

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

MAURO MOURA DA SILVA

**Ensaio etnomusicológico sobre impedimentos e sequestros na circulação de
sambistas negros e negras na cidade de Porto Alegre, RS**

Porto Alegre

2024

MAURO MOURA DA SILVA

**Ensaio etnomusicológico sobre impedimentos e sequestros na circulação de
sambistas negros e negras na cidade de Porto Alegre, RS**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Música da
Universidade Federal do Rio Grande do
Sul como requisito parcial para obtenção
do título de mestre em Música

Área de concentração:
Etnomusicologia/Musicologia

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Elizabeth
Lucas

Porto Alegre

2024

CIP - Catalogação na Publicação

da Silva, Mauro Moura
Ensaio etnomusicológico sobre impedimentos e
sequestros na circulação de sambistas negros e negras
na cidade de Porto Alegre, RS / Mauro Moura da Silva.
-- 2024.
161 f.
Orientadora: Maria Elizabeth Lucas.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Etnomusicologia . 2. Sambistas negros e negras .
3. Sequestro na circulação de corpos negros. 4.
invizibilidade de músicos e musicistas negros. 5.
Etnomusicologia aplicada. I. Lucas, Maria Elizabeth,
orient. II. Título.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vasquez - UFPR

Prof. Dr. Iosvaldyr Carvalho Bittencourt Junior

Prof^a. Dr^a Luciana Prass -PPGMUS - UFRGS

Prof^a. Dr^a. Maria Elizabeth Lucas -PPGMUS- UFRGS

AGRADECIMENTOS

Para Maria da Graça, meu amor, minha mãe, para Vorlei, meu espelho, meu pai. Vocês que rogaram aos orixás toda a sorte de um destino justo para mim e, diante das restrições normativas, mesmo assim ousaram prover esse destino. E, que foram arrancados de mim, em razão de todo o racismo dessa sociedade. À minha filha, este estudo será um auxílio na construção dos dias justos.

À minha orientadora Prof.^a Dr.^a Maria Elizabeth Lucas, pela atenção e auxílio na construção desta dissertação. Assim como ao amigo Bruno, colega da área da etnomusicologia, pela atenção. À Denise, que me segurou a mão em momentos tão importantes e difíceis.

Ao irmão Pedro Acosta, à Gabriela, que articularam uma rede de apoio, negra, fundamental para o meu acesso ao mestrado. Assim como Paulinho, que me incentivou e compartilhou do seu tempo e conhecimento no processo seletivo para o mestrado.

À Jucemara, que astuciosamente desencadeou ações decoloniais em uma sociedade racista. Você tem uma enorme participação nesta conquista. Muito Obrigado! Pois quando eu estive exilado nesta mesma cidade que nasci, desprovido do reconhecimento do direito à oportunidade, me conduziu ao meu retorno a academia, oportunizando assim o resgate da minha razão sequestrada.

Obrigado por toda a luta empreendida pela minha ancestralidade. Obrigado a todas as pessoas que me auxiliaram diretamente nesta etapa.

Sou Mauro Moura da Silva, eu que já morei nas ruas, e que me encontrei na encruzilhada. Que entendi o que é ter o lar no mundo.

Saravá EXU

Saravá OGUM

Saravá YEMANJA

RESUMO

Esta pesquisa etnomusicológica, realizada entre sambistas negros em um bairro popular na zona leste de Porto Alegre, considerou a hipótese de que sujeitos racializados que se projetam na arena social a partir das suas produções acústicas, estariam impedidos de performarem musicalmente em bairros com maior concentração de renda da cidade. Inicialmente esta investigação etnomusicológica, contou com três músicos negros como interlocutores, em dois bares que concentravam as produções acústicas de sambistas do bairro Morro Maria da Conceição. Depois passou-se a construir um contraponto acompanhando três mulheres negras sambistas, duas cantoras e uma percussionista, que atuavam em eventos na região central da cidade. Procurou-se evidenciar as subjetividades encontradas em campo, a partir da posicionalidade do pesquisador e do suporte de ferramentas do método etnográfico, elucidando os contextos de produções acústicas de sujeitos moradores de um bairro popular, em contraponto às negociações estabelecidas pelas mulheres negras através da suas atuações nas rodas de samba no centro da cidade, que provocaram o surgimento de outras epistemologias. As observações em campo revelaram as potências dessas subjetividades, ao dialogar com trajetórias negras que projetam-se a partir de territórios periféricos designados para contê-las, na intenção de disputarem discursiva, política e culturalmente a possibilidade de existirem enquanto sujeitos dentro de bairros com maior concentração de renda na cidade de Porto Alegre.

Palavras-chave: Sambistas negros e negras. Etnomusicologia. Sequestro da circulação de corpos negros.

ABSTRACT

This research, carried among black sambistas in a popular neighborhood in the eastern zone of the city of Porto Alegre, has considered the hypothesis that racialized subjects which project themselves in the social arena through their acoustic productions would be restrained from performing musically in neighborhoods with larger income concentration within the city. Initially, this ethnomusicological investigation relied on three black male musicians as research collaborators who worked in two bars which concentrated the acoustic productions at the Maria da Conceição neighborhood. Afterwards, it started to build upon a counterpoint by following the trajectories of three black women *sambistas*, of which two were singers and one a percussionist, who acted in the central region of the city. It has been sought to evidence the subjectivities encountered in the field, departing from the researcher's positionality and the support of tools from ethnographic methodologies, elucidating the contexts of acoustic productions by subjects residing in a popular neighborhood in contrast to the negotiations established by black women through their performances in *rodas de samba* in the center of the city, that have provoked the emergence of other epistemologies. The field observations have revealed the potencies of such subjectivities, by dialoguing with black trajectories which project themselves from peripheral territories, designed to restrain them, with the intention to discursive, politically and culturally dispute the possibility of existing as subjects within neighborhoods with larger income concentration in the city of Porto Alegre.

Keywords: Black Male and Female Samba Musicians. Ethnomusicology. Embargo on the circulation of black bodies

SUMÁRIO

Introdução.....	9
Capítulo 1 - O palco suburbano.....	27
1.1 O bar da Quebrada.....	27
1.2. Bar 1.....	41
Capítulo 2 - Trabalhadores racializados: o convívio subjugado.....	55
2.1. Conversas entre sambistas na quebrada.....	62
2.2. O corpo negro no trabalho cultural.....	78
Capítulo 3 - Fronteiras Flutuantes: a normatividade organizando comunidades acústicas.....	83
3.1. Na Restinga.....	85
3.2. O movimento flutuante.....	90
3.3 Desabrigados, vocês ainda estão por aí?.....	97
Capítulo 4 - Mulheres negras sambistas em negociação com a cidade.....	102
4.1. Diálogos em campo com mulheres sambistas.....	103
4.2. Enredando sorrateiramente a mente das massas.....	116
Capítulo 5 - O Drama das representações sobre as pessoas negras do samba popular	134
Catástrofe socioambiental.....	141
Considerações finais.....	152
Referências.....	155

Introdução

A referência sonora de um bar, cujo gênero musical compartilhado entre os espectadores e agentes sonoros, era identificado como samba, chegou até o meu conhecimento, inicialmente por conta de um amigo da época da minha juventude, por volta dos meus dezoito anos de idade. Na ocasião este amigo já tocava o instrumento chamado cavaquinho, performava acompanhado musicalmente do seu pai, este por sua vez tocava violão. Esta dupla residia na mesma viela ou beco que eu morava, digo beco porque era uma viela tão estreita que não havia possibilidade de entrar carro, mas que por sua vez, este beco era compartilhado por dezenas de casas e barracos improvisados. Com instalações de luz precárias e sem saneamento básico, essa era a realidade não só do beco onde eu morava mas, da região, conhecida como “Morro da Polícia”, na zona leste da cidade de Porto Alegre.

Em alguns domingos raros, principalmente na comemoração do aniversário do vizinho da frente da casa em que eu morava há aproximadamente 5 anos, essa dupla de pai e filho chegava para fazer a festa, literalmente. Me recordo que nestes festejos eles tocavam por horas seus instrumentos, entoando canções que eram classificadas por eles e pelos demais conhecidos ali da localidade onde eu morava, como samba. Ver aquelas pessoas negras, sorrindo, produzindo um ambiente sonoro capaz de se sobrepor, pelo menos naqueles instantes, ao cotidiano de trabalhos exaustivos, sendo que a maioria das pessoas que moravam no mesmo beco que eu morava, este grupo etário composto com idades variadas que iam dos 2 anos de idade, chegando até por volta dos 68 anos e majoritariamente negro, desenvolviam trabalhos ligados à ocupação de garis. De maneira que aquelas pessoas, subalternizadas, enfezavam o cotidiano hostil a partir de um evento sonoro, essa era a minha percepção naquele momento e que me aproximou do gênero musical conhecido como samba, considerando a capacidade de compartilhamento da imagem daquele que estava na mesma condição social em que eu me encontrava.

Entendi que era do meu desejo, também transpor as dificuldades, os impedimentos e principalmente os dramas sociais em que me via imerso, nessa vida tão árdua, frente às perdas físicas e políticas que me abraçavam. Depois desta festa, muitos meses se passaram até que viesse a próxima, geralmente era no domingo, iniciando antes do almoço e se estendendo até por volta das vinte e três horas, onde eu ficava

durante o tempo que dispunha, no pátio da casa que eu naquela época morava, a observar o festejo da vizinhança que parecia abrigar toda a vila que eu morava, pois durante todo o tempo em que a festa realizava-se, não parava de chegar pessoas, todas alegres, diga-se de passagem.

Depois que a festa passava, no outro dia em algum momento que eu ia no armazém da região, fazer as compras diárias, acabava por encontrar no caminho entre a casa que eu morava e o armazém, o amigo que mencionei no parágrafo inicial. Ele tocava cavaquinho, encontrava-o com o semblante de um trabalhador exausto, ele então me falava que depois da festa ainda tinha ido para este bar um pouco distante da localidade que nós morávamos e, lá, ele teria tocado (trabalhado como músico) até o dia amanhecer. Essa rotina era descrita por ele como ocorrendo todos os finais de semana. Em certo momento perguntei a ele, qual era o nome do bar que ele tocava durante toda a madrugada, me respondeu então: Bar do Ricardo.

Confesso que fiquei curioso para conhecer este lugar, mas ao mesmo tempo por mais que a curiosidade me fosse uma vontade real, o fato de não ter sido influenciado a sair para eventos culturais, me mantinha ainda numa situação de cativo naquela região, por mais que os deslocamentos tivessem que ser feitos caminhando, pois não havia transporte público que ligasse essas regiões, ainda que sejam vizinhas, uma vez que esses bairros vizinhos possuíam ruas íngremes, ladeiras, relevos de morros. Ou seja, a mobilidade social, era o fator que impedia a sociabilidade de regiões próximas habitadas pela classe subalterna.

A medida que os meses se passaram, naquele momento, passei a trabalhar com carteira assinada recebendo salário, isso logo que completei 18 anos de idade, não que antes eu não trabalhasse, trabalhava até mais, numa ocupação conhecida como servente de pedreiro, desde os treze anos de idade, mas sem salário e sem carteira assinada, o típico caso de exploração aplicado desde o período colonial aqui no Brasil. Hoje me percebo negro, depois homem.

Nascido na cidade de Porto Alegre, onde minhas lembranças são tudo o que eu tenho quanto a uma orientação a respeito de onde eu venho, mais ainda me questiono: por qual razão ainda insisto em prospectar uma vida mais generosa? Quando penso na minha infância, a recordação que me ocorre de imediato, é um episódio o qual eu acredito que eu tivesse por volta dos 5 anos de idade, quando minha mãe, Maria da Graça, que veio de uma família pobre e negra, do interior do estado do Rio Grande do Sul, da cidade de Dom Pedrito, de uma família cuja ocupação principal rentável era

fazer doces de compota, Esta família era constituída por nove irmãos ao todo, sendo destes 6 eram mulheres, que faziam parte deste ofício de doceira no interior do estado. Os irmãos de minha mãe foram para a construção civil. Ou seja, o destino comum a que pessoas negras foram condicionadas em uma sociedade colonialista. Mas, retornando para a narrativa de minha mãe, ela, tentando a oportunidade de ter uma vida melhor na capital, pegou minha mão, com um olhar marejado, enquanto nós saíamos de um prédio, e pelas imagens que tenho na cabeça, tenho convicção que o local era um prédio no final da rua Lima e Silva, início do Centro Histórico de Porto Alegre e me disse assim: meu filho, nós estamos indo embora, nós fomos despejados. Eu entendia que se tratava de algo muito sério, mas somente compreendia que iríamos morar em outro lugar. Naquela oportunidade fomos para o Morro Santa Tereza, lá morei com minha mãe, até os 8 anos de idade, era uma casa de aluguel, de fundos, no terreno havia outras 4 casas, o terreno era enorme, havia árvores enormes de café. Minha mãe trabalhava fazendo faxina e cozinhando, na época. Logo depois, nos mudamos novamente, desta vez para o Morro da Polícia, numa rua chamada Paraí, e realmente o nome da rua já era um alerta, tamanha a dificuldade geográfica que a rua impunha para qualquer morador ali acessá-la, era uma descida íngreme por demais e sem saída, as residências não tinham água encanada, não havia saneamento básico, nem luz, aqueles fim de mundo, onde somente quem está necessitado e, tem a coragem para recomeçar, seria capaz de encarar. Pois sem dúvida, eu agradeço tudo, à coragem que minha mãe teve. Depois de descermos do ônibus, caminhávamos por uns 30 minutos, às vezes mais, até chegarmos nesta nova residência que era formada por dois cômodos.

Quatro anos se passaram e lá estava eu diante do drama pessoal, social, político que marca definitivamente minha existência, que fez com que as situações de racismo que eu sofria até aquele momento, sendo perseguido por dois rapazes brancos com mais idade que eu, na escola em que eu estudava, que me condicionavam a passar por violências físicas e psicológicas dentro e fora da escola, apenas por um chute que dei sem querer enquanto jogávamos futebol durante a disciplina de educação física, era óbvio que o motivo era a minha condição étnica, era a minha negritude, mas que tudo isso, ficasse em segundo plano. Pois aos doze anos de idade eu ficaria órfão de mãe e pai, de uma maneira fulminante, com uma diferença de 2 meses, eu perdi tudo. Mas ainda continuava um preto, e, menino. Assim como o “desespero dos meninos tropicais” observado por Fanon (2020, p. 88).

Os processos de socialização se amparam nas garantias afetivas, e isso eu comprovei de perto. Na angústia sucitada por todo o abandono afetivo que se encerrava no meu eu, constatei a enorme dificuldade que se apresenta para um jovem negro fazer amigos, em um ambiente escolar que só se preocupa em naturalizar as violências cotidianas, que os sujeitos e grupos sociais vulnerabilizados, são submetidos rotineiramente, penso que talvez esse universo de apagamento social por vezes não seja cognicível para aqueles que guardam suas garantias afetivas. Mas ao mesmo tempo me pergunto: será que desprender de um esforço que por vezes pode vir a desencadear um transtorno psíquico para o pesquisador, ao evidenciar todas as formas de violência pelas quais o corpo, que não é lamentado no discurso hegemônico passa, fazendo com que esta pesquisa, de alguma maneira encontre toda a resistência dos cânones acadêmicos, e assim como o corpo político negro, que é invizibilizado, e apagado diariamente, seja inconveniente a ponto de ocultarem esse tema, ou ainda será que mesmo assim vale se arriscar aos limites da capacidade psicológica, para evidenciar não somente as fraturas socioculturais que a corporeidade negra é submetida a contrair, mas desestabilizar toda a sociabilidade construída até aqui, por meio do agenciamento social e coletivo entre os mundos periféricos e por sua vez os centros de poderes simbólicos que emitem os conjuntos de juízos, onde poderíamos arriscar a lançar todas as cartas na mesa, considerando que dentro do universo de extrema dominação, onde nascem todas as formas de relações, estas não poderiam ser consideradas relações e sim formas atualizadas de dominações?

Nestes anos que seguiam em plena adolescência, eu conheci a desilusão de todas as formas. Fato é que cheguei aos vinte anos de idade, talvez por sorte ou proteção de espíritos. Mas tive contato com um projeto social, que atuava numa região vizinha à minha, identificada como Morro da Cruz. Onde numa suposta ajuda à juventude vulnerabilizada, foram propostas atividades culturais, dentre elas um bloco de carnaval. Num determinado momento, esse bloco, protagonizado pela juventude dos quatro cantos daquele morro, atingiu uma popularidade e uma identificação com esses jovens, que assim como eu, buscavam um pertencimento capaz de conduzi-los ao um processo de legitimação enquanto sujeitos que pudessem vir a disputarem o direito de existirem para a cidade. Pois o projeto atingiu repercussão em outras regiões através deste bloco, que passou a realizar apresentações em outros pontos da cidade, assim como na própria região. Ora, se antes essa juventude em que eu me incluía, não tinha direito a

mobilidade social, em certo momento passou a conhecer de alguma forma a cidade, devido aos convites que apareciam para a apresentação do bloco.

Foi durante esse processo que esse projeto simplesmente rompeu o suposto acordo com a comunidade na qual ele atuava e principalmente com a cidadania daqueles jovens, pois o projeto não aceitou que o bloco se emancipasse. Araújo (2016, p. 311), através de uma resenha-ensaio, argumenta a partir de uma análise sobre as práticas musicais concebidas dentro dos projetos sociais, como a manutenção de um ideal simultaneamente sonoro e social. Pois neste bloco carnavalesco, formado dentro do projeto que descrevi acima, era possível compará-lo à forma da orquestra sinfônica, tanto quando se elegiam instrumentos mais importantes, quanto à organização social que se pretendia desenvolver enquanto o bloco existiu. Na ruptura do projeto com o seu público alvo, estaria implícito o conflito capital-trabalho (ARAÚJO, 2016, p. 312), pois uma representação massiva da juventude daquela região, foi submetida à elaboração de um produto sonoro. Suscitando assim, o poder de opressão dos detentores do discurso hegemônico, os gestores do projeto, construíram um todo político acima dos conflitos e das diferenças. Nesse rompimento de acordos o projeto que atuou com esta juventude a qual eu me incluía, empurrou esta, justamente para o abismo social em que inicialmente o projeto tentava supostamente salvá-la. Esse abismo consistiria em liquidar com as possibilidades de reimaginar uma subjetividade, por parte dos jovens, ocasionando a elisão da capacidade de protagonizarem “mudanças significativas para eles e seu pares” (ARAÚJO, 2006, p. 18), num cenário de desassistência do poder público, produzindo assim seres-para-a-morte.

Diógenes (2009, p.282) nos acena a respeito de um universo o qual “uma cidade zoneada, entrincheirada, controlada e descontrolada” passa a ser ocupada “por meio de um repertório de signos inscritos no tema ampliado da violência”, direcionando para o que ela chamou de inserção social às avessas. Neste ponto de vista, a autoexclusão seria desencadeada pelo processo descrito acima, onde as várias formas de violência sofridas pelos jovens nesta articulação dos corpos, só naturalizariam uma construção violenta na busca de uma sociabilidade por parte dos jovens. Enquanto essa proposta de ajuda social surgia, mais que a tal “ajuda”, talvez estivesse em jogo a apropriação por parte do projeto, do corpo político daqueles jovens, que por sua vez permitiria não só falar por nós, mas a capitalização destes, em benefício privado. Depois disso o que se sucedeu nas entranhas daquelas vielas do morro, com aqueles sujeitos negros, desesperançados e, assim como o Estado lhes abandonava enquanto cidadãos, uma vez que estavam

entregues a ação de uma iniciativa privada, eles também abandonavam a própria juventude, submetidos a uma grande desilusão num ambiente que compartilhavam da miséria, assim como da evasão escolar e outras tragédias sociais. Realizei, portanto, o mesmo tipo de migração entre regiões que retêm características socioeconômicas, socioespaciais e demográficas semelhantes, como a que abordo no corpo da dissertação.

Por volta dos 30 anos de idade, após eu ter trabalhado em quase toda forma de subemprego, adentro o mundo musical, pois subemprego por subemprego, aparentemente o trabalho braçal seria menor na música. Num sábado desses de puro suor e ilusão, em meio a roda de samba que era feita na esquina da Loureiro da Silva com a José do Patrocínio, a qual eu participava como músico, mais especificamente sambista, venho a conhecer uma pessoa que me ajudou a entrar no mundo acadêmico de todas as formas. Nesta hora eu digo que a pessoa negra, que ainda na infância fica sem pai e sem mãe – perde suas garantias afetivas – e que com certeza a grande maioria vai cair no sistema penitenciário, ou vai ser confundida com alguém podendo ser assassinada e, se escapar dessas armadilhas coloniais, ainda pode cair em outra, como vir a ser encontrada em situação de rua, essa pessoa, sem a boa vontade de quem possui primeiramente capital social, não é nada. Se hoje eu estou no processo de me tornar Mestre em Música, é primeiro por ter sobrevivido, segundo pela boa vontade aqui descrita. É deste lugar que proponho que este estudo não flutue na linha da esperança, mas que observe as realidades que seguem sendo reféns da tal esperança, construída na maioria das vezes no ambiente de dominação.

Mas retomando o relato inicial, por volta dos meus 20 anos, foi neste momento que tive uma certa possibilidade de adentrar nas proximidades da região onde eu morava, incluindo-me no que poderia chamar de circuito musical periférico. Esse foi meu primeiro contato com a fluidez e a informalidade do universo musical que movia uma economia muito informal e que, por sua vez, atuava como agente condicionante da forma imaginária compartilhada naquela região. Nessa ação que chamo aqui de circuito, de acordo com Herschmann (2018), seriam

[...] relações mais fluidas, marcadas por um cotidiano de informalidade, no qual o protagonismo é dos atores sociais: sugeriam um contexto em que os laços e afetos (gostos e prazeres) são tão importantes quanto a sustentabilidade, tendo mais peso que os contratos e a formalidade. (HERSCHMANN, 2018, p. 126)

O autor citado acima propõe que nos circuitos culturais, existiria uma preocupação tanto com a institucionalização quanto com a monetização, onde seria

possível identificar um certo protagonismo dos atores nos processos engendrados no circuito. Dessa maneira, quando olhamos para esta narrativa de aproximadamente uns vinte e quatro anos atrás, onde os agentes sonoros encaravam por vezes uma carga horária que passava de doze horas, na condição de operário sonoro, aproveito para trazer aqui um questionamento: poderia ser a própria condição do agenciamento destes, que os colocariam nessa exposição ou submissão a tantas horas de trabalho?

Dito isto, alguns anos se passaram nesse mesmo universo e o Bar do Ricardo vinha cada vez mais se popularizando na região onde eu morava, como sinônimo de música de “qualidade”. Não que o bar referido se localizasse na região em que eu residia, mas, porque algumas pessoas e músicos da minha região, de alguma maneira frequentavam o Bar do Ricardo e compartilhavam suas impressões no núcleo social ao qual eu pertencia.

Destes espaços e atividades sonoras que redesenham as preferências sonoro-musicais das pessoas, sobretudo os jovens que residiam na região aqui descrita, mais especificamente a zona leste da cidade de Porto Alegre, no bairro conhecido hoje como bairro Aparício Borges, foi possível verificar que a movimentação musical que descrevo, afetou o ritmo e o cotidiano de diferentes localidades, como ruas e praças ocupadas pela juventude naquele momento. Talvez a noção de “territorialidade sônico-musical” empregada por Herschmann (2018, p. 130) nos ajude a ter um olhar mais amplo acerca da narrativa acima, onde o pesquisador esclarece o conceito aqui mencionado como a busca pela compreensão da dinâmica ocorrida nos “agrupamentos sociais (a maioria protagonizada por jovens), que giram em torno de gêneros musicais os quais vêm ressignificando mais ou menos temporariamente – os espaços especialmente das cidades”.

Estas relações que se apresentaram protagonizadas pelo amigo que mencionei e conseqüentemente seu pai, possibilitou-me sugerir que estes fluxos sonoros, que implicam tanto agenciamentos como territorialidades, pudessem ser percebidos no rumo de processos de subjetivação desses agentes. Eles construíram referenciais como operários sonoros, cujo trabalho na produção artesanal musical, submisso às relações informais de trabalho, estariam sempre movendo-se, por conta dos diversos interesses tanto dos agentes como dos contratantes, revelando assim, a precariedade das relações de trabalho em que esses agentes eram envolvidos.

Caminho teórico e metodológico

O caminho teórico percorrido nesta pesquisa pretende expressar a posicionalidade, que opõe-se ao cânone da teoria euro-americana, na tentativa de desnaturalizar as violências implicadas nas expropriações culturais, nos processos de aculturação, nos pré-conceitos, que por sua vez atuam na possibilidade de uma nova pesquisa apenas reforçar a hegemonia intelectual dominante.

Das articulações e conexões que serão apresentadas entre as propostas teóricas, aqui laboradas cuidadosamente e maturadas durante as trocas de experiências no programa de pós-graduação em Música da UFRGS, em alinhamento com as perspectivas acadêmicas contemporâneas, houve possibilidade de concretude devido às trocas experienciadas com o corpo docente e discente durante o mestrado. Estas ações incidiram tanto no tratamento teórico-analítico do tema aqui abordado, como no processo face a face, durante o campo, na tentativa de compreender tanto o agenciamento individual como o coletivo, encenado pelas atrizes e atores que contribuíram para esta pesquisa.

Nesta fusão de aprendizagens dentro e fora da academia, um conjunto de questões e preocupações ligadas ao processo de pesquisa acabam por transversalizar o campo etnomusicológico de estudos. A etnomusicóloga Maria Elizabeth Lucas (2013, p. 11), orientadora desta pesquisa, elabora acerca das perspectivas interdisciplinares da etnomusicologia, que conduzem este campo, possibilitando a “inquirição de distintos universos sonoro-musicais-performáticos com o suporte de ferramentas do método etnográfico conduzido em múltiplos cenários e sob condições interpessoais diferentes”. No encontro com o outro, que produz uma cena e propicia a elucidação de epistemologias que revelam narrativas da diversidade sonoro-musical, vemos, neste estudo, emergirem naturezas precarizadas em meio ao cotidiano do universo sonoro-musical-performático.

Dentro da trajetória disciplinar da etnomusicologia, Lühning & Tugny (2016) lembram que a etnomusicologia tem hoje como interesse a diversidade sociocultural e política de pessoas e grupos que se “encontram em posição minoritária frente às hegemonias geopolíticas, vivendo processos contínuos de expropriação, seja ela territorial, patrimonial ou simbólica, seja ela estatal ou privada” (LÜHNING; TUGNY, 2016, p. 23). As pesquisadoras Lühning & Tugny sustentam a argumentação de que a etnomusicologia no Brasil, ao longo do tempo, confrontou-se com a expropriação:

“mais do que como um tema a ser debatido ou mais do que pelo interesse e empatia dos etnomusicólogos, essa questão adentrou também os seus métodos de trabalho” (LÜHNING; TUGNY, 2016, p. 23). A partir do que as pesquisadoras citadas acima argumentam, podemos entender que esta pesquisa se alinha na trajetória disciplinar da etnomusicologia, trazendo um tema pertinente a esse caminho do campo etnomusicológico construído até aqui. Tema esse que ao questionar o apagamento sonoro dos/das agentes sonoros/as negros/as, em bairros com maior concentração de renda dentro da cidade de Porto Alegre, levanta o questionamento acerca da expropriação territorial, simbólica assim como estatal e pública destas pessoas. O reconhecimento destas violências em um universo que inicialmente tenta naturalizá-las, se faz como uma ação ética dentro do campo da etnomusicologia. O fato dos/das agentes sonoros/as negros/as estarem condicionados às violências descritas acima revela o epistemicídio ao qual me contraponho através do compromisso ético em campo.

O que se faz importante ressaltar é que a escolha do tema da pesquisa não se deu por acaso, e sim através de experiências vividas no contexto sociocultural de fabricação da invisibilidade negra. As autoras Lühning & Tugny (2016, p. 41) nos falam que neste contexto, surgem as discussões ligadas à ética, a qual, embora para muitos pares se resume a formulações técnicas de procedimentos de pesquisa, “para os/as etnomusicólogos a discussão se pauta para a responsabilidade social do/da pesquisador/a e nos enfoques dados por ele/ela a partir do diálogo com seus interlocutores” (LÜHNING; TUGNY, 2016, p. 41). O que revelaria uma intervenção nas clássicas posições de poder e nas tomadas de decisão sobre o processo investigativo.

Com a proposta de expandir a noção de “cultura”, Borelli & Aboboreira (2011), conduzem esse debate inicialmente refutando o pensamento de que Cultura poderia ser sinônimo de erudição, contestam também a ideia de ser campo cindido entre dimensões populares, massivas, cultas/ilustradas, mas consideram que seja “como lugar de mesclas conflituosas, que resultam de complexos processos de negociação – materiais e simbólicos e de interesses diversificados – individuais e coletivos –, entre classes sociais, fragmentos de classes, segmentos populacionais e estilos de vida” (BORELLI; ABOBOREIRA, 2011, p. 163). Levando-se em conta o que Borelli & Aboboreira (2011) elaboraram, considero, como pressuposto, um constante conflito, sobretudo político, que desloca-se historicamente através da vida cotidiana sob a forma naturalizada, ilustrando uma possível expropriação a que corpos negros sonoros

estariam submetidos, em meio às tentativas de acessarem os espaços públicos e musicais situados nos bairros com maior concentração de renda.

Tomo por base a hipótese de que os impedimentos que recaem sobre os/as fazedores/as de música periférica negra tiram delas/deles a possibilidade de acessarem, através das suas produções sonoras, locais e espaços públicos situados em bairros com maior concentração de renda, dentro da cidade de Porto Alegre. Tenho como objetivo, desenhar uma base de reflexão que seja comum aos autores escolhidos aqui, possibilitando identificar e relacionar os contextos analíticos dos autores que irei expor a seguir. Deste modo, colocar em diálogo algumas concepções teóricas destes, com o objetivo que permitam tanto a elucidação sobre o sentido das práticas contemporâneas políticas permeadas por ações culturais, como, o adensamento sobre as articulações sobre cultura e política.

“A ciência torna-se reflexiva sempre que a relação “normal” sujeito-objeto é suspensa e, em seu lugar, o sujeito epistêmico analisa a relação consigo próprio, enquanto sujeito empírico, com os instrumentos científicos de que se serve, com a comunidade científica em que se integra e, em última instância, com a sociedade nacional de que é membro.” (BORELLI & ABOBOREIRA, 2011, p. 164)

Assim, orientado pela experiência vivida através da cor da pele, que vai colocar indivíduos negros a experimentar classe e acesso, diferentemente das pessoas brancas, é que conduzo o corpo teórico para frente às tentativas de produzir táticas contra o racismo, o capitalismo e as tecnologias coloniais que sustentam a exclusão, na tentativa de posicionar esta pesquisa no caminho da justiça racial. A pesquisadora Vaz (2023), introduz a ideia de justiça racial:

“A noção de justiça é frequentemente associada à de igualdade, sendo que, muitas vezes, os termos são empregados como equivalentes. Entretanto, a justiça consiste, na realidade, numa determinada aplicação da igualdade. Nesse sentido, falar em justiça racial implica reconhecer a existência e centralidade do racismo como fator determinante de desigualdades, e a conseqüente necessidade de promoção da igualdade em termos raciais, suprimindo as barreiras que impedem que membros de grupos racializados acessem, individual e coletivamente, direitos e espaços de poder e decisão.” (VAZ, 2023, p. 210)

Neste estudo, tentei apresentar a música revelando uma forma de comportamento sintomático, revelando-se como um fator de resposta dos indivíduos, por vezes marginalizados e desumanizados pelo conflito. O etnomusicólogo Pettan (2015) elabora acerca da linha de trabalhos em etnomusicologia aplicada, logo na introdução da publicação, da seguinte maneira:

“A etnomusicologia aplicada é a abordagem guiada por princípios de responsabilidade social, que amplia o objetivo acadêmico habitual de ampliar

e aprofundar o conhecimento e a compreensão para resolver problemas concretos e para trabalhar tanto dentro como fora.” (PETTAN, 2015, p. 29)

Dentro dos compromissos do pesquisador diante da ética da responsabilidade social que se espera de um etnomusicólogo, o teórico Titon (2015), na mesma introdução da publicação que citei acima, situa esse compromisso lembrando que

“A responsabilidade social requer justiça social, equidade cultural e descolonização. Acredito que não existe uma ‘mão invisível’ autocorretiva no mercado ou em qualquer outro lugar que possa permitir aos estudiosos o luxo da pesquisa sem responsabilidade social, nem seria aconselhável que os estudiosos acumulassem conhecimento e depois fornecessem àqueles que, na sua ignorância, o utilizam.” (TITON, 2015, 28)

Ao trazer a etnomusicologia aplicada para situar o caminho teórico desta pesquisa, pretendo elucidar uma posição de oposição ao simples relato dos acontecimentos em campo sob a lente da naturalização, para demarcar que a problematização da situação sociopolítica dos colaboradores desta pesquisa passa a ser central para as reflexões aqui propostas. A pesquisadora Mackinlay (2015, p. 380) introduz um conceito relevante para este momento do texto, que é a teoria crítica da raça, onde ela argumenta que a “teoria crítica da raça” estaria para nos confrontar com a nossa cumplicidade nos processos de colonização, desse modo nos pede como etnomusicólogos que vejamos as formas como, consciente ou inconscientemente, atuamos, sustentamos e beneficiamos do nosso privilégio.

“A teoria crítica da raça na etnomusicologia pode ser ultimamente definida como um conjunto de insights, métodos e práticas básicas que procuram identificar, analisar e transformar aqueles aspectos estruturais e culturais que mantêm posições raciais subordinadas e dominante.” (MACKINLAY, 2015, P. 380)

Esta “teoria crítica da raça” nos introduz à racialização dos sujeitos em campo, os quais irei discorrer no capítulo três deste estudo, pela razão da pesquisa se situar também na responsabilidade de contestar o apagamento sinédocal dos corpos negros fazedores de música, excluídos da possibilidade de atuação musical na região central da cidade de Porto Alegre.

Na publicação “Music and the racial imagination” organizada por Radano & Bohlman (2000), estes apresentam considerações que poderíamos entender como uma viragem humanista na etnomusicologia, relevantes para esta pesquisa. Os pesquisadores citados acima, concentram-se na imaginação racial, que definiram como uma matriz mutável de construção ideológica. Eles argumentam sobre as marcas na musicalidade de um país ou uma região, por conta das influências racializadas, mas que esse lugar da

raça seria transitório, entrando assim na história musical assimilada não como narrativa de raça e racismo capaz de silenciar músicos brancos, mas sim como deshistoricizada e desracializada. De ritual atemporal. Isso aconteceria na medida que sujeitos recuperam algumas histórias e apagam outras. Essas considerações seriam capazes de ilustrar microuniversos presenciados nesta pesquisa, onde a tentativa de reconhecimento de um pertencimento a determinado gênero musical, no caso o samba, é evidenciada no estudo aqui apresentado, tanto por sujeitos racializados como pelos não racializados. O que implicaria na imaginação racial que estaria a ser perpetuada ou sendo revista. Questões que abordo nos capítulos quatro e cinco.

Na publicação de Mahon (2019), a pesquisadora considera que, na etnomusicologia de hoje, estudiosos então levando adiante a agenda de retornar a pensar a raça “não como uma categoria biológica, mas como um conceito socialmente construído que molda ideias e práticas associadas à música e a vida social” (MAHON, 2019, p. 99), de maneira que ela apresenta como pressuposto, orientando que, como etnomusicólogos, devemos mapear a relação de tempos entre significados raciais e práticas musicais, assim como “analisar suas implicações sociais, econômicas, políticas e culturais”. A pesquisadora sustenta que o pensamento crítico sobre raça no contexto da música e vice-versa, foi adotado por etnomusicólogos. Segundo Mahon (2019, p. 101-102) a raça seria um modo de classificação ligado especificamente aos povos em situação colonial, defendendo que as questões de representação uma vez em foco, poderiam proporcionar a compreensão da raça e política cultural, pois como “as coisas são representadas e as maquinarias e regimes de representação em uma cultura desempenham um papel constitutivo e não apenas reflexivo na sociedade”. Assim, quando pensamos nos cenários de representação como identidade, política e subjetividade, esses seriam concebidos como um lugar formativo e não apenas expressivo na constituição da vida social.

Nesse contexto, a pesquisa aqui proposta, que procura elucidar a posição dos agentes sonoros negros, considerando a experiência de raça a que esses sujeitos estão submetidos, para problematizar a atuação destes nas representações, uma vez que as representações culturais, como as identidades culturais atribuídas a estes agentes sonoros, seriam representações as quais refletiriam os meios pelos quais as relações sociais seriam estabelecidas e mantidas. Mahon discute as relações entre múltiplas dimensões de identidade, enfatizando o “abandono de uma ênfase singular na raça para um foco no impacto interligado do gênero, raça, classe e sexualidade”, que passou a ser

conhecido como interseccionalidade, termo esse “cunhado no final dos anos 80, por uma professora de Direito da Universidade da Califórnia, em Los Angeles [UCLA], Kimberlé Crenshaw” (MAHON, 2019, p. 103).

No quarto capítulo, pretendo desenvolver esse tema ao verificar uma potente atividade musical protagonizada pelas mulheres negras sambistas na região central da cidade de Porto Alegre. Assim como no último capítulo procuro problematizar as diversas categorias que informam a experiência social e musical dos agentes sonoros colaboradores desta pesquisa. Procurando expor as relações de poder e os interesses econômicos, a autora considera que os direitos de propriedade estariam entrelaçados com a raça, evoluindo das histórias de dominação para os cotidianos de subordinação. Pois em uma sociedade organizada por castas raciais, na qual os negros são subordinados e os brancos são dominantes, a branquitude seria uma “propriedade preciosa” (MAHON, p. 104).

Em relação ao problema da teoria, Loza nos fala que “muitas minorias sentem fortemente que uma hegemonia intelectual dominou a cultura escolar, e nós sentimos uma pressão constante para nos conformar, com essa forma de capitalismo intelectual” (LOZA, 2006, p 362). Loza ainda nos fala que “a teoria pós-colonial encoraja uma nova autoconsciência, recompensa a vontade de revelar a situação e a precariedade de vários quadros de conhecimento” (LOZA, 2006, p. 367). Embora o pesquisador reconheça no entanto que a teoria pós-colonialista emane das experiências de pessoas cujas identidades são infletidas pelos hábitos metropolitanos exportados para a África através do colonialismo.

Atentando para o agenciamento dos sujeitos em campo, diante de condições por vezes hostis, o corpo, é um caminho teórico também adotado aqui na pesquisa. Kapchan (2015, p. 42) no seu verbete publicado em *Keywords in Sound*, nos fala do corpo jurídico sendo equiparado à propriedade, especificamente à propriedade na pessoa. Essa proposta nos desloca de uma zona de compartilhamento do senso comum, que, ao naturalizar algumas ações, adotaria a fuga da reflexão sobre o corpo objetificado, deixando de considerar a possibilidade deste estar no centro da disputa das narrativas, mas, por outro lado, possibilita-nos passar para uma observação acerca das formas de dominação que durante o meu campo se manifestaram, exercidas por uma série de atores tendo a música como pano de fundo, onde esta, encobria por vezes a disputa pela propriedade privada do corpo, numa arena aparentemente amistosa. Entendo, assim, que a territorialidade em questão e direito – reivindicada ou até negociada em cada

evento público – irá refletir, de acordo com o acúmulo das experiências frustrantes pelos corpos etnificados, o tamanho da exposição do sujeito à subalternização, já naturalizada e consumida durante os eventos musicais. Isto no sentido de se pensar posicionalidades de intérpretes e ouvintes diante da diversidade.

Quando o etnomusicólogo Rice (2014) nos fala da etnomusicologia em dias difíceis, questionando que tipo de trabalho os etnomusicólogos podem fazer nos dias de hoje e onde, ele elabora a respeito das crises sociais, políticas, econômicas e ecológicas, sendo um conjunto de temas que constituem uma forma de etnomusicologia em tempos e lugares conturbados, ele introduz o seguinte questionamento: “nossa compreensão da natureza da música, construída em inúmeros estudos conduzidos em ambientes relativamente pacíficos e estáveis pode ser útil para melhorar casos de conflitos, violência, doença e ruptura social”? (RICE, 2014, p. 4) A partir desta pergunta, evidencio que seria de relevância manter a cautela nas observações e instrumentos que utilizo para análise dos desdobramentos do campo que compartilho aqui. Assim como Velho (2003) no desafio da proximidade, quando propõe para o debate o multipertencimento do pesquisador, que permite a ele pesquisar situações dentro da sua própria sociedade, em situações nas quais ele tem algum tipo de envolvimento prévio. Neste caso, poderiam ser situações em que o próprio pesquisador as naturaliza, pois Rice (2014) chama atenção para

“A riqueza musical das comunidades na maioria dos casos de pobreza familiares aos etnomusicólogos é tão grande que mesmo os insiders, que são relativamente pobres em termos econômicos, não se veem empobrecidos em termos culturais [...] O que pode ser diferente nos tempos difíceis de hoje é que mais pessoas vivem em pobreza absoluta do que nunca, enquanto a ‘pobreza relativa’ dos outros esta diminuindo cada vez mais. Pode ser que uma terceira categoria de pobreza psicológica ou cultural, incluindo a negação dos direitos humanos, ascensão social, escolha ocupacional, liberdade para construir a própria identidade e acesso a expressões culturais como a música, esteja piorando nestes tempos difíceis também.” (RICE, 2014, p. 5)

O que tento demonstrar com estes pesquisadores, é que uma vez dentro do universo no qual propus a realização do campo, estaríamos muito mais que sujeitos às naturalizações, estaríamos condicionados a agir de acordo com a visão compartilhada neste campo, a qual, por sua vez, estaria sendo influenciada diretamente pela presença do pesquisador. Em diálogo com estas visões, Turino (1999), considera que a “teoria da prática”, seria uma resposta para as questões subjacentes à atual crise da representação etnográfica. Ele elabora que “a dialética entre prática e estruturas no nosso próprio trabalho se assemelha à mesma dialética na vida cotidiana dos

dominados” (TURINO, 1999, p. 14). Onde estes teriam que lidar com todo o tipo de embaraço imposto pelo sistema imperialista que cada vez expande-se mais. Para Turino, a teoria da prática traria táticas de salvamento do projeto etnográfico no nosso confronto com sistemas de poder, “aos quais nos opomos intelectualmente ao mesmo tempo que estamos nele implicados, combinando assim uma posição de dominado e dominante” (TURINO, 1999, p. 14).

Na orientação da linha freiriana, a pesquisa participante a qual Brandão & Borges (2007, p. 54) apresentam uma listagem dos princípios da ação do pesquisador procurando estar mais alinhado às ideias da pesquisa participante, eles sugerem que “o ponto de origem da pesquisa participante deve estar situado em uma perspectiva da realidade social, tomada como uma totalidade em sua estrutura e em sua dinâmica” (BRANDÃO; BORGES, 2007, p. 54). Desta maneira os autores referidos na frase acima são colocados em diálogo, da teoria crítica que orienta este estudo.

No artigo de autoria de Rappaport (2007), que leva em consideração a experiência da antropologia colombiana, a pesquisadora orienta-nos a focar na colaboração, considerando ser uma das soluções para a crise da representação etnográfica. A pesquisadora, em particular procurou refletir a respeito dos fundamentos “epistemológicos de uma metodologia etnográfica colaborativa” (RAPPAPORT, 2007, p. 4). Segundo ela o trabalho em colaboração, compreende em mais que escrever, mesmo que esteja envolvido neste processo de colaboração o que ela chama de co-autoria, pois, com maior importância a ser considerado, seria o espaço que se abre para a co-teorização, com os grupos que estudamos, na busca de um sentido às realidades contemporâneas.

Rappaport defende que a colaboração converteria “o espaço do trabalho de campo entendido como recolha de dados em co-conceitualização, forçando-nos a transferir a ênfase colocada na etnografia como escrita para reconceitualização do trabalho de campo” (RAPPAPORT, 2007, p. 5). Dessa maneira, durante a realização do campo, nesta pesquisa no bairro Santo Antônio, na cidade de Porto Alegre, juntamente aos agentes sonoros, estes por sua vez, a partir das experiências compartilhadas nos eventos musicais, assim como as identidades que assumiam e forjavam, nestes eventos, passaram a reconceituar essa pesquisa. A pesquisadora citada acima, nos chama a atenção para o trabalho do etnógrafo em reposicionar o pensamento das pessoas que corroboram com a pesquisa, como formas paralelas de análise, evitando assim, simplesmente considerá-los como dados etnográficos.

Harris Berger e Ruth Stone (2019), quando se referem a teoria e método na etnomusicologia, ponderam que o termo método estaria se referindo ao “processo pelo qual a pesquisa é conduzida e a palavra metodologia denota o estudo do método e suas implicações mais amplas” (BERGER; STONE, 2019, p. 10). Os etnomusicólogos prosseguem acrescentando que na metodologia etnomusicológica, seria importante identificar pressupostos desde o início, com a intenção que fique claro quais as áreas que no primeiro momento não estariam abertas ao questionamento, pelo menos até que surja algo novo. Assim, na fluidez direta da articulação dos pressupostos da pesquisa, estaria a definição de estudo do objeto. Para a dupla de etnomusicólogos, o objeto de estudo identificaria a unidade básica de análise de um projeto de pesquisa.

Pela citação dos autores acima, sem dúvida foi um desafio encontrar o caminho teórico que se adequasse ao método que foi sendo moldado de acordo com o que o campo me revelava, a cada segundo, a cada hora, a cada semana. Como as experiências do campo se resguardavam para a noite e madrugada, por vezes um perfil de público já era esperado dependendo do horário, havia períodos em que as tensões geradas pelo público frequentador, iriam subjetivar todo o ambiente assim como os agentes musicais, não chegaria ao caso de uma espetacularização lembrando aqui Carvalho (2010), por conta de ser um evento desta comunidade e por sua vez estes consumidores estarem imersos nesta comunidade, ou seja, não era uma situação de expropriação. Mas então esse caso, que utilizei como exemplo, como poderia ter exemplificado com outra situação que ocorreu durante a pesquisa, me fizeram revisar uma teoria que pudesse vir a dialogar com o método. Nessa esteira de repensar o movimento teórico, Novak e Sakakeeny nos falam tanto da produção tecnológica quanto o consumo social da música, revelando como esses “processos de medição condicionam a recepção, auralidade e a agência criativa de ouvir” (NOVAK; SAKAKEENY, 2015, p. 11). Esta última poderia possibilitar uma nova maneira de enxergar o campo e por sua vez me auxiliar na metodologia. Passei a considerar como o consumo da música, de seus performers, constituía uma forma específica de agência criativa de ouvir. E de que maneira essas mediações poderiam vir a manifestarem-se?

Uma das estratégias que adotei foi a utilização do telefone celular, tanto para gravar conversas como principalmente para escrever cenas, situações que eu presenciava durante as observações, uma vez que eu era também uma pessoa observada por todos em todos os eventos.

Embora eu habitasse uma região periférica próxima à essa onde realizei a pesquisa, percebi que apenas a similaridade das regiões não eram suficientes para me familiarizar com esse outro universo de pesquisa, de maneira que eu era visto e considerado como um estranho. Tinha situações em que todos os espectadores do “Bar da Quebrada” estavam a me observar, assim como ocorria no “Bar 1”. Nesse momento eu optei por não ter um diário físico onde eu tivesse que ter uma caneta e escrever, achei que se eu viesse a utilizar isso dificultaria ainda mais a minha inserção naquele ambiente que a priori se mostrou hostil para a minha representação estética e política. Afinal se tratava de uma região que por muitas vezes esteve em guerra com outras representações do tráfico de drogas periféricas, assim como o próprio “Estado”.

Retornando ao diário de campo, Florence Weber nos fala de três tipos de diário, os quais adotei nessa construção narrativa, que são os seguintes: o diário de campo específico da etnografia, o diário de pesquisa tal como conceberia um filósofo e o diário íntimo, sendo este último, talvez, o que conseguiria transmitir a personalidade do pesquisador, que discorreria textualmente “conforme o modelo de diário autobiográfico em que são depositados os humores e as emoções de seu autor” (WEBER, 2009, p. 2).

Certos princípios éticos fundamentais para a pesquisa participante foram adotados aqui neste estudo.¹ Como informar os participantes sobre a pesquisa de modo apropriado, assim como a responsabilidade para com os participantes e a necessidade de refletir e levar a sério os possíveis impactos sobre e contrapartidas para as pessoas e comunidades com as quais se está estudando. Outro ponto importante seria a prevenção de danos, tanto para os sujeitos com que o pesquisador se relaciona em campo quanto para as relações que eles mesmos estabelecem entre si nos contextos em que vivem. Levando em consideração estas orientações, foi que optei por não trazer o nome real dos/as colaboradores/as da pesquisa. Da mesma forma, o nome dos bares também são fictícios, embora tenha sido informado seu consentimento em participar e colocarem seus nomes próprios, faço aqui o exercício de uma prospecção futura onde por qualquer motivos algum dos participantes poderá vir a solicitar que retire seu nome da pesquisa.

Reservei anonimato a todos os colaboradores do campo, embora durante as conversas realizadas com as/os interlocutoras, todas tivessem me dado a permissão de

¹ Dentre variados escritos que se debruçam sobre as responsabilidades éticas em campo, cito o documento-guia da Associação de Antropólogos/as Sociais do Reino Unido (*Association of Social Anthropologists - ASA UK*), disponível em: <<https://www.theasa.org/ethics/guidelines.shtml>>. Este documento foi trabalhado através de uma tradução realizada em 2021 no âmbito do Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS).

revelá-las a partir de seus nomes reais, no entanto preferi resguardá-las, até imaginando que por qualquer motivo elas poderiam observar a transparência dos nomes de outra maneira em um futuro próximo, então esta atitude que tomei se faz como uma precaução principalmente garantindo-lhes o direito ao anonimato. Mesmo com autorização dos interlocutores para gravar áudios, também decidi por não compartilhar a produção sonora destes nesta pesquisa, pelos motivos expostos acima. Por estas razões adotei os seguintes pseudônimos para os homens: Senhor 7 Cordas, Duda e Jorge. Respectivamente, suas idades são 76 anos, 38 anos e 39 anos. Os pseudônimos das mulheres são: Malu, Alice e Laura. Respectivamente as idades das mulheres são 31 anos, 51 anos e 50 anos.

Capítulo 1 - O palco suburbano

1.1 O Bar da Quebrada

Era o cair da noite de uma sexta-feira do mês de Abril, uma brisa fresca, daquelas que pediam um casaco, soprava para os lados da zona leste. Eu saía da Alameda, nome mais popular utilizado pelos moradores da região onde moro, por conta da linha de ônibus que atende esta região se chamar Alameda. Naquela noite meu destino era o morro Maria da Conceição, situado ao lado do bairro onde moro. Desci a rua onde resido, Travessa Nova Prata, até a parada de ônibus mais próxima, como de costume, pois era a única opção de deslocamento quando pensamos em utilizar o transporte público. Eu ia para a região escolhida como campo, a qual estava realizando observações para esta pesquisa, só que aos domingos. Cheguei na parada de ônibus, e ali fiquei esperando o ônibus da linha 347, Alameda, e nada deste chegar. Minha intenção era chegar antes das 21 horas no bar da Quebrada, naquela altura faltava uns 40 minutos para o horário referido. Minha ideia de chegar mais cedo baseava-se na suposição que pudesse ocorrer alguma cena antes da banda iniