueles que minha avó
fazia pro vô João**

pega logo uma cebola

**vai picando com carinho
linguiça, manjeriço
alho bem amassadinho**

**e vai te acostumando
aqui no barraco é assim
trabalho bem dividido
pra você e para mim**

**pra mim Amélia
não era mulher de verdade
fazia tudo pro nego
e não tinha vaidade**

**pra mim Amélia
não era mulher de verdade
Amélia gostava mesmo
era de fazer caridade¹⁴⁶**

Nesse samba acompanhado por cavaquinho e bateria eletrônica, há repetição de versos que são transformados em refrão, uma técnica muito presente em composições musicadas que reafirmam ideias centrais. O verso “daqueles que minha avó, fazia pro vô João”, que nos remete aos saberes ancestrais aprendidos com os mais velhos que já se foram, e “Amélia não era mulher de verdade”, expede à submissão feminina, ao patriarcado.

Fátima mostra o poder das mulheres negras e procura educar seu companheiro para relações mais iguais, que passam pela culinária. Neste caso, homem que na maioria das vezes deixa esse trabalho para as mulheres, é ensinado, educado, para outra forma de relação que não o patriarcal.

Nos dias atuais, as mulheres procuram companheiros que possam compartilhar tarefas. Além disso, ela não quer uma reversão, ou seja, que o homem assuma a cozinha, como uma narrativa para corrigir a opressão, pelo contrário, o que ela quer é reeducá-lo, realozá-lo e lhe transmitir saberes de maneira sutil, ela faz uma crítica às mulheres consideradas do lar, também aquelas que acham que lugar de homem não é na cozinha.

¹⁴⁶ Faixa 25

Fátima, assim como o Sopapo Poético, relocalizam às experiências negras e propõe uma nova forma de relação humana a partir da própria experiência (olhando para suas principais problemáticas, fruto de uma sociedade em que valores africanos ou africanidades não são pautadas para pensarmos outras relações entre as pessoas).

Ela também participa do áudio-book do Poema Sobre Palmares, onde declama o seguinte trecho:

*Pois sabes irmão do palmar que liberdade nos deram
a de seguir a esmo, buscando a liberdade, por nós mesmos
e de escravo só não tínhamos o nome
que ficou disfarçado no atelier do liberto
charada e miséria e fome,*

*falsificaram os livros de história
trocaram os heróis
botaram máscara de carnaval nos fatos
botaram fogo nos documentos
do tráfico do crime*

*então ficamos sendo os que não vieram
ficamos sendo os que não são,
ficamos só sendo os que estão,
ficamos sendo essas ruínas,
em alto e reconstrução*

*mas a luta prosegue
estrada longa
abrindo seu próprio sulco e picada
rio longo, cavando seu leito,
buscando uma foz
(Oliveira Silveira)¹⁴⁷*

No poema a interpretação vocal de Fátima, tendo como fundo musical a melodia de Vladimir Rodrigues, remete às milongas, tão tocadas no sul do país pelo movimento tradicionalista e que Fátima, na entrevista, comenta que descobriu o quão esse gênero tem relação direta com negros. Ou seja, no momento em que a presença negra está constituída como história do negro, não interessa se ela é apropriada como da tradição europeia, como ligada aos trovadores, o que interessa é a agência de negros

¹⁴⁷ Faixa 26

nesse movimento, trazendo suas vozes, trazendo suas técnicas e vocalidades, portanto, até a origem da palavra já é suficiente para mostrar a presença negra.

Podemos citar Cesar Passarinho, como um dos grandes milongueiros e a música *Negro da Gaita*, que trazem essa presença negra para os festivais nativistas, criados para a valorização das tradições europeias e seus músicos. Porém, negros e negras mostraram suas existências e presenças nestes festivais e foram fundamentais para o movimento afro-açoriano iniciado por músicos e pesquisadores brancos sobre as tradições gaúchas do litoral norte do estado. Recentemente, músicos negros como, Kako Xavier tem feito articulações com músicos negros da região litorânea ou praeira, tentando construir a sua própria agência. Segundo Reginaldo Gil Braga:

Esses grupos e artistas, são importantes na (re) definição do “afro-açoriano” e do litoral norte, pois retratam em seus discursos e canções situações de opressão e orgulho negro, e configuram com mais ênfase “africanismos” que propriamente “afroaçorianismo”. Tensões e intensões mais recentes na chamada música litorânea começa a surgir, para além do composto afro-açoriano, impulsionadas por uma maioria de artistas e grupos brancos, tais como Cantadores do Litoral e Chão de Areia (BRAGA, 2019, p. 91).

Para o negro, não haveria como mostrar sua presença e existência sem essa relação muitas vezes, ambíguas com a tradição eurocentrada, como no caso - músicos negros participando dos festivais nativistas. Mas o negro o faz para recuperar o seu legado humano e sua contribuição na história, buscando uma “foz”, em outras palavras, à procura de saídas que os façam se sentirem valorizado por suas produções.

No caso do Sul, esse reconhecimento só vem se ele é autorizado pela elite artística, pois eles detêm o monopólio de escolha e reconhecimento artístico, nos quais os negros historicamente nunca fizeram parte em igual número, tendo uma sub-representação. Mesmo que alguns reconhecimentos recentes tenham surgido, eles só emergiram em razão da presença de pessoas negras na alta burocracia estatal e nas políticas públicas de cultura, mesmo assim, são constantes as críticas que a classe artística recebe dos produtores culturais negros, pelo monopólio que essa tem em matéria de cinema, quanto na música, no teatro, na pintura ou na dança.

A sala Oliveira Silveira, inaugurada em 2019, é uma prova de que a presença negra na elite cultural da cidade faz a diferença, quando o professor e diretor

de teatro Jessé Oliveira, um negro, tornou-se diretor da Casa de Cultura Mário Quintana, ele propôs que houvesse uma sala em homenagem ao músico-poeta.

Estive na inauguração e na apresentação do Sopapo Poético no lançamento do Poema Sobre Palmares. Registrei esse momento em meu diário de campo:

Cheguei na casa de Cultura Mario Quintana eram umas seis horas da tarde, a atividade do Sopapo Poético em homenagem ao Oliveira Silveira começou às 19h... Fiquei caminhando pela casa de cultura, tentei encontrar um wifi disponível e não achei, conversei com um senhor ele me disse que acha que a casa não pagou, pois antigamente era cheio o espaço virtual. A Casa é um lugar muito bonito e fiquei imaginando Oliveira realizando seus saraus ou conversando com Mario Quintana. Tinha um telão organizado lá para alguma atividade do SESC, mas tarde fiquei sabendo que era ligado a escola Imperadores do Samba. Subi para sala e perguntei qual andar que era a sala Oliveira Silveira, e vi que as pessoas da recepção já sabiam o nome da sala, e vi em uma placa o nome. O movimento negro conseguiu instituir uma sala para Oliveira naquele espaço considerado da elite intelectual e cultural da cidade de Porto Alegre. Quem ajudou nisto foi Jessé Oliveira que hoje é diretor da Casa de Cultura. Fiquei caminhando por ali, perto da sala e de repente começa o som da escola de samba fazendo um aquecimento na rua, pego o meu notebook e saio do espaço mesa e me deixo levar pelo som e vejo crianças, adolescentes e adultos tocando. Resolvo ir na sala Oliveira e Naiara já está lá e Thalís também, cumprimento... O som da bateria estava bastante alto...logo em seguida chegou Lilian Rocha, me cumprimentou e sentou perto de duas pessoas brancas que chegaram, dois idosos possivelmente amigos de Lilian. Vladimir Rodrigues chegou depois, comentei com ele do meu trabalho e sobre o CECUNE ele gostou e sorriu. Foi para um canto colocar seus instrumentos musicais e encontrou o marido de Naiara, ele começou a tocar junto com Vladimir, ele um virtuoso, tocava choro muito bem, me lembrou o cd que eu ouvi de Pedro Homero, fiquei tocando meio sem jeito dois chocalhos que Vladimir me deu. Após alguns minutos o som ainda continuava alto da bateria tocando na rua, no dia da consciência negra, no 20 de novembro em uma atividade em homenagem a um dos idealizadores, não conseguiríamos ouvir se a bateria continuasse, então logo que som da bateria terminou o pessoal começou a organizar-se para o sarau....Fátima venho com uma lista e perguntou se eu queria eu disse que sim, era a minha chance, eu não poderia terminar o trabalho de campo sem ler um poema, então peguei o livro do Fróes e escolhi um poema que ele leu na rádio da universidade Neguin, e que citava Oliveira, fui o terceiro da lista, e fui chamado, as pessoas ficaram alegres, e eu comecei a ler, a sensação de ser visto por todos, a minha voz tremendo, a gagueira ao ler alguns versos, e não conseguia saber se aquela palavra era lida daquele jeito, foram coisas que senti. Eu não conseguia olhar para as pessoas, não conseguia fazer que nem os sopapeiros, ler olhando para o pública, naquele momento em que tive aquele ato de coragem, percebi que ler era expor seu corpo ao julgamento, aos aplausos e avaliações, apesar disso nunca acontecer no Sopapo, as pessoas fazem suas performances e não são avaliadas. Eu tinha finalmente cumprido a minha missão, parecia que o trabalho tinha se encerrado ali. No entanto, era necessário mais, eu precisava fazer isso no espaço do Sopapo, eu não poderia acabar sem ler um poema para os sopapeiros. A atividade seguiu e mais uma vez pela terceira vez assisti ao Poema Sobre Palmares, e vi como a música produzida no cd articulava-se com o momento da leitura dramática dos palmarinos coordenada pela professora Marieta, conversamos antes do início sobre o papel da educação, e da importância do 20, combinei de levá-la na

rádio, fiquei pensando ainda quantas pessoas eu teria ainda para conversar após o fim oficial do trabalho de campo, tinha ainda muitas narrativas para ouvir. Logo que terminou rolou uma oficina de dança afro, como já não consigo mais dançar em razão do tornozelo, pensei que eu deveria ficar um pouco e ir embora, antes de ir, encontrei Vera Lopes, ela ficou feliz sobre o meu trabalho e por ser doutorado, me deu um cd de um artista da Bahia que esteve em Porto Alegre. Lembrei que eu tinha ido no dia no lançamento do curso EAD do Oliveira Silveira organizado pela professora Zaida e Maria da Graça Paiva, tirei foto com ambas, ouvi narrativas dela e fiquei sabendo do ato do 20 de novembro e que houve uma peça com a participação do Roxo. Vi como as histórias da luta política negra estão conectadas, e o quando pessoas e grupos ligam-se. Sai da casa, e a Imperadores estava chegando com seu grupo show, vi o mestre de bateria, mas eram quase 9 horas da noite, e eu chegaria as 10, como sempre tenho hora e horário para chegar em casa, não dava pra ficar o tempo todo, afinal de contas to na cidade, tinha trabalho no outro dia (Diário de campo, 20/ 11/2019).

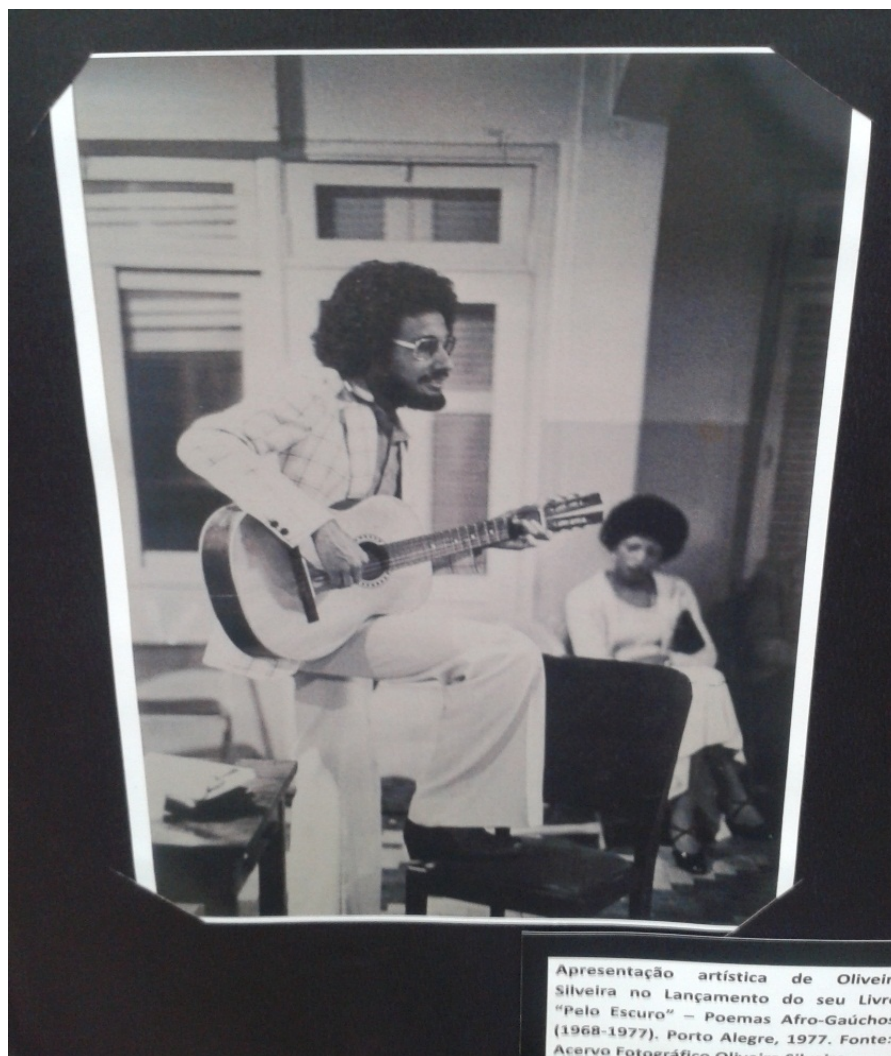
Fiquei emocionado ao entrar no espaço e ver a foto de Oliveira Silveira tocando violão, eu sabia que agora essa relação com a música não era apenas uma coisa que só os amigos mais próximos sabiam, agora ele poderia ser reconhecido como músico-poeta, algo que sempre esteve em seu pensamento intelectual e em suas pesquisas, e que eu comentei com Jessé certa vez.

No dia que o Sopapo Poético homenageava o poeta Oliveira Silveira na Casa de Cultura Mário Quintana, havia muitas coisas acontecendo na cidade e na Casa de Cultura, o número reduzido de pessoas, fez-me entender, que mesmo com todo o trabalho feito pela intelectualidade negra na cidade, ainda há muito o que se fazer pelo legado deixado por ele. Diferente da inauguração, não havia autoridades e ali era mais uma das ações do Sopapo Poético ocupando o novo território da militância negra, assim como fizeram com o Centro de Referência do Negro Nilo Feijó. Não estava presente toda aquela estrutura que o Sopapo Poético tinha, mas estava à vontade de apresentar o trabalho de Oliveira Silveira, referenciar, manter viva sua memória e trabalho intelectual.

Entre os poemas lidos, um deles está no audiobook e foi apresentado no Programa Músicas do Mundo na entrevista de Sidnei Borges, que performatiza vocalmente a poesia dramática de Oliveira. Nela podemos notar o quanto a voz de Sidnei, quanto a de todos os sopapeiros é preparada para uma interpretação que leve o ouvinte a caminhar e a percorrer Palmares e, imaginar. Sidnei colabora com isso, utilizando todo o seu conhecimento acumulado de performance negra, do tempo em que era do grupo Afronativo e também das mais de três décadas de militância, participando

e assistindo espéculos negros e produzindo uma literatura como disse “pra ser chamada de negra”.

Figura 41. Fotografia na Sala Oliveira Silveira Casa de Cultura Mario Quintana



Fonte: Arquivo pessoal Oliveira Silveira

Todo o audiobook tem aspecto que a ficção tem ajudado a desenvolver, este também vai-na direção afrofuturista. Em vez de remetermos para o futuro como faz, por exemplo, os filmes como Pantera Negra, produzido pela Marvel Studio, ele faz voltarmos no tempo para reviver a luta dos Palmarinos, como uma espécie de fonte para luta política, tanto do presente, quando do futuro, além disso, o livro é atualizado não com palavras escritas, mas em sua atividade performática, criando vida, trazendo vozes de personagens interpretados pelos sopapeiros, agregando as vozes das mulheres negras,

que dão voz à poesia de Oliveira Silveira. Essas vozes negras afiançam e aprovam seu legado. Sidnei nos leva a percorrer Palmares com o poema vocalmente performatizado:

*Nos pés tenho ainda corrente
nas mãos ainda levo algemas
e no pescoço gargalheira*

*na alma um pouco de banzo
mas antes que ele me tome
quebro tudo me sumo na noite
na cor de minha pele*

*me embrenho no mato
dos pelos do corpo
nado no rio longo do sangue
voo nas asas negra da alma
regrido na floresta dos séculos
encontro meus irmãos*

*é Palmar estou salvo
(Oliveira Silveira)¹⁴⁸*

Esse é um dos únicos momentos musicais do audiobook em que instrumentos harmônicos como, violão, não aparecem dando lugar a sons dele vocalizando uma pessoa cansada, correndo e suspirando logo no início, onde nexus entre imagens propostas, como mata nos remetem a sons da natureza, assim como sons das algemas no corpo negro, no qual o poeta cruza o seu espaço e tempo para encontrar inspiração em Palmares.

Sidnei vai estabelecendo acentuações vocais que dão vida à narrativa Palmarina, acompanhada pelo som lento do atabaque no início e que vai chegando próximo do encontro do negro fujão com Palmares e seus irmãos, acelerando, e chegando ao quilombo, termina com verso “é Palmar, estou salvo”.

8.3.5 Quilombo

¹⁴⁸ Faixa 27

Há um momento nesta obra, musicada por Vladimir Rodrigues, em que as vozes das cantoras reportam à tradição de coral negro, iniciado pelo coral do CECUNE, no poema performatizado vocalmente pela professora Marieta, pessoa que inspirou à ideia da leitura dramática, uma prática que certamente em seus anos de experiência profissional deve ter executado, a professora canta o poema de Oliveira Silveira, seu amigo:

Quilombo (coral)

**costa africana
caçada humana
angola e congo**

Quilombo (coral)

**tumba, tumbeiro,
navio negreiro
cançer e tomba**

Quilombo (coral)

**venta no porto
marca no corpo
carga no lombo**

Quilombo (coral)

**roda moenda
lavra fazenda
cava no fundo**

Quilombo (Coral)

**tuzi, nytumba,
relho na bumba
ferros e troncos**

Quilombo (Coral)

**Quilombo
(Oliveira Silveira)¹⁴⁹**

A interpretação que faço é que, o poema musicado acarreta a repetição da palavra quilombo em que todas as vozes sopapeiras ecoam juntas essa palavra em

¹⁴⁹ Faixa 28

uníssono, mas em regiões diferentes. Além disso, os trechos denotam a performance sonora de Vladimir no violão, fazendo floreios descendentes em trechos que denotam o pedido de encontrar a terra sonhada pela liberdade e pelo fim da opressão escravocrata e colonial europeu nas Américas, o Quilombo de Palmares.

Vladimir procura ainda realçar, repetir trechos que fiquem na memória do ouvinte ou da audiência, e a palavra quilombo exerce essa força, e seus derivados como aquilombar, aquilombar-se, no sentido de fazer o que Palmares fez como uma das inúmeras formas de resistência ao sistema colonial. Nesta circunstância, a melodia reforça isso, e o coral, e os versos musicados respondem aos anseios da coletividade negra. A intelectual negra, Beatriz Nascimento, comentou em seu trabalho nos anos 80, em que o conceito de quilombo estava presente que:

Quilombo é uma história. Essa palavra tem uma história. Também tem uma tipologia de acordo com a região e de acordo com a época, o tempo. Sua relação com o seu território. É importante ver que, hoje, o quilombo traz pra gente não mais o território geográfico, mas o território a nível (sic) duma simbologia. Nós somos homens. Nós temos direitos ao território, à terra. Várias e várias e várias partes da minha história contam que eu tenho o direito ao espaço que ocupo na nação. E é isso que Palmares vem revelando nesse momento. Eu tenho a direito ao espaço que ocupo dentro desse sistema, dentro dessa nação, dentro desse nicho geográfico, dessa serra de Pernambuco. A Terra é o meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou. (NASCIMENTO, APUD, RATTS, 2006, p. 59)

O Sopapo Poético acarreta luz e moderniza esse quilombo em nível simbólico. Beatriz Nascimento nos faz lembrar que, neste momento de tamanhos retrocessos, em termos de políticas públicas, nossos quilombos estão ameaçados em nível simbólico e físico também. Enquanto a proposta Quilombista para educação brasileira é mais uma vez adiada, mas que mesmo assim, Palmares é o exemplo, a coletividade é o guia que orienta à luta política negra, seja em qual parte do Brasil estivermos, ou nas Américas, no mundo, pois, como Beatriz coloca a “terra é meu quilombo”.

Além de tudo, a intelectual negra traz-nos à possibilidade de sonhar, de imaginar, em um momento que as utopias estão sendo esvaziados em nome de projetos imediatistas do mundo, que assolam o meio ambiente, a natureza, poluem a terra, fazem as pessoas desconfiarem uma das outras, a terem medo da relação, do contato, destroem valores religiosos africanos, impedindo seu culto, utilizando-se da mídia como forma de perseguição, violência contra as mulheres negras e, as mulheres de uma maneira geral,

que cresce assim como também o genocídio da juventude negra, do encarceramento do homem negro.

Vivemos em um mundo, em que a empatia, a solidariedade, os valores humanos e os cuidados são deixados de lado e em que a história vai sendo, como já foi, falsificada com requintes de crueldade com as fake news, que invadem e atingem nossa memória e a lembrança dos nossos ancestrais e daqueles que vem lutando pela dignidade da população negra.

O sopapo não atua apenas na simbologia, é o exemplo da possibilidade de agência, do reconhecimento de um legado intelectual local, nacional e transnacional de luta. Ele denuncia como a maioria racista no Sul tem tratado o negro, que tem monopolizado a arte, a poesia; em seu benefício e tem tirado do negro o direito a fazer e criar a sua arte, ou seja, ocupar o território sul rio-grandense como seu.

O livro Poema Sobre Palmares possibilita o reencontro com a história negra e o musicar sopapeiro faz essa mediação. Fátima Farias, diferente da maioria dos integrantes, conheceu a obra de Oliveira Silveira, recentemente e comenta:

:

[...] o Oliveira Silveira também eu conheço a pouco tempo. Comecei a conhecer o Oliveira no Sopapo Poético. Lógico né Giba Giba. Lendo o Oliveira Silveira assim exatamente. O momento em que surgiu a ideia de trazermos de volta esse livro, no grupo né, nas reuniões, aí eu me vi convidada pra participar do grupo Palmarino, Os Palmarinos, dentro do Sopapo Poético, é uma parte, é um braço, sopapeiros, palmarinos, muito muito lindo. Dai primeiro venho a ideia do livro, a reedição com poema dele, e aí começamos a ler o poema, aí quem sabe a gente grava as nossas vozes, vamos gravar as vozes, vamos gravar! Aí começamos a pegar gosto, daí Vladimir começou a musicar certos poemas que tem, certas partes né do poema que fala todo de Palmares, aí começamos a cantar né, procurar o tom, fomos pra estúdio, aí edita livro, escolhe capa, fotos, tá muito lindo o nosso livro... Quem não tem o livro eu aconselho que adquira, porque realmente é uma viagem, o cd tá lindo, você se sente em Palmares, fecha os olhos assim, tu tá lá no meio dos bichos, na mata, a coisa mais linda, até enxerga Zumbi se pá. Isso eu tenho pra falar desse livro, tá começando, tá chegando agora e tem muita história pra contar (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Fátimas Farias, nov, 2019)

“Enxergar Zumbi”, referência de luta e muito presente na poesia e na literatura negra, ouvir a luta de Palmares através do audiobook, produz a possibilidade de imaginar, encontrar saídas e procurar uma *foz*, como diz Oliveira Silveira. Enquanto a música negra vai sendo progressivamente tratada como mercadoria, como objeto do entretenimento, enquanto os músicos se sujeitam aos apelos midiáticos, mas que mesmo diante disso conseguem, em alguns casos, denunciar a situação de opressão, como faz o chamado funk consciente, o pagode e o samba enredo entre outras expressões da cultura

popular negra, o Sopapo Poético exige bom gosto estético, aposta na qualidade de suas produções.

Portanto, os sopapeiros dizem que temos bom gosto estético, que sabemos selecionar aquilo que deve e não deve ser parte de destaque na cultura popular negra, pois nem tudo que o negro produz serve para o sistema capitalista, ainda mais se tiver o objetivo de denunciar o racismo, o sexismo, o eurocentrismo e o machismo fora daqueles espaços em que essa crítica surge e emerge, como no carnaval, por exemplo.

O Sopapo Poético não abre mão desse legado crítico, que conduz seus artistas à luta política, à resistência e a persistência em valores que consideram fundamentais. DEVEJAY Augusto nos apresenta isso, na questão da sexualidade ao dizer:

[...] no Brasil muita gente pensa que kuduro é a música do latino aquela “dança kuduro”, ou então que é só o requebrado de alguns grupos bahianos que começaram a mostrar o kuduro. A gente às vezes pensa que é só isso, ou pensa que o funk brasileiro não tinha só quero é ser feliz andar tranquilamente na favela onde eu nasci, ou quando eles cantam é som de preto de favelado, mas quando dança ninguém fica parado, e varias outras coisas, os mais atuais como mataram um amigo meu, que a gurizada canta, que fala da realidade lá da favela... mas é isso que a indústria cultural incentiva assim, se tu quiser falar de coisas séria, então tu pode falar, mas isso não tem o nosso apoio. Fala por ti, agora quer falar de coisas de futilidade, esse é termo né. Quem quiser falar de futilidades e eles acharem que isso tem o potencial pra vender, as portas estão abertas, as portas da indústria cultural pras futilidades. A Margarete Meneses fala uma coisa que eu acho legal, ela diz enquanto eles querem isso, a indústria cultural quer isso, quem domina ideologicamente a nação quer isso, porque enquanto o nosso povo ficar pensando só em futilidade, não pensa nas coisas sérias, não vai escutar um o Ilê Aiyê das antigas ou nem precisa ser das antigas, ainda hoje o Ilê Aiyê fala coisas importantes, não vai escutar um Olodum, ou se escutar vai achar chato, vai ficar escutando só o requebrado que é bonito. O Oludum fala requebra, requebra, requebra assim, pode falar pode rir de mim, e ele fala deusa de Marrocos, jeito sensual. Não tem problema na sensualidade, a gente só gosta que isso seja feito com poesia, como quando o samba faz isso com poesia, seja feito com beleza né, sem vulgaridade, a gente não precisa da vulgaridade e a sexualidade pode tá dentro de toda essa beleza e está, no mundo africano o corpo não é um pecado, nem pros afrodescendentes, o corpo é uma festa, vamos ter respeito com essa festa, com essa coisa sagrada que é o nosso corpo (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, DEVEJAY Augusto, set, 2017)

O que podemos ver nessa narrativa é que a sensualidade é necessária, ela é sagrada, ela não é um objeto, nossas tradições de música e dança, o corpo é uma festa, é o lugar em que a ginga se dá. Nós, negros afro-gaúchos, sabemos bem o que é isso, pois vivemos em um meio que nossas tradições de samba, carnaval por expressarem nossas sexualidades, sonhos e desejos são de tempos em tempos atacadas, e a partir de nossa organização política é que construímos políticas públicas não apenas para nós, mas também para toda sociedade.

Nossas relações com o corpo estão cada vez mais prejudicada. Pude perceber isso, quando em um desfile de Rainha Mirim do Bloco da Amizade, no Campo da Tuca, observei que as meninas não sabiam dançar samba, algo que minhas irmãs aprendiam já desde pequenas no convívio com as escolas de sambas da região na Filhos das Candinha ou nos Comanches. No entanto, elas lidavam muito bem quando era colocado um funk. Nos perguntamos a partir disso e do trabalho de campo no Sopapo se a cultura negra carnavalesca na Tuca se atualizou?.

Não, ela estava morrendo, até que o bloco surgiu e por suas práticas, pelos seus incentivos e por trazer de volta o trabalho das escolas de samba, têm mobilizado a comunidade novamente para o carnaval. Ou seja, nós fizemos alguma coisa pela comunidade negra do ponto de vista cultural, assim como o Sopapo Poético faz, e este foi extremamente inspirador para mim e influenciou meu trabalho ao entender mais ainda o que significava na prática, o protagonismo negro e como desenvolver músicas e canções para o bloco da Amizade que realçavam lideranças negras como, Dona Gilda e a cantora de samba canção Bere, que nos anos 80 era uma das principais cantoras da comunidade. Ao presenciarem a homenagem, seus familiares se emocionaram, perceberam que era importante o que seus pais deixaram, algo valorizado e reconhecido, assim como nas homenagens nas rodas do Sopapo Poético.

8.3.6 Palmares não é só um, são milhares

Quando eu voltava para casa, ficava pensando naquele verso que ecoava em mim, na leitura dramática, no trecho musicado por Vladimir Rodrigues e interpretado pelos sopapeiros nas três vezes em que assisti ao Sopapo Poético, na feira do Livro, na Casa de Cultura Mario Quintana e na Escola Municipal Paulo Freire:

**Palmares não é palmares
Palmares e angola janga
Nem é só zumbi ou ganga
Zumba senhores**

**Palmares não é so um
São milhares
(Oliveira Silveira)¹⁵⁰**

¹⁵⁰ Faixa 29

Esse poema musicado fecha o audiobook e mostra algo que me tocava profundamente. Ao perceber os milhares de homens e mulheres negras que chegaram através das cotas raciais nas universidades brasileiras, fico contente que tiveram, assim como eu a entrada na universidade por uma conjuntura de política pública que a militância negra ajudou a construir e a fortalecer. Mesmo não sendo um cotista direto, pois no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS (PPGMUS UFRGS) essa política ainda não chegou, mesmo após quatro anos de implementação de cotas na pós da UFRGS. Luta que os movimentos sociais negros empreenderam por décadas, todo um trabalho de formação intelectual, construindo uma primeira geração que teve muitas dificuldades para se manter e que estão ai hoje, para nos ensinar, assim como: a professora Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva, Nina Lino Gomes, professor José Carlos Gomes do Anjos, Maria Conceição Fontoura do Maria Mulher, Edilson Nabarro, entre tantos outros que têm empreendido um longo trabalho como professores, técnicos e universitário da UFRGS, e os tantos negros espalhados pelo Brasil.

O poema musicado traz palmas, sons de tambores e um violão como base para o coral negro dos Palmarinos. Outrossim, ele traz algo referência, na linhagem Nketia, que é a questão da melodia. Jacqueline Djedje aponta que:

Apesar da quantidade de pesquisas realizadas sobre musicar na África, existem muitos estereótipos e inverdades que afetam nossa compreensão e abordagem do estudo do estilo musical. Este estudo revela vários. Um, a crença de que a África Ocidental consiste apenas em orquestras de percussão, é uma mentira óbvia. Embora a percussão seja proeminente nessa área do continente, outras tradições de desempenho são igualmente importantes. Portanto, examinar as tradições em regiões geográficas normalmente não investigadas e olhar além dos estereótipos é vital se estivermos realmente comprometidos em apreciar as realidades complexas da música africana (DJEDJE, 2008, p. 248)¹⁵¹.

Podemos apontar algo fundamental nos Sopapeiros e músicos-poetas negros que é a valorização da melodia, para justamente sair do estereótipo que a cultura negra é

¹⁵¹ Do original: In spite of the amount of research conducted on musicking in Africa, many stereotypes and untruths exist that affect our understanding of and approach to the study of musical style. This study reveals several. One, the belief that West Africa only consists of drum orchestras, is an obvious untruth. While drumming is prominent in this area of the continent, other performance traditions are equally important. Therefore, both examining traditions in geographical regions not normally investigated and looking beyond the stereotypes are vital if we are truly committed to appreciating the complex realities of African music

percussiva, apenas. Pelo contrário as melodias existem e exercem força pelo seu caráter repetitivo, como fonte estética, que incentiva as pessoas negras a ficarem longos períodos refletindo sobre aquilo que escutam.

O audiobook é uma forma de trazer o trabalho de Oliveira devolvido para a cultura oral, pelo caminho da música, sem perder o suporte também escrito. No entanto, ele tem mais chance de circular seu repertório musical pela facilidade entre as novas mídias, mais do que as pessoas terem acesso ao livro físico. É importante ressaltar, além disso, o diálogo do compositor e músico-poeta Vladimir Rodrigues com Oliveira Silveira através de sua poesia. E como se pela via da música a possibilidade de encontro e conversa com ancestrais, nos quais a morte jamais pode impedir a criatividade negra e o musicar é uma forma de estabelecer essa conversa entre letra e melodia, entre Vladimir e Oliveira Silveira, e os Sopapeiros.

Além de tudo, podemos ver que o componente histórico das letras exerce um papel importante, pois elas revelam através da tradição oral o passado histórico dos negros, suas lutas, seus problemas frente às sociedades racistas, o amor, o sentido de compaixão, de amizade e compartilhamento de saberes, bem como as tensões, essas últimas, no poema são muito intensas, muitas vezes maior do que em uma letra de música.

Assim, podemos apontar as seguintes reflexões como fechamento desse capítulo, que constituem a proposta da Etnomusicologia Negra, a experiência histórica-social da afrodiáspora negra e a linhagem que estamos conectados.

Juntamo-nos, aquilombamo-nos e propomos algo novo, como mais uma proposta afrocentrada, seguindo a linhagem do protagonismo negro apreendido durante o trabalho de campo com a luta dos movimentos sociais negros. Uma virada teórica, que está em construção e impregnados do Sopapo Poético, toda sua energia, seu compromisso com a luta política antirracista através da cultura (da poesia, da organização em coletivo, da utilização da música e poesia, da performance, além dos vários artistas locais e músicos negros envolvidos), intuirmos que agora era a hora de uma Etnomusicologia Negra.

Sem a experiência sopapeira, sem o legado intelectual dos negros no sul do país e sem a formação acadêmica necessária no PPGMUS da UFRGS, esse trabalho não seria possível. Essa tese procurou dar continuidade na luta política negra, fazendo o texto acadêmico operar nessa direção e para tal, escolhemos ser chamados de etnomusicólogos negros, que fazem Etnomusicologia Negra e utilizam-se do protagonismo negro e de trabalhos de referência negra para pensar a etnomusicologia e o trabalho de campo etnográfico, além da preocupação com os etnomusicologxs negrxs que virão, pois Palmares não é só um, são milhares e como aponta o outro músico-poeta negro Onifade em um de seus poemas publicados no livro Pretessência do Sopapo Poético “Quem mandou matar Zumbi” (SOPAPO POETICO, 2016).

POR UMA ETNOMUSICOLOGIA NEGRA

Desde 2015 quando participamos do primeiro sarau do Sopapo Poético em homenagem aos integrantes da peça de teatro *Qual a Diferença entre o Charme e o Funk* e passamos a acompanhar virtualmente até a entrada em campo em 2017, temos a certeza que fazer um trabalho voltado para especificidade da participação negra na etnomusicologia não estava nos planos.

Por isso, ao finalizar a presente tese retomamos alguns pontos centrais do encontro entre sopapeiros, pesquisador negro e literatura negra em direção à proposta de uma Etnomusicologia Negra, subcampo da Etnomusicologia que emerge influenciado pelo pensamento sopapeiro e pelo afetamento proporcionado pela participação na roda de poesia, entrevistas, conversar e bate-papos com lideranças negras na rádio da Universidade AM 1080.

Fomos mostrando ao longo do percurso da tese nossa entrada em campo, as experiências anteriores em relação à luta política negra, o contato com a cultura negra através do funk, assim como as relações iniciais com os interlocutores do Sopapo Poético. Ressaltamos o quanto imaginávamos a oportunidade de realizar estágios fora do país, trabalho de campo em Salvador, algo que não se concretizou, em parte por causa da virada que tivemos com os governos ultraconservadores e neoliberais.

Apontamos o quanto o legado do Protagonismo Negro no sul do Brasil levou-nos a um nível de compreensão, capacitação não apenas na realização de trabalho de campo etnográfico, mas também, propor algo além dele, algo que pudesse servir às novas gerações de etnomusicólogos negros e não negros, bem como de ativistas engajados com a transformação social.

Ao nos perguntarmos como a música fazia nexus com a questão racial, a poesia e a luta política cultural negra, fomos sendo movidos por uma abordagem teórico negra eclética, pois trabalhamos com teóricos da Afrocentricidade, Quilombismo, Estudos Pós-Coloniais, Estudos Culturais, Filosofia da Diferença e Epistemologia do Sul, entre outras em razão do nosso pensamento inquietante e que a partir da verdade etnomusicológica procurávamos entender o modo como a experiência negra se dá na prática. Ao fazermos isso, fomos tensionados em múltiplas direções teóricas que

explodiam nossas certezas ora ou outra sobre as abordagens teóricas que possibilitariam a compreensão da experiência sopapeira e da roda de poesia.

Nessa direção mostramos a sua multiplicidade e sua fluidez ao observar aquelas experiências como parte do protagonismo negro em Porto Alegre. A partir disso, mobilizamos conhecimentos produzidos por etnomusicólogos negros e negras, ao mesmo tempo, fizemos uma crítica dos críticos da afrocentricidade trazendo as narrativas de pesquisadores dessa área, potencializados pelo quilombismo de Abdias do Nascimento e pelo ciclo da Temple University através de Molefi Kete Asante como ferramenta teórica-metodológica.

A tese acabou sendo produzida como uma narrativa que concilia a experiência de militância e a experiência do trabalho acadêmico, preocupada com a valorização do passado histórico da luta política cultural negra para produzir um corpo de conhecimentos que nos ajudasse a compreender o presente. Para tal trouxemos inúmeros trabalhos acadêmicos que versam sobre identidade, etnicidade, raça e racismo. Nós também, reconstruímos a rede de militância negra acadêmica, iniciada em Porto Alegre e no sul do país, a partir do músico-poeta Oliveira Silveira do Grupo Palmares, poderíamos em uma abordagem afrocentrada voltar bem mais longe com textos do Kemet ou antigo Egito (KARENGA, 1989), como faz a linhagem de estudos ligado ao ciclo da Temple University EUA, tendo como referência Molefi Kete Asante, Maluna karenga, Ama Mazama entre outros, mas preferimos mostrar a tradição intelectual negra mais próxima de nós.

Trazemos junto às categorias elaboradas as relações interculturais, fruto do contato com interlocutores e interlocutoras negras, às contribuições como intelectual negro pertencente a essa comunidade, agregando as narrativas históricas e do trabalho de campo eventos pessoais. Entre eles me descobri como parte do legado do protagonismo negro a partir do oficinairo de música Melô, que fez parte do grupo Palmares coordenado por Oliveira Silveira nos anos 70 e que na segunda metade da década de 90 realizou oficina de música pelo Projeto Descentralização da Cultura no Campo da Tuca.

O legado do Protagonismo Negro, também pode ser observado no Coral do CECUNE pelo diálogo proporcionado entre as práticas musicais negras de matriz ou orientação africana e aquelas mais ligadas à matriz ou orientação cristã de que os negros também fizeram parte. Interessante que, ali pudemos perceber a música operando em nível estético, fazendo nexus com a religiosidade cristã dos idealizadores do projeto, e ao mesmo tempo produzindo sua própria versão de ecumenismo negro pautado sob outra lógica ou outra natureza.

Além disso, mostramos o quanto a música foi apaziguadora na tensão inicial entre líderes do movimento negro e os membros do CECUNE participantes dos APNs. Quanto ao repertório musical do grupo constatamos que não foi potencializado dentro da igreja católica, mas sim dentro da política educacional do grupo na intenção de produzir autoestima, orgulho negro, informação sobre práticas e histórias via música, visualidade e sonicidade musical negra, presentes em corpos negros movidos por melodias e percussões para audiência, muitas vezes não exclusivamente negras.

Porém, com o surgimento do Sopapo Poético, herdeiro do legado tanto do Grupo Palmares com Oliveira Silveira, quanto do CECUNE com Juarez Ribeiro, observamos a diversidade de experiências musicais da cultura popular negra observadas no trabalho virtual do Sopapo Poético que desde 2012 foram ocupando espaços, ampliando o público e a relação com a comunidade negra.

Ao investigarmos essa produção, visualizamos como os coletivos negros estavam usando as novas tecnologias da comunicação de acordo com seus interesses, tais como o Facebook, mesmo que essas estruturas hegemônicas, produzidas no interior do capitalismo e que não foram criadas para nós, e nem por nós negros, o Sopapo Poético utilizava como ferramenta de conscientização racial. Além disso, o ritual da roda de poesia também ajudou-nos observar modo de enunciação da multiplicidade de experiências em que música, poesia e questão racial estavam embricadas.

Ao analisarmos, especificamente como a música opera no evento Sarau Negro Sopapo Poético, vimos que ela não é apenas um acessório no Sarau, mas operando o tempo todo no evento de modo cíclico, repetitivo com canções musicadas da poesia de seus principais poetas, tanto quanto da música de artistas consagrados da

música popular brasileira, adaptando-as ao interesse do sarau pela familiaridade melódica que tem com a audiência e pelo timbre de seus instrumentos percussivos, sendo um convite à dança, ao movimento e à alegria.

Através das ondas do rádio o programa *Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade AM 1080* postados no canal do Youtube analisamos minuciosamente, e percebemos que este foi fundamental na alteração do modo de fazer etnográfico musical, pelas possibilidades de: fortalecer o trabalho dos sopapeiros; exercitar a prática de trabalhar com a comunicação e cultura negra através do rádio; criação de acervo dos registros das experiências e agendas das políticas culturais negras na cidade; e valorização de músicos-poetas negros e negras.

Portanto, a partir das escutas da rádio fomos nos reconhecendo como produtores de black rádio à medida em que aprofundávamos leituras da literatura negra no campo da comunicação, e o contato com textos sobre a rádio Princesa, emissora forte nas décadas de 80 e 90, bem como o trabalho do radialista Carlos Alberto Barcelos- o Roxo, entre outros radialistas negros que influenciaram nossas escutas na adolescência e a comunidade negra em Porto Alegre.

Procuramos revelar as similaridades e diferenças entre as biografias individuais e os nexos entre músicas e diferentes fenômenos a partir das narrativas de Sopapeiros, entre elas a tentativa de alguns sopapeiros de incentivar a participação de não negras no sarau, mas que para isso precisavam despir-se do privilégio racial, convenhamos, nada fácil de abandonar, diante de uma roda de poesia formada por intelectuais negros, mulheres negras, escritores negros, performances negras, músicos negros, crianças e idosos negros, tudo em torno de uma estética negra visual e na busca da consciência racial de sua audiência.

Constatamos com isso, que se comparado a outros espaços frequentados por maioria branca, a roda de poesia faz o branco sentir-se minoria e afronta a branquitude ao dismantelar o mito da democracia racial e, imagem de um Rio Grande do Sul branco, hospitaleiro e gentil.

Acrescentamos além dessa crítica social, aspectos afirmativos da luta política cultural negra como a sala destinada em homenagem ao intelectual e músico-

poeta Oliveira Silveira, na Casa de Cultura Mário Quintana, espaço frequentado pela elite cultural da cidade, fruto de décadas de intenso trabalho das lideranças negras. Ela representa simbolicamente a força da militância negra, sua agência e presença do Protagonismo Negro antes da abolição e no pós- abolição.

O sopapo poético se ocupa da musicalidade, da poesia, da luta política, da religiosidade negra e afro-brasileira para produzir seu pensamento sopapeiro, na busca de sua agência e alteridade como dobras. De um lado agência que busca revelar a si como potência criadora, inventiva, política e de outro a alteridade, que busca reconhecer na branquitude sua potência negativa, racista, reacionária, conservadora, liberal, mas que mesmo assim, acredita que a práxis da roda de poesia pelos seus afetos que produzem possam transformá-los.

A Regularidade do sarau vai produzindo forças e atravessamentos que tanto os sopapeiros quanto suas audiências, acabam tendo novos olhares sobre si mesma, a partir do encontro que o espaço sopapeiro do CRN produz. Ao desterritorializar as pessoas da branquitude, dos valores eurocêntricos, e produzir esse deslocamento, acabam localizando os saberes transmitidos pelas africanidades a partir da enunciação de um protagonismo negro, e colocam em suspenso a política opressora, colonial, racista, impetradas contra seus corpos e fenótipo negro.

Num grito de Alupo, num canto de música popular negra, numa poesia antirracista e na visualidade de roupas, os corpos negros de homens, mulheres, jovens e idosos, em suas multiplicidades buscam a vontade de liberdade. E como cordas que tocadas juntas produzem um acorde consonante, a nível das práxis sopapeiras, e dissonante ao nível da literatura que o pesquisador leva para campo que muitas vezes não combina com essas práxis, e que tenta fazer dessa dissonante, uma consonância como fizemos ao aproximar afrocentricidade e os estudos culturais, e em certo sentido, filosofias da diferença, produzindo forças que nós chamamos de Etnomusicologia Negra.

Com essa posição radicalmente diferente que faz dialogar produção de conhecimento acadêmico negro, no limiar da possibilidade de diálogo, na fronteira que se atravessa por vontade de poder conhecer, uma posição inquietante do pesquisador

aberto, seja por pressões internas, fruto da lógica e do modo como constrói a sua relação com o campo, ou ainda externa, por pressão da impossibilidade de um protagonismo negro total, algo que nossa tradição intelectual etnomusicológica possa vir a compreender, mas que é um devir, que confronta ao modo menor, um modo maior de se produzir etnografias e etnomusicologias.

Contudo, desse modo menor, sem a tradição das escolas de música eruditas, e da tradição musical eurocêntrica, enaltecemos o estético, político, cultural, ético e o epistemológico da experiência e do pensamento sopapeiro como parte do legado intelectual negro, construído com suas próprias mãos, e a inquietude da vida na certeza da ancestralidade, do poder dos orixás, da música como consciência histórica que faz emergir todo um repertório tanto musical, quanto poético do pensamento político dos movimentos sociais negros, atravessados por formas de não sujeição aos modos canônicos de produzir literatura, aos modos hegemônicos de ver o mundo, aos modos de ver a música, bem como a poesia em seu valor estético apenas.

Um repertório musical que rompe com a fronteira da música de tradição considerada gaúcha, para se dizer afro-gaúcha, como pertencente dessa terra ocupando por direito um espaço na cena cultural e artística que é seu, e rompendo com a temporalidade e linearidade ao evocar os tempos de Zumbi do Palmares, de Porongos, Oliveira Silveira, CECUNE, grupo Semba, pelas quais emana dessa multiplicidade de corpos negros em performance e busca incessante por libertação, que não aceita mais correntes ou algemas que postas nos pés e nas mãos no tempo da escravidão, mas que atualizada buscam silenciar a palavra, o som e a música negra, sem sucesso.

Pois, o protagonismo negro sopapeiro que é normativo, impõe regras para evitar o caos e o conflito, e busca harmonizações como um modo de organizar o ritual todo, e que faz do deslocamento de pessoas de pontos diferentes da cidade, e da dispersão proporcionada pela violência colonial, pelo racismo, machismo, e pelo processo de gentrificação da cidade para o centro da roda de poesia.

Esse deslocamento não se faz sem o movimento sonoro, sem a sonicidade musical negra ou seu sonicótipo negro, fruto de sua tradição cultural, viva, dinâmica, ambígua através de ataques poético-musicais da roda de poesia que ressoam na vida, em

que suas músicas atravessam o espaço sopapeiro e chegam nas ondas do rádio, da internet e no facebook, quando se transformam em virtualidades, proporcionando futuras territorialidades e retorialidades, pois atravessam o tempo presente e possibilita imaginar, politizar e musicar o movimento que o pensamento produz e impulsiona criativamente novas relações entre as experiências negras.

Experiências essas que não são mesmices, e sim, repetições, apreensões de afetos e sensações promovidas pelo mundo da negritude e das africanidades e dos valores civilizatórios negros afro-brasileiros que emergem na roda de poesia e que transcendem ao seu espaço ou território através da performance poéticas-musicais e são transplantadas na memória da audiência.

Foram, ao nosso ver, necessárias décadas para mudar uma mentalidade que vê o negro como objeto, exigindo esforço, dedicação, empenho e escolhas por parte da militância negra, que muitas vezes abandonaram projetos pessoais para se dedicarem à luta antirracista, e muitos foram chamados para ancestralidade muito cedo, outros hoje conseguem conciliar melhor a luta política e a vida pessoal como vimos em alguns narrativas negras na rádio da universidade.

Nossa tentativa foi produzir um trabalho que pudesse somar a essa luta, reafirmar a nossa capacidade de criar, elaborar e buscar alternativas para nós mesmos, com nossas virtudes, falhas e limitações, por isso, propomos uma Etnomusicologia Negra, que emergiu durante o trabalho de campo, resultado desse encontro etnográfico, posicionado de maneira simétrica com outras etnomusicologias surgidas neste século.

Ressaltamos que foi a partir do Sopapo Poético, entre outros movimentos baseados nas experiências anteriores de Saraus realizados em Porto Alegre, nos Altos do Mercado Público, assim como as experiências vividas de músicos-poetas fora do estado influenciando e incentivando a criatividade negra no Sul, desvelamos o modo operante do protagonismo negro e do legado Palmarino e Sopapeiro como herdeiros.

Ouvindo os programas radiofônicos que realizamos na Rádio da Universidade, pudemos refletir sobre as inúmeras experiências negras de contestação que tiveram espaços em nossa história, e nos programas realizados, tais como: a Frente Negra Brasileira (GOMES, 2008), as irmandades negras, as comunidades de terreiro, a

imprensa negra, o MNU, a UNEGRO, o grupo Semba, o Coral do CECUNE, o Caixa Preta, o Pretago, os radialistas negros, o Sopapo Poético e o negros nos Slam.

Destacamos que todos eles mostram a nossa inquietude no pós-abolição e a tentativa de mostrar nossa visibilidade, existência, resistência ao sistema colonial, escravocrata, racista, antidemocrático, que persiste e exige nossa vigilância como academicxs negrxs e como nos disse Agnes Mariá “chegou a hora de reagir, pois a gente tá sempre resistindo”, a etnomusicologia negra é essa reação.

O sopapo Poético nos fez olhar para nossos intelectuais e poetas que estão vivos, também os que foram chamados para ancestralidade, e que nos fazem manter viva a relação com a religiosidade através do tambor reconhecendo Exu como guia na abertura de cada Sarau do Sopapo e a olhar para a música produzida pelos negros no sul do país. Ele abre espaço para inúmeras possibilidades performativas a partir da poesia; eles nos fazem refletir sobre nosso engajamento, até onde ele vai, ou até onde ele é possível.

Ele faz pensarmos também em uma democracia que não pode ser construída sem a participação do negro; ensina as possibilidades e as necessidades de estarmos em diferentes espaços em que a cultura se faça presente; a ouvir as novas experiências musicais na África e na diáspora através do uso de tecnologias como cinekafune organizado por Deeveejay Augusto e nos fazem ter outra relação com a música através de nossos músicos locais que são homenageados, mesmo alguns não sendo considerados poetas, valorizando-os, e desenvolvendo propostas pedagógicas para o enfrentamento do racismo nas escolas.

Sabemos que acabar com racismo não é uma tarefa apenas dos negros, mas sim, de toda a sociedade, porque ele se sustenta na diferença fenotípica como ensina Carlos Moore (2007), e o discurso de pós-racial vai por terra com a eleição de Donald Trump na emergência do racismo global (GIANI, MÉON, 2018) e que encontra terreno fértil na versão brasileira de Jair Bolsonaro.

Ao apontarmos a música na roda de poesia como um elemento importante, levamos em consideração a sua capacidade de “colar” na memória. As pessoas podem não se lembrar dos poemas, quando saem do Sopapo Poético, mas das músicas e das

performances sim, foi o que aconteceu comigo durante grande parte do trabalho de campo e o quanto fui afetado pela experiência e pensamento sopapeiro.

Além do mais também atualiza o legado de Oliveira Silveira, utilizando novas tecnologias, incentivando a estética negra, abrindo espaços para vendedoras de roupas, perfumes, livros, comidas, gerando renda para os empreendedores negros e fotógrafos negros, ao mesmo tempo tendo uma atitude firme em relação ao protagonismo negro, como forma de resistir às ações que valorizem o eurocentrismo, mas deixando uma fresta aberta para alianças que possam ser estabelecidas com vista ao fortalecimento da comunidade negra e sopapeira, sem abrir mão da música, da poesia, da luta antirracista e da performance como forma negra de agir, interagir e pensar, que não são negociadas.

O repertório musical sopapeiro é portador de textos e sons que fazem parte de nossa história negra no Sul do Brasil, bem como da tradição africana de ver o tambor como um ser cultural, com linguagem, palavra e voz como nos mostra kaluluka (2013), fora que remetem a experiências locais, particularmente ao Maçambique de Osorio, Swing e Samba Rock, a música afro-gaúcha dos festivais nativistas, a música negra contemporânea, ou seja, acompanham todos os momentos do sarau de forma qualificada, no início com o Cine Cafuné e durante as performances poéticas quando canções como “Swinga Nega”, “Tá na hora meu amigo”, “Lá na mata tem”, “Que poema é esse”, e poemas de Oliveira Silveira musicados, tais como “Palmares não é só um, são milhares”, “se cantava é porque livres tem direito a cantar” entre outras que fomos trazendo ao longo da tese.

O Sopapo Poético tenta manter vivo esse Nexus entre música, raça e poesia como diz o Etnomusicólogo ganense Nketia (1990) para entender a música e outras dimensões da vida humana. Tendo Associação Negra de Cultura como suporte, e também o contato com intelectuais negros, entre elas a professora Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva referência internacional, que atuou como relatora da comissão que elaborou o parecer CNE/CP n.º 3/2004, documento que regulamenta a lei 10.639/2003 e estabelece as Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana no governo Lula.

Foi durante o governo Lula que, segundo Araújo (2015), foi formada uma elite negra que chegou à alta burocracia e foi responsável por elaboração, articulação e execução de políticas públicas entre os 2003-2010 e podemos dizer para além dele também nos governos da Presidenta Dilma 2011-2016, desmontada pela atual conjuntura, impactando a vida dos artistas, mas negativamente com maior violência com os artistas negros, que apesar de todas as críticas feitas aos governos do PT, pelo menos havia um canal de comunicação, escuta e política pública para o setor cultural negro tais como as políticas para os pontos de cultura.

Sem o Sopapo Poético, nosso trabalho de campo seria certamente outro, nossas reflexões sobre história negra, a centralidade da música, da cultura e da literatura, não seriam aprofundados. Ele nos proporcionou o reconhecimento de nossa agência no mundo e representa um novo modelo de articulação política através da cultura, que se dá de maneira silenciosa, e potentemente multiplicadora, haja vista o reconhecimento que vem crescendo cada vez mais não apenas no estado do Rio Grande do Sul, e também no Brasil, basta ver que poetas de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador são frequentemente convidados para se apresentarem no Sopapo Poético e reconhecem este como um modo de protagonismo negro.

Diante do lugar privilegiado que nós ocupamos em relação a maioria da comunidade negra em Porto Alegre, e diante do empobrecimento de nossa comunidade, da redução dos gastos públicos com saúde, educação, cultura e assistência social por parte do estado e do crescimento do racismo no sul do Brasil, bem como uma agenda nacional, estadual e municipal de estado mínimo, mostrar as categorias “politizar” que dizem respeito a importância da discussão racial no Sopapo Poético através das performances no Sarau, tal como as poesias de Oliveira Silveira e dos poetas negros; o “imaginar”, os quais tem a possibilidade de pensar o que palavras produzem de sons em nossa imaginação, e também pensar um outro futuro, voltando ao passado pra pensar ações no presente e “musicar”, entendido aqui como um ato criativo de transformar poesias em música, que vemos a importância da cultura e da literatura negra.

Por isso, propomos a Etnomusicologia Negra: um lugar de agência, potência, alteridade, onde tanto os praticantes sopapeiros quanto qualquer pessoa negra ou não negra, pode utilizar para pensar, agir, interagir com a própria experiência

histórica na cidade utilizando o musicar, imaginar e politizar com ações práticas baseadas na poesia, na literatura negra e na luta antirracista.

O convite desta tese foi para que outros trabalhos baseados na Etnomusicologia Negra possam surgir em qualquer lugar em que o negro se faça presente, com o olhar sempre atento para as performances negras como lugar da memória e pela memória. Queremos dizer que, os negros individualmente e coletivamente, podem criar práticas artísticas ou reencená-las, como modo de chegar até a subjetividade de negros e não negros através da arte, auxiliando-os no entendimento dos saberes coletivos, africanidades e valores civilizatórios afro-brasileiros e negros que nos foram retirados em razão dos processos econômicos, políticos, sociais, migratórios, pelo monopólio dos recursos financeiros e de poder.

Entre as inúmeras reflexões desta investigação, destacaríamos: a emergência do racismo como parte da história da humanidade e a recusa de muitos em reconhecer o protagonismo negro, sua forma de enunciação e estímulos a partir da educação, das africanidades como ferramenta e contribuição para humanidade, por fazerem a articulação entre arte e sua função para além de objeto de contemplação, de fruição como luta política através da cultura.

Outro ponto importante para quem buscar fazer Etnomusicologia Negra que pode ser homem, mulher, gay, trans, lésbica, entre outras do quadro das diferenças sexuais, está na escolha da literatura da área e de outras áreas para dialogar de modo interdisciplinar ou transdisciplinar, pois o trabalho revelou que apenas um único campo não dá conta da complexidade que é a experiência negra no mundo contemporâneo.

Uma de nossas dificuldades foi: tentar conciliar, linhas de pensamentos aparentemente antagônicos, tais como a Afrocentricidade, Filosofia da Diferença e os Estudos Culturais. Estes últimos foram centrais nos nossos estudos de especialização e mestrado, principalmente pela referência as produções de Gilles Deleuze, Felix Guattari, Stuart Hall e Paul Gilroy, no entanto, em alguns pontos havia convergência, em outras divergências e só a releitura atenta possibilitou-nos entender as nuances dessas linhagens, apoiados que fomos pela crítica da afrocentricidade.

Por exemplo, os Estudos Culturais, como também a filosofia da diferença nos exigem vocabulários, conceitos e teorias bastante sofisticadas, e estabelecem um alto grau de compreensão, crítica e erudição que muitas vezes não combina com os interesses e resoluções práticas de enfrentamento do racismo que a teoria da Afrocentricidade e o Quilombismo nos colocam à disposição. Por isso, cresce o interesse da juventude negra e de muitos intelectuais negros e negras brasileiras por essa linhagem de pensamento. Seguimos essa mesma direção praticamente em toda a tese, não queremos dizer com isso que não haja sofisticação na Afrocentricidade e no Quilombismo que também tem seu vocabulário e conceitos sofisticados, porém, no nosso ver eles são de outra natureza.

Pois, nela aprendemos a denunciar aqueles negros que fazem papel de capitão do mato em algum momento, fazendo críticas a afrocentricidade que em vez de se voltarem para os intelectuais eurocêntricos, atacam quem quer encontrar e alcançar as alternativas e produzir conhecimentos, bem como saberes acadêmicos que enfrentem o legado racista e quase quatro séculos de escravidão e escravização negra na África e na afrodiáspora negra, dificultando nossa tentativa de unidade em um mundo marcado pela fragmentação, dispersão em que a tradição do radicalismo negro provoca tanto medo, ainda mais em um estado conservador como o Rio Grande do Sul.

A Etnomusicologia Negra desta tese pode também ser uma ferramenta para percepção de como a população negra e os movimentos negros atuam e como a música opera para seus propósitos políticos, observando que mecanismos dispõem para a divulgação de suas ideias e pensamento, e o quanto o racismo impacta o impedimento dessas ideias. Para tanto é necessário um mergulho nas experiências artísticas negras, desde o pós-abolição.

Por ser uma tese preocupada com o passado, presente e o futuro, a Etnomusicologia Negra que propomos pode ser um projeto futurista, que transita pelos espaços temporais e atemporais que o imaginar provoca. Neste trabalho, a análise do audiobook *Poema Sobre Palmares* é um bom exemplo: visitar a mata e imaginar e, quem sabe, até “encontrar Zumbi, se pá”, como diz Fátima Farias. A pessoa negra pode envolver-se com toda a experiência sônica e musical negra na afrodiáspora presente em filmes, séries, literatura e não apenas na produção musical mais tradicional. Ela, a

Etnomusicologia Negra, também visa politizar o etnomusicólogo/musicólogo que não tem conhecimento do movimento negro e sua centralidade na luta política local, regional, e da roda de poesia misturando a militância e o trabalho acadêmico.

Utilizamos ao longo da tese o termo Etnomusicologia Negra, ressaltamos que ela tem esse nome porque se baseia nos trabalhos acadêmicos de pessoas negras, procuramos mostrá-las, pois tem muita importância o modo como veem o mundo, pesquisam, pensam, analisam, interpretam e nos ensinam. Por isso, no campo da etnomusicologia e musicologia trouxemos africanos (as) e afroamericanas(os) como disse a professora Lino Gomes em aula inaugural na UFRGS em 2019: “a gente aprende com a luta afroamericana” e, “certamente, eles aprendem com a gente também”. O relato de Ângela Davis falando da importância de Lélia Gonzáles e as intelectuais negras brasileiras em uma palestra que proferiu em Montevideo, no Uruguai em 2019, e nos foi contato por uma colega mestrandada da UFRGS reforça isso.

Como técnicas de análise, a proposta que emerge desta tese não precisa vir somente de pessoas treinadas nas universidades, tanto públicas quanto privadas e tampouco pelos cursos de música, mas pelas leituras dos etnomusicólogos negros e negras nos ensinando a analisar a música e os sons, e ao mesmo tempo, aprendendo a conectá-los com as categorias de raça, classe, gênero, idade, deficiência, matrimônio, violência, migração, família, etc. Ou seja, fazendo nexus como muito bem nos ensinou J. H. Kawabena Nketia. Este autor, aliás, referência central na história da etnomusicologia internacional e nossa referência, deve ser lido, mesmo que ainda não tenhamos traduções de seus livros publicadas no Brasil, apenas artigos, contudo acreditamos que a partir do crescimento da Etnomusicologia Negra, em breve isso será possível.

Além disso, uma Etnomusicologia Negra faz como os sopapeiros, escutam a tradição musical dos negros em inúmeros campos, tanto no popular quanto no erudito, pois em toda atividade humanamente musical o negro está presente. Ao fazermos isso, damos visibilidade a sua agência e seu protagonismo, acreditamos que essa é uma das tarefas de um trabalho orientado nessa perspectiva. Para tal, pode-se utilizar de inúmeras ferramentas como sites de busca, páginas na internet, registros em bibliotecas, álbuns pessoais e de grupos negros que utilizam a música e o som como meios de

produção de conhecimento, como fizemos apresentando a comunidade virtual negra através do Sopapo Poético, uma das possibilidades de fazer essa propagação.

Todavia, um dos requisitos centrais é que essa abordagem valorize a experiência negra e seja promovida por uma pessoa comprometida com valores éticos, morais, epistêmicos, filosóficos e estéticos africanos e afro-brasileiros negros, e que não utilize o contato com essa experiência replicando relações colonizadoras, sem a preocupação com o retorno do seu trabalho e da responsabilidade que tem diante da comunidade negra.

Para fugir disso, tivemos como prática etnomusicológica negra apresentar a tese antes de sua publicação de modo online aos Sopapeiros no dia 20 de maio de 2020, em meio a pandemia de Corona Vírus e isolamento social através do Skype, chamei essa de uma “banca Sopapeira”, na verdade, um bate papo sobre a tese, que foi lida pelos Sopapeiros Pâmela Amaro, Sidnei Borges e Lilian Rocha, bem como Naira Silveira integrante da Associação Negra de Cultura e Juarez Ribeiro um dos fundadores do CECUNE. Nesta conversa eles ressaltaram o valor da presente tese e da consciência racial como central no Sopapo Poético e como fruto do protagonismo negro na cidade, reafirmando nossas considerações e trabalho etnográfico como importante para comunidade negra e acadêmica.

Assim como fui um aprendiz da experiência sopapeira, a pessoa que faz Etnomusicologia Negra é um aprendiz, mas dependendo do lugar em que está na história da luta política cultural negra pode também ensinar. É o que pretendemos com esse trabalho, resultado da experiência Sopapeira e da reconstrução da luta política negra na cidade de Porto Alegre para as gerações que virão e também para geração atual, contemporânea do Sopapo Poético.

A experiência com o Sopapo Poético nos levou a essa reflexão, e o contato com lideranças negras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul também nos fez saber o momento exato para poder dar uma contribuição em capital cultural aos coletivos negros e à comunidade negra, pois, todos, temos um saber que pode ser compartilhado.

O importante de tudo é que essa pessoa negra voltada para a Etnomusicologia Negra assuma o compromisso com a transformação social e, a partir da aprendizagem com os movimentos negros, coletivos negros ou pessoas negras dialogue, como bem nos lembrou em palestra no Seminário Praxis Negra em 2019 o professor José Carlos dos Anjos. Multiplicar e alimentar ainda mais a gama desse acervo histórico é fundamental para nossa agência e protagonismo no mundo.

Como em todos os campos, vamos errar e vamos acertar em nossas análises, como disse Abdias do Nascimento (1980) e também, com nossas fragilidades como disse Oliveira Silveira (2003), em razão da nossa busca de dignidade da pessoa humana que somos. Portanto, temos o direito assim como eles (os brancos) de errar.

Para nós, pesquisadores negros, a produção de saberes da Temple University liderada pelo Molefi Kete Asante, e a linhagem do radicalismo negro onde o paradigma da afrocentricidade e o quilombismo de Abdias do Nascimento são legados intelectuais importantes que precisamos, nós, da comunidade negra nos aproximarmos como forma de ampliar ainda mais nossos referenciais teóricos, a julgar pelo contato que temos com outras linhagens teóricas, como Estudos Culturais, Epistemologias do Sul e Filosofia da Diferença.

Esta tese caminha em direção aos negros para que busquem sua própria Etnomusicologia Negra e seus referenciais teóricos de acordo com seus campos de estudo, e, nesta fase inicial, terem contato com cânones não negros da área, para inclusive poder criticá-los, que é tarefa que nós deixamos para trabalhos futuros, e que através dessa tese pusemos uma “pitadinha de pimenta” assim como a poeta Fátima Farias faz em suas composições musicais criticando o machismo, racismo e o feminismo não negro.

Deixamos então, por exemplo, de abordar experiências musicais nos grupos de Slam em Porto Alegre, onde há um número significativo de negros fazendo essa cena e construindo novos coletivos, como os *Poetas Vivos*, em razão de necessitar de uma abordagem bem mais detalhada, de uma cena que estava iniciando na cidade e se transformando, assim como o pagode em Porto Alegre, que tem crescido no Campo da

Tuca, onde estudei o funk no baile da Tuka (ROSA, 2016), atualmente, recebe artistas do Rio de Janeiro e São Paulo na Cervejaria da Tuca.

Deixamos também o estudo das rádios black, importantes na formação e na memória musical das pessoas negras. Entender os radialistas negros na cidade e no Brasil seria importante para sabermos o que eles agenciam nas suas programações em termos musicais (o crescimento das rádios universitárias e rádio online ou webs e suas programações musicais também). Outro trabalho importante seria observar agência negra, fazendo um estudo etnomusicológico negro para abordar a relação entre: o Sarau Sopapo Poético (de Porto Alegre) e o Sarau Bem Black (de Salvador), dois espaços de agência negra em que a música opera de maneira muito forte e que as barreiras institucionais ou racismo institucional nos impediram de realizar essa conexão.

Acrescentamos outros temas para a Etnomusicologia Negra no futuro: os estudos de música e deficiência, um campo ainda que precisamos explorar no Brasil (em meio a um mundo capacitista como o nosso, que percebi apenas quando fracturei o tornozelo e tive que caminhar pela cidade, fazer trabalho de campo etnográfico e logo após a recuperação parcial, dar aulas e conviver com dores constantes, foi quando comecei a ver os músicos com deficiências e as dificuldades destes em um cidade nada acessível).

Além disso, o legado de Pedro Homero, músico profissional de Porto Alegre e sua relação com um instrumento musical importante para os africanos, o xilofone e marimbas; os músicos negros na música brasileira, talvez revisar à luz da Etnomusicologia Negra, as experiências históricas de José Mauricio Nunes Garcia, Pixinguinha, Moacir Santos e, mais atualmente, o produtor e baixista Wilson Prateado (que há três décadas tem acompanhado e desenvolvido transformações sônica no pagode, incorporando técnicas e saberes da música ocidental aos interesses da música negra brasileira);

Não tem como esquecer as mulheres negras sambistas e pagodeiras, também suas agências em um meio marcado pelas masculinidades negras. Pude perceber a presença dessas durante o trabalho de campo no Sopapo Poético e afirmo que mereciam um estudo etnográfico detalhado. Tampouco esquecer os negros na cena de Rock e do

Metal em Porto Alegre, que vim a conhecer pelo contato com amigos que fazem essa cena, o músico-poeta Ronald Augusto se utiliza dessa estética em seus shows. Por último, penso que é importantíssima, a questão do “sonicótipo”, termo que cunhei baseado em estudos de como o som emerge como diferença racial na história da humanidade, constituindo-se como elemento de poder e fazendo um paralelismo com o fenótipo, empreendimento que exigiria um estudo profundo, como faz Carlos Moore em *Racismo e Sociedade* (2008).

Por fim, esperamos ter desvelado a experiência poético-musical negra na cidade de Porto Alegre e um pouco mais da luta política e do legado deixado por negros e negras, olhando para o passado e, o nosso presente, para imaginar, projetar e produzir um futuro diferente e politizar via cultura. Mesmo com todos os retrocessos, mesmo com uma pandemia que vai levar muitos negros e negras, mesmo quando esperávamos avançar cada vez mais, o nosso passado nos faz ter esperanças, pois, se estamos e chegamos até aqui, é porque “cada negro que for outro negro virá”, como diz a canção de Simonal. Os africanos que atravessaram o oceano na condição mais degradante, desumana, em um dos maiores crimes da história da humanidade, sobreviveram e por isso estamos aqui, temos que acreditar. A luta prossegue e continuaremos procurando a nossa voz como bem nos ensinou Oliveira Silveira.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Anderson Moreira do. **A cultura organizacional do CECUNE: Um estudo de campo**. 2005. 169 f. (Monografia) Graduação. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Administração, Contabilidade e Economia. Porto Alegre, 2005.

ANDERSON, Reynaldo; JONES, Charles E. **Afrofuturism. 2.0**. The Rise of Afro-Blackness, London: Ed. Lexington book, 2016.

ANJOS, José Carlos dos. A filosofia política da religiosidade Afro-brasileira como patrimônio Cultural Africano. **Debates do NER**, Porto Alegre, Vol. 9, n. 13, Jan-Jun, p.77-96, 2008.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai. A África na filosofia da cultura**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARAÚJO, Airton Fernandes. **Novas elites de poder: os negros na alta burocracia brasileira (2003-2010)**. 2015. 209 f. Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade: A teoria da mudança social**. Ed. Afrocentricity Intenational, Philadelphia, 2014.

_____. Kemet, **Afrocentricity and Knowledge**. Africa World Press. New Jersey, 1990, 214 p.

_____; MAZAMA, Ama. **Encyclopedia of Black Studies**. California: Sage Publications, 2005. 543 p.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISADORES/AS NEGROS/AS - ABPN. **Ancestralidades, conquistas e resistências em tempo de intolerâncias**. 2019. Disponível em: <https://www.copenesul2019.abpn.org.br/conteudo/view?ID_CONTEUDO=431>. Acesso em: 05 dez. 2019.

ASSUMPÇÃO, Jorge Euzébio. Caminhos da História: da África aos Afrodescendentes do Brasil Meridional. In: PINHEIRO, Adevanir Aparecida (org). **África e afrodescendentes no sul do Brasil: história, religião e educação**. São Leopoldo: Casa Leiria, 2015, p.17-65.

BENEDICTO, Ricardo Matheus. **Afrocentricidade, Educação e Poder: Uma crítica afrocêntrica ao Eurocentrismo no Pensamento Educacional Brasileiro**. 2004, 298 f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação-Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2016.

BITTENCOURT JUNIOR, Yosvaldyr Carvalho de. Diversidade, educação e escola. In: FERNANDES, Evandro; CINEL, Nora Cecilia Lima Boccacio; LOPES, Véra Neusa (Org). **Da África aos Indígenas do Brasil: Caminhos para o estudo de História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2016, p. 86-104.

BONILLA- SILVA, Eduardo. Rethinking Racism: Toward a Structural Interpretation. **American Sociological Review**. v. 62, n. 3, Jun. p. 465-480, 1997.

BRAGA, Alexandre Francisco. Unegro, um projeto de raça, classe e gênero no Brasil. In: **X COPENE (CONGRESSO BRASILEIRA DE PESQUISADORES NEGROS)**. Uberlândia: 12-17 out, p.1-27, 2018.

BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. **Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências**. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, DF, 9 jan. 2003. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm>

CARDOSO, Cláudia Pons. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. **Rev. Estud. Fem.** v. 22, n. 3, p. 965-986, 2014.

CONCEIÇÃO, Thiago Pirajira. **Forjas Pedagógicas: rupturas e reinvenções nas corporeidades negras em um bloco de carnaval (Porto Alegre, Brasil)**. 2019. 84 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós Graduação em Educação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

CUNHA, Vitor. **Aula Magna com Nilma Lino Gomes: “O Papel da Universidade na Superação do Racismo na Sociedade”**. 2019. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/difusaocultural/aula-magna-de-2019-o-papel-da-universidade-na-superacao-do-racismo-na-sociedade/>>. Acesso em: 20 mar. 2019.

DEUS, Sandra de. Rádios Universitárias Públicas: compromisso com a sociedade e com a informação. **Em Questão**. Porto Alegre, v. 9, n. 2, jul- dez. p. 327-338. 2003.

_____. **O rádio como espaço de visibilidade política (governo da Frente Popular em Porto Alegre 1989/1990)**. 2005. 141 f. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação. Porto Alegre, 2005.

DIOP, Cheikh Anta. **The African Origen of Civilization: myth or reality**. Chicago: Lawrence Hill, 1974.

DOMINGUES, Petrônio. Cidadania por um fio: o associativismo negro no Rio de Janeiro (1888-1930). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 34, n. 67, p.251-281, 17 maio 2014.

DOVE, Nah. African Womanism: An Afrocentric Theory. **Journal of Black Studies:** Sage Publications, v. 28, n. 5, mai, p. 515-539, 1998.

DUBOIS, W.E.B. **The Philadelphia Negro: A Social Study.** Philadelphia: University of Pennsylvania, 1899, p. 520.

EVARISTO, Conceição. **Literatura negra:** uma poética de nossa afro-brasilidade. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem, 2009.

FANON, Frantz “This is the Voice of Algeria”. In. **A Dying Colonialism:** New York. Grove Press, 1965. p. 1-181.

FONTOURA, Pâmela Amaro. **Sarar-Sopapar-Aquilombar: O Sarau como Experiência Educativa da Comunidade Negra em Porto Alegre.** 2019, 104 f. **Dissertação (Mestrado em Educação)-** Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

_____; SALOM, Julio Souto, TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. Sopapo Poético: sarau de poesia negra no extremo sul do Brasil. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea.** Porto Alegre, n. 49, p. 153-181, set./dez. 2016.

_____, Maria Conceição Lopes. **Invasão/ ocupação da UFRGS: diálogo com docentes de cursos de licenciaturas sobre programa de ações afirmativas e educação das relações étnico-raciais (ERES).** 2017. 281 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação. Programa de Pós-graduaÇÃO em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

FRANCO, Marielle. **UPP – A Redução da Favela a três letras: Uma análise da política de segurança pública do Estado do Rio de Janeiro.** 2014. 136 f. Dissertação. (Mestrado). Faculdade de Administração, Ciências Contábeis e Turismo, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência.** Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001, 432 p.

GIPSON, Grace. Creating and Imagining Black Futures through Afrofuturism- In: KOSNIK, Abigail de; FELDMAN, Keith P. (org). **#identity Hashtagging Race, Gender, Sexuality, and Nation.** University of Michigan Press, 2019. Disponível em: < <https://www.jstor.org/stable/j.ctvndv9md.9>> Acesso em: 20 abril. 2020.

GOMES, Arilson dos Santos. **A formação de Oásis: dos movimentos fretenegrinos ao Primeiro Congresso Nacional do Negro em Porto Alegre–RS (1931-1958).** 2008. 310 f. Mestrado em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

_____, Nilma Lino. **Para entender o negro no Brasil de hoje: história, realidades, problemas e caminhos:** São Paulo: Global, 2004.

_____. Intelectuais negros e produção de conhecimento: Algumas reflexões sobre a realidade brasileira. In: Santos, B. S.; Meneses, M. P. 2009. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009, 532 p.

_____; RODRIGUES, Tatiane Cosentino. Resistência Democrática: A Questão Racial e a Constituição Federal de 1988. **Educ. Soc.** Campinas, v. 39, nº. 145, out.-dez, p.928-945, 2018.

GUIMARÃES, Chester Wallace B. **A Construção da identidade negra, nas ondas da Rádio Princesa**. 1996. 55 f. (TCC) Graduação. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade dos Meios de Comunicação Social. Porto Alegre, 1996.

HALL, Stuart. Pensando a Diáspora (Reflexões Sobre a Terra no Exterior). In: Liv Sovik (org.). **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

_____. The centrality of culture: notes on the cultural revolutions of our time. In.: THOMPSON, Kenneth (org). **Media and cultural regulation**. London: SAGE Publications, 1997, 256 p.

HILLIARD, Asa G. **Historical Perspectives on Black Families**. Nashville: National Association for the on Advancement of Colored People, 1984. 20 p. Disponível em: <<https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED269482.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2020>.

JENNINGS, Marcia V. A. **The Effects of Black Rádio on the African American Community in the 1940s-1970s and the New Millennium: A Qualitative Analysis Using the Cultivation Analysis Theory**. Washington: Department of Political Science Howard University, Washington, 2012. 10 p.

KARENKA, Maulana. **Selections from the Husia: Sacred Wisdom of Ancient Egypt**. Los Angeles: The University Of Sankore Press, 1989. 144 p.

LIMA, Ari; ALVES, Nana Luanda M. Vozes negras no candomblé baiano: Quando a raça importa e quando a raça não importa. **Nau Literária**. Porto Alegre, v. 9, n. 1, jan-jun, 2013.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004, 720 p.

LOUIS, Francois Pierre. Earthquakes, Nongovernmental Organizations, and Governance in Haiti. **Journal of Black Studies**, v. 42, n. 2, p. 186-202, 2010.

MACHADO, Sátira Pereira. **Site Oliveira Silveira**. Disponível em: <https://www.oliveirasilveira.com.br/>. Acesso em: 20 nov. 2019.

MARTINS, Leda Maria. MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Letras (Santa Maria), Santa Maria, v, 25, p. 55-71, 2003

MAZAMA, Ama. The Afrocentric Paradigm Contours And Definitions. **Journal of Black Studies**. Philadelphia, v. 31, n. 4, Mar, p. 387-405, 2001.

MBEMBE, Achille. MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018. 80 p.

_____; Balakrishnan, Sarah. **Pan-African Legacies, Afropolitan Futures**. Bloomington, n.120, pp. 28-37, 2016.

MEYER, Joshua Maurice. **Reconceptualizing intellectual histories of africana studies: a review of the literature**. Tese (doutorado). Departament African American Studies, Temple University, Philadelphia 2013, 758 p.

MOORE, Carlos. **A Humanidade contra si mesma na busca da sustentabilidade integral: Diversidade, diferença e desigualdade no jogo social**. In: V Seminário Sociedade Inclusiva sobre Diversidade e Sustentabilidade. Belo Horizonte: Carlos Moore Wedderbur, 2008, 22 p.

_____. **A humanidade contra si mesma para uma nova interpretação epistemológica do racismo e de seu papel estruturante na história e no mundo contemporâneo**. In: II Fórum Internacional Afro-colombiano, Bogotá: Carlos Moore Wedderbur, 2011, 23 p.

_____. **O Marxismo e a questão racial: Karl Marx e Friedrich Engels frente ao racismo e à escravidão**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010, 132 p.

_____. MOORE. **Racismo e Sociedade: Novas bases epistemológicas para entender o racismo**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007, 320 p.

MOURA, Abigail. **Orquestra Afro-Brasileira - Obaluayê! (1957)**. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YMq87VFaBu4>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

MUNANGA, Kabenguele. Diversidade, etnicidade, identidade e cidadania. **Movimento- Revista de Educação**. Niteroi, n.12, set. p. 1- 11, 2005.

MUTERE, M. Ndiika. **The oral-aesthetic: An Africa-centered perspective of music**. Tese (doutorado). Philadelphia: Temple University Graduate Board, 1995, p.204.

NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do Negro Brasileiro**. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 1977.

_____. Quilombismo um conceito emergente do processo históricocultural da população afro-brasileira: Uma proposta do autor aos seus irmãos e irmãs afrodescendentes no Brasil e nas Américas. In: **II Congresso de Culturas Negras das Américas**. Panamá, 1980, 13 p.

NOGUEIRA, Renato. **O poder da Infância:** espiritualidade e política em afroperspectiva. *Momento: diálogos em educação*, v. 28, n. 1, p. 127-142, jan./abr., 2019.

_____. Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas. **Griot Revista de Filosofia**. Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 1-19, 2011.

_____. Ubuntu como modo de existir: Elementos gerais para uma ética afroperspectivista. **Revista da ABPN**, v. 3, n. 6, p. 147-150, 2012.

PEREIRA, André Luis. **O Pensamento Social e Político na obra de Abdias do Nascimento**. 2011. 105 f. (Mestrado) Dissertação em Sociologia, Universidade Federal da do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

POMPEU, Fernanda. **Conheça um dos criadores do 20 de Novembro – Dia Nacional da Consciência Negra**. 2016. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/oliveira-silveira-um-dos-idealizadores-do-20-de-novembro/>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

ROCHA, Lilian Rose Marques da. (org) **Sopapo Poético:** Pretessência. Porto Alegre: Libretos, 2016, 224 p.

ROSA, Josiane Adriana Acosta da. **Teatro Negro: Uma análise dos processos criativos do Núcleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas e do Grupo de Teatro Caixa-Preta de Porto Alegre**. 2019. 105 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

_____, Pedro Fernando Acosta da. **Programa na Rádio da Universidade AM 1080 UFRGS**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <Jorge Fróes>. em: 9 ago. 2018.

ROSE, Tricia. **Black noise: rap music and black culture in contemporary America**. Hanover: Wesleyan University, 1994.

SILVA, Luiz (CUTI). Quem tem medo da palavra negro. In: OLIVEIRA JESSÉ; LOPES, Vera (org). **Revista Matriz**. Uma revista de arte negra. Edição Grupo Caixa-Preta. Porto Alegre, v.1, n.1, p. 42- 54, 2010.

_____. Natany Luiz da. Aprisionamentos contemporâneos de gênero: releituras socioafetivas do negro no Brasil. **Revista NGANHU**. Rio de Janeiro, v.1, n.1, p.34-45, 2018.

_____. Petronilha Beatriz Gonçalves e. Educação das Relações Étnico-Raciais nas instituições escolares o estado da arte nas pesquisas brasileiras sobre o tema. **Educar em Revista**. Curitiba, v. 34, n. 69, p. 123-150, 2018.

_____. SILVA; Petronilha Beatriz Gonçalves e; SILVÉRIO, Valter Roberto (Org.). **Educação e ações afirmativas: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica**. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2003. 262 p.

SILVEIRA, Oliveira. **Anotações à margem**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, 1994.

_____. **Bandone do Caverá**. Porto Alegre. Edição do autor. 2009.

_____. **Banzo Saudade Negra**: Edição do autor. Porto Alegre, 1970.

_____. **Décima do negro pião**. Porto Alegre: Edição do autor 1974.

_____. HOMERO, Pedro. SILVEIRA, Oliveira Ferreira. **Orixás**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995.

_____. **Pêlo Escuro**: Edição do autor, Porto Alegre, 1977.

_____. **Poema sobre Palmares**. Porto Alegre: 1987.

_____. **Poema sobre Palmares**: leitura dramática Sopapo Poético e audiobook. 2. ed. Porto Alegre: Alternativa, 2019. 40 p.

_____. **Poemas regionais**. Porto Alegre: Edição do autor 1968.

_____. **Praça da Palavra**. Porto Alegre: Edição do autor 1976.

_____. **Roteiro dos Tantãs**. Porto Alegre: Edição do autor, 1981.

_____. **Antologia poética de Oliveira Silveira**. Porto Alegre: Evangraf, 2010.

_____. Vinte de Novembro: história e conteúdo. In: Petronilha Beatriz Gonçalves e; SILVÉRIO, Valter Roberto (Org.). **Educação e ações afirmativas: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica**. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2003. p. 21-42..

_____.; AUGUSTO, Ronald (org.). **Oliveira Silveira: obra reunida**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: CORAG, 2012.

_____. **Germinou**: Edição do autor, Porto Alegre, 1962.

SOARES, Maria Andrea. Pensamento e ação política no teatro negro da “Companhia dos Comuns”. **Urdimento- Revistas de Estudos em Artes Cênicas**. Florianópolis, v.1, n.26, p.199 - 217, julho, 2016.

SQUIRES, Catherine R. Black talk Rádio: Defining Community Needs and Identity. In: BOBO, Jacqueline; HUDLEY, Cynthia; MICHEL, Claudine. **The Black studies reader**. New York: New York ; London : Routledge, 2004. p. 193-210.

TRINDADE, Azoilda Loretto da. Valores civilizatórios afro-brasileiros e educação infantil: Uma contribuição afro-brasileira. In: **Modos de brincar: caderno de atividades, saberes e fazeres**. Rio de Janeiro, Fundação Roberto Marinho, 2010.

TRINDADE, Raquel.Solano. **Trindade por sua filha Raquel**. 2008. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/?p=2735>>. Acesso em: 11 jul. 2008

VARGAS, João Costa. **Diáspora Negra como Genocídio: Brasil, Estados Unidos ou uma geografia supranacional da morte e suas Alternativas**. Revista da ABPN, v. 1, n. 2, jul- out, p. 31-65, 2010.

Literatura negra na etnomusicologia/musicologia

AGAWU, Kofi. Contesting Difference: A Critique of Africanist Ethnomusicology. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. **The cultural study of music: a critical introduction**. New York, 2003.

_____. Music in the Funeral Traditions of the Akpafu. **Ethnomusicology**, vol. 32, n. 1, p.75-105, 1988.

_____. Representing African Music. **Critical Inquiry**. Chicago, v.18, n. 2, winter, p. 245-266, 1992.

DJEDJE, Jacqueline Cogdell. **Fiddling in West Africa Touching the Spirit in Fulbe, Hausa, and Dagbamba Cultures**. Bloomington: Indiana University Press, 2008, 352 p.

HARPER, Colter; BOATENG, Judith Opoku. Renewing cultural resources, and sustaining J. H. Kwabena Nketia's vision for an African Music Archive in Ghana. **Iasa Jornal**. n. 50, ago, p.76-90, 2019.

HAYES, Eillen M. **Songs in Black and Lavander: Race, sexual politics and Women's Music**. Urbana and Chigago: University of Illinois Press, 2010, 248 p.

KIDULA, Jean Ngoya. Ethnomusicology, the Music Canon, and African Music: Positions, Tensões, and Resolutions in the African Academy. **Africa Today**, v. 52. n. 3, spring, p. 99-113, 2006.

_____. **Music in Kenyan Christianity: Logooli Religious Song**. Indiana University Press, 2013, 312 p.

KULULUKA, Apollinaire Anakesa. From Sub-Saharan África to Americas, the drum as a "cultural being for a "musical Word": The Case of the Congos, of Cameroon and French Guiana. In: AHARONIÁN, Coriùn (Org.). **La Música entre África y América**. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, p. 131-146, 2013.

MAULTSBY, Portia K. **The Translated African Cultural and Musical Past**. In: BURNIM, Mellonee V; MAULTSBY, Portia K. African American music: an introduction. Second edition, New York, 2015.

_____. Reclaiming diaspora in African Popular Music in the United States of America. In: AHARONIÁN, Coriùn (Org.). **La Música entre África y América**. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, p.181-196, 2013.

MUKUNA, Kazadi Wa. Africanisms in the afro-brazilian musical cultural. In: AHARONIÁN, Coriùn (Org.). **La Música entre África y América**. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, p.121-129, 2013.

_____. Sobre a busca da verdade na Etnomusicologia. Um ponto de vista. **REVISTA USP**, São Paulo, n.77, p. 12-23, mar/mai 2008.

NASCIMENTO. Gabriela. Música, Canto e Lágrimas: Um estudo entre musicistas negras vítimas de violência doméstica vivendo em uma Ocupação em Porto Alegre. In: **IV COPENE SUL Ancestralidades, conquistas, resistências em tempos de intolerância**, Jaguarão, 2019, 8 p.

NKETIA, J. H. Kwabena. Contextual Strategies of Inquiry and Systematization. **Ethnomusicology**, v. 34. n.1, winter, p. 75-97, 1990.

_____. The Interrelations of African Music and Dance. **Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae**. v. 7, n. 1. Ago, p. 91-10, 1965.

OLIVEIRA, Miriam. **Black Gospel: Um Estudo Etnomusicológico com o Grupo Family Soul do Rio Grande do Sul**. 2018. 104 f. Dissertação (mestrado). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

ROSA. PEDRO FERNANDO ACOSTA DA. **Bailes, Festas, Reuniões Dançantes, Trampos, Montagens e Patifagens: uma etnografia musical no Campo da Tuca, a capital do Funk no Sul do país**. 2016. 198 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

_____. Black Rádio no Brasil: o jornalismo carnavalesco e o legado de Carlos Aberto Barcelos, o Roxo, na fase de segmentação na Rádio Princesa AM 780 nos anos 80 em Porto Alegre a partir de uma Etnomusicologia Negra. In: **IV COPENE SUL Ancestralidades, conquistas, resistências em tempos de intolerância**, JAGUARÃO, 2019.

_____. “Uma Grande Jam”: Afrocentricidade, Agência E Protagonismo Negro No Sarau Sopapo Poético Em Porto Alegre/Rs. In: CAMBRIA, Vincenzo, FONSECA, Edilberto; PRASS, Luciana (ORG). **VIII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia**. Rio de Janeiro: Unirio, 2017. 1039 p. Disponível em: <http://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2018/11/ANAIS-VIII-ENABET-RJ-2017.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2020.

SANTOS, Eurides de Souza. **A Música de Canudos**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia, 1998. 190 p.

_____, Eurides de Souza. Memória Social a brincadeira dos cocos na comunidade quilombola Caiana dos Crioulos-PB. **Revista IEB USP**, v. 59, 2014, p. 261-282.

Entrevistas:

AUGUSTO, Deeveejay. Deeveejay Augusto e Kizomba. 22 set. 2017. **Entrevista cedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa**. Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade AM 1080, Porto Alegre. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xbJ6OjWoNSc&list=PL3A-Yr1ynhZHx2y9xz_y7N9OOKO2wHa3s&index=1>. Acesso em: 30 abril. 2020.

AUGUSTO, RONALD. 19 nov. 2018. Ronaldo Augusto: músico-poeta, crítico literário e escritor. **Entrevista cedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa**. Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade AM 1080, Porto Alegre. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IAE_6Z3BpN0&list=PLUc_eXvIDITQCGYW_WwX35vWGhVQjk4sp&index=14>. Acesso em: 30 abril. 2020.

BIASOTTO, Livia; DUTRA, Mozart; MACHADO, Francisco. Projeto Som no Salão: música popular no Salão de Atos da UFRGS. 24 nov. 2018. **Entrevista cedida a Reginaldo Gil Braga e Matheus Kuschick**. Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade AM 1080, Porto Alegre. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FQApWx1K64E>>. Acesso em: 30 abril. 2020.

BORBA, RENATO. Renato Borba: memórias do Monte'Serrat, música e literatura negra em Porto Alegre. 12 nov. 2018. **Entrevista cedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa**. Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade AM 1080, Porto Alegre. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wJo9Q9GFPvk&list=PL3A-Yr1ynhZHx2y9xz_y7N9OOKO2wHa3s&index=6>. Acesso em 30 abril. 2020.

BORGES, Sidnei. Sidnei Borges: Poeta, escritor, ativista do movimento negro e do Sopro Poético. 9 fev. 2019. **Entrevista cedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa**. Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade AM 1080, Porto Alegre. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q3c3bvQ7FHs&list=PL3A-Yr1ynhZHx2y9xz_y7N9OOKO2wHa3s&index=9>. Acesso em: 30 abril. 2020.

CÔRTEZ, Antônio Carlos. 9 fev. 2019. Entrevista o radialista, escritor, advogado e intelectual negro Antônio Carlos Côrtes. **Entrevista cedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa**. Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade AM 1080, Porto Alegre. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4YyIUTuRnO4&list=PLUc_eXvIDITQCGYW_WwX35vWGhVQjk4sp&index=23>. Acesso em: 30 abril. 2020

FARIAS, Fátima. Fátima Farias compositora, poeta, compositora, sambista, integrante do Sopro Poético. 9 fev. 2019. **Entrevista cedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa**. Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade AM 1080, Porto Alegre. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=tsv0nwoDsP4&list=PL3A-Yr1ynhZHx2y9xz_y7N9OOKO2wHa3s&index=8>. Acesso em: 30 abril. 2020.

FOLA, Nina. Grupo Afroentes. 20 set. 2017. **Entrevista cedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa**. Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade AM 1080, Porto Alegre. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Zq0Y95maAdk&list=PL3A-Yr1ynhZHx2y9xz_y7N9OOKO2wHa3s&index=2>. Acesso em: 30 abril. 2020.

FROES, Jorge. Porto Alegre. Literatura Negra e Música: um bate papo com o poeta Jorge Fróes. 13 ago. 2018. **Entrevista cedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa**. Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade AM 1080, Porto Alegre. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=k46u3QGje10&list=PL3A-Yr1ynhZHx2y9xz_y7N9OOKO2wHa3s&index=4>. Acesso em: 30 abril. 2020.

ONIFADE, Jorge. Jorge Onifade: música e poesia. 26 nov. 2018. **Entrevista cedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa**. Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade AM 1080, Porto Alegre. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8AUPbfl_phM&list=PL3A-Yr1ynhZHx2y9xz_y7N9OOKO2wHa3s&index=7>. Acesso em: 30 abril. 2020..

RIBEIRO, Juarez. Juarez Ribeiro: Jornalista, educador e um dos fundadores do CECUNE. 9 fev. 2019. **Entrevista cedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa**. Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade AM 1080, Porto Alegre. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CcSPKydyOTsc&list=PLUc_eXvIDITQCGYW_WwX35vWGhVQjk4sp&index=21> Acesso em 20 mai. 2020.

ROCHA, Lilian. Literatura negra e música: um bate papo com a escritora Lilian Rocha. 7 out. 2018. **Entrevista cedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa**. Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade AM 1080, Porto Alegre. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=k3V4iaDJfts&list=PL3A-Yr1ynhZHx2y9xz_y7N9OOKO2wHa3s&index=5>. Acesso em: 30 abril. 2020.

RODRIGUES, Vladimir. Grupo Afroentes. 20 set. 2017. **Entrevista cedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa**. Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade AM 1080, Porto Alegre. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Zq0Y95maAdk&list=PL3A-Yr1ynhZHx2y9xz_y7N9OOKO2wHa3s&index=2>. Acesso em: 30 abril. 2020.

SILVEIRA, NAIARA. "Poesia e música de Oliveira Silveira. 20 Nov. 2017. Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade AM 1080, Porto Alegre. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qdFXvo9huzU&list=PL3A-Yr1ynhZHx2y9xz_y7N9OOKO2wHa3s&index=3>. Acesso em 20 mai. 2020.

Anais

IX ENCONTRO NACIONAL DA ABET, 9, 2019, Campinas. **Musicar Local: Apredizagem e Prática.** Campinas: 2019. Disponível em: http://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2020/06/Anais_ENABET-EEMU_2019.pdf. Acesso em: 05 fev. 2020.

VIII ENCONTRO NACIONAL DA ABET, 8, 2017, Rio de Janeiro. **Música, Dança, Cidadania e Participação.** Rio de Janeiro: 2017. 1039 p. Disponível em: <http://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2018/11/ANAIS-VIII-ENABET-RJ-2017.pdf>. Acesso em: 05 fev. 2020.

VII ENCONTRO NACIONAL DA ABET, 7, 2015, Florianópolis. **Redes, trânsito e resistências.** Florianópolis: 2015. 1007 p. Disponível em: http://www.abet.mus.br/download/AnaisVII_ENABET2015.pdf. Acesso em: 05 fev. 2020.

VI ENCONTRO NACIONAL DA ABET, 6, 2013, João Pessoa. **Música e sustentabilidade.** 2013. 558 p. Disponível em: http://www.abet.mus.br/download/AnaisVI_ENABET2013.pdf. Acesso em: 05 fev. 2020.

V ENCONTRO NACIONAL DA ABET, 5, 2011, Belém. **Modos de pensar, modos de fazer etnomusicologia.** Belém: 2011. 749 p. Disponível em: <http://www.abet.mus.br/download/158.pdf>. Acesso em: 05 fev. 2020.

IV ENCONTRO NACIONAL DA ABET, 4., 2008, Maceió. **A etnomusicologia e a produção de conhecimento.** Maceió: 2008. 633 p. Disponível em: <http://www.abet.mus.br/download/131.pdf>. Acesso em: 05 dez. 2019.

III ENCONTRO INTERNACIONAL DA ABET, 3., 2006, São Paulo. **Universo da música: cultura, sociabilidade e a política de práticas culturais.** São Paulo: 2006. 631 p. Disponível em: <http://www.abet.mus.br/download/140.pdf>. Acesso em: 05 fev. 2020.

II ENCONTRO NACIONAL DA ABET, 2, 2004, Salvador. **Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos.** Salvador: 2004. 1305 p. Disponível em: <http://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2018/04/128.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2020.

Literatura feita por não negros:

AHARONIÁN, Coriùn (Org.). **La Música entre África y América.** Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2013. 369 p.

APPERT, Catherine M. On Hybridity in African Popular Music: The Case of Senegalese Hip Hop. **Ethnomusicology**, v. 60, n. 2, spring/summer, pp. 279-299, 2016.

ARAÚJO, Samuel (Ed.). From Neutrality to Praxis The Shifting Politics of Ethnomusicology in the Contemporary World. In: POST, Jennifer C. (Ed.).

Etnomusicology: A Contemporary Reader, v.2. New York: Taylor & Francis, 2018. 351 p.

AUSQUIA JUNIOR, Paulo Fernando Parada. **Nós da Noite: Memória, Esquecimento e Atividade Musical Profissional em Porto Alegre**. 2018. 163 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

AVERILL, Gage. Haitian Dance Bands, 1915-1970: Class, Race, and Authenticity. *Latin American Music Review*. In: **Revista de Música Latinoamericana**, University of Texas Press. v. 10, n. 2, autumn- winter, p. 203-235, 1989.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**: Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOEIRA, Eloísa Elena Prates. **Pelo Escuro: A Poesia Afrobrasileira de Oliveira Silveira**. 2013. 124 f. Dissertação (Mestrado) Curso de Literatura Comparada, Programa de Pós- Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.

BOHLMAN, Philip; RADANO, Ronald. Introduction: music and race, their past, their presence. BOHLMAN, Philip; RADANO, Ronald (org). **Music and the racial imagination**. Chicago: University of Chicago Press, p. 1-53. 2000

BRAGA, Reginaldo Gil. **Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre: A música no culto aos orixás**. Porto Alegre: FUMPROARTE/Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, 1998, 235 p.

_____. **Açorianos Musical no Sul do Brasil**. A (re)descoberta das raízes. Ed. do autor, Porto Alegre, 2019, 104 p.

_____. **Tamboreiros de Nação: música e modernidade no extremo sul do Brasil**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013, 240 p.

_____; ROSA, Pedro Fernando Acosta da; SANTOS, Caetano Maschio; AUSQUIA JUNIOR; Paulo Fernando Parada. "World Music: Ethnomusicology at University Radio"(Inter) faces in research, teaching and extension. In: **The Joint Symposium of the ICTM Study Groups on Applied Ethnomusicology and Music, Education, and Social Inclusion**. Central Conservatory of Music, 7-10 jul, Beijing, 2018.

BRENNEIS, Donald; Steve FELD., Doing anthropology in sound. **American Ethnologist**, Vol. 31, n. 4, pp. 461 – 474, , 2004.

CARVALHO, José Jorge de. O Confinamento Racial do mundo acadêmico brasileiro. **Revista USP**. n. 68, dez/fev., p. 88- 103, 2005-2006

FELD, Steven. **Jazz Cosmopolitanism in Accra**. Durham: Duke University Press, 2012, 311 p.

_____. Communication, Music and Speech about Music: In: FELD, Steven; KEIL, Charles. **Music Grooves**. Chicago: 1994, p. 77-95.

_____. Doing Anthropology in Sound. **American Ethnologist**, vol. 31, n. 4, nov, p. 461-474, 2004,.

FERRARETTO, Luiz Artur. **Rádio** – Teoria e prática. São Paulo: Ed. Summus, 2014, 239 p.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance. In: MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (Orgs.). **Palavra cantada. Ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: Ed. 7 letras, p. 15-43, 2008.

_____. **Oral Literature in Africa**. Cambridge: Open Book Publishers, 2012, 616 p.

_____. **The Hidden Musicians: music-making in an English town**. Middletown: Wesleyan University, 2007, 378 p.

FREITAS E CASTRO, Ênio de. **A música no Rio Grande do Sul no século XIX**. In Enciclopédia Rio-grandense. Porto Alegre, Sulina, v.2, 1968, p.172.

GIANI, Marco; MÉON, Pierre-Guillaume. Global Racist Contagion Following Donald Trump's Election. **CEB Working Paper**, vol.17, n. 34, mai. 2018, p. 1-34.

GIUMBELLI, Emerson. Ecumenismo. In: SANZONE, Lívio; FURTADO, Claudio Alves (Org.). **Dicionário Crítico das Ciências Sociais dos países de fala oficial portuguesa**. Salvador: Edufba, p. 13-129, 2014.

HAMM, Charles. The Constant Companion of Man: Separate Development, Rádio Bantu and Music. **Popular Music**. New York, v.10, n. 2, mai, p. 147-173, 1991.

KISCHINHEVSKY, Marcelo; HANG, Lorena; MATOS, Cristiana Martins de; MUSTAFÁ, Izani. Por uma historiografia do rádio universitário no Brasil. IN: **Revista Brasileira de História da Mídia**. São Paulo, v. 7. n. 2, jul./dez, p. 151- 168, 2018.

KOZINETS, Robert V. **Netnography: Doing Ethnographic Research Online**. Sage, Los Angeles. 2010, 232 p.

KUSCHICK, Mateus Berger. **Suingueiros do sul do Brasil : uma etnografia musical nos "becos, guetos, bibocas" e bares de dondocas de Porto Alegre**. 2011. 191 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

LOPES, Paulo Roberto Masella. O processo explosivo do bandoneón na formatação do tango. **Galáxia**, São Paulo, n. 29, jun., p. 250-261, 2015.

LUCAS, Maria Elizabeth. **Gauchos on Stage: Regionalism, Social Imagination and Tradition in the Festivals of Música Nativa**, Rio Grande do Sul, Brazil. 1990. Tese (doutorado), University of Texas, Austin, 1990.

LUGONES, María. **Rumo a um feminismo descolonial**. Estudos Feministas, Florianópolis, v 22. n 3. set/dez, p. 935-952, 2014.

LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de. (Orgs.) **Etnomusicologia no Brasil**. Ed. Edufba, Salvador, 2016, 323 p.

MAIA, Mario de Souza. **O Sopapo e o Cabobu: Etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil**. Tese. 278 f. (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MARCOUX, Jean-Philippe. **Jazz-Griots: Music as History in the 1960s african-American Poem.**, New York: Ed. Lexington Books, 2012, 244 p.

MCALISTER, Elizabeth. Listening for Geographies: Music as Sonic Compass Pointing Toward African and Christian Diasporic Horizons in the Caribbean. **Black Music Research Journal**, v. 32, n. 2, fall, p. 25-50, 2012.

MCCOLLUM, Jonathan; HEBERT, David G. (Ed.). **Theory and Method in Historical Ethnomusicology**. London: Lexington Books, 2014, 431 p.

MONTEIRO-FERREIRA, Ana. **The Demise of the Inhuman: Afrocentricity, Modernism, and Postmodernism**. Albany: State University Of New York Press, 2014. 240 p.

NORBERTO, Rafael Branquinho Abdala. Reflexões iniciais no âmbito das produções musicais do “Rap AM”: os casos de som de quebrada e o rap é poder. In: **IX Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia e XII Encontro de Educação Musical da UNICAMP: Musicar Local: Aprendizagem e Prática**. Campinas: Ia/ Unicamp, 2019. 1232 p. Disponível em: http://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2020/06/Anais_ENABET-EEMU_2019.pdf. Acesso em: 20 mai. 2020.

PENÃ, Oscar Giovanni Martínez; VALDERRAMA, Paloma Palau. “Nosotros ya hacemos investigación”: músicas locales, horizontalidad e investigación colaborativa en el sudoeste de colombia. In: IX ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2019, Campinas. **IX Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia XII e Encontro de Educação Musical da UNICAMP: Musicar Local: Aprendizagem e Prática**. Campinas: Ia/ Unicamp, 2019. 1232 p. Disponível em: http://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2020/06/Anais_ENABET-EEMU_2019.pdf. Acesso em: 20 mai. 2020.

PRASS, Luciana. **Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004, 181 p

_____. **Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: Um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas do sul do Brasil.** 2009. 313 f. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

RADANO, Ronald Michael. **Lying up a Nation: Race and Black Music.** Chicago and London: Ed. University of Chicago Press, 2003, 440 p.

RÁDIO DA UNVERSIDADE. **Quem somos.** 2020. Disponível em: <http://www.radio.ufrgs.br/radio.html>. Acesso em: 20 fev. 2020.

REILY, Suzel Ana. Etnomusicologia e Marginalidade. Implicações para a disciplina no Brasil (e outros contextos marginais). In: **Colóquio em música do Brasil e América latina.** 2016, Porto Alegre. **Anais I Colóquio em música do Brasil e da América Latina.** Porto Alegre, 2016.

RICE, Timothy. Disciplining Ethnomusicology: A Call for a New Approach. **Ethnomusicology**, v. 54, n. 2, Spring/Summer, p. 318-325, 2010.

SANTOS, Caetano Maschio. **Ayisyen kite lakay (Haitianos deixam suas casas): um estudo etnomusicológico do musicar de artistas imigrantes haitianos.** 2018. 173 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

_____, Luana Zambiazzi dos. **“Todos na produção”: Um estudo etnográfico das narrativas sônicas e raps em um bairro popular do Sul do Brasil.** 2015. 266 f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

SCANNELL, Paddy. **Music, Rádio and the Record Business in Zimbabwe Today.** *Popular Music* v. 20, n. 1, Jan, p. 13-27, 2001.

SEARCY, Jennifer. **The voice of the negro: african american Rádio,** 2013. 309 f. tese (Doutorado) Faculty Of The Graduate School, American History/public History, Loyola University Chicago, Chigago, 2012.

SEEGER. Anthony. **Por que cantam os Kisêdjê:** Uma antropologia musical de um povo Amazônico. Trad. Guilherme Werlang, São Paulo, Cosac Naify, 2015, 320 p.

SEGATO, Rita Laura. Los cauces profundos de laraza latinoamericana: una relectura del mestizaje. **Crítica y Enancipación.** Bueno Aires, v. 2, n. 3, p. 11-44, 2010.

SILVA, Santa Julia da. **“Vem vamos juntos! Dá-me tua mão e vamos juntos!”: Reconhecimento e narrativas sobre a trajetória de Oliveira Silveira.** 2014. 206 f. Dissertação (Mestrado) Curso de Antropologia, Programa de Pós-graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

_____, Juremir Machado da. **História regional da infâmia – O destino dos negros farrapos e outras iniquidades brasileiras (ou como se produzem os imaginários)**. Porto Alegre: L&PM, 2010, 344 p.

SOUZA, Anita Silva de. **Projeto Renascença: um caso de gentrificação em Porto Alegre durante a década de 1970**. 2008. 124 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós Graduação em Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

STOKES, Martin. Contemporary theoretical issues. In: PEGG, Carole et al. **Ethnomusicology**. Grove Music Online, 2001.

WILLETT, Susan B. Anthony Somers. Authenticating voices: performance, black identity, and Slam Poetry. University of Texas at Austin, Austin, 2003, 398 p.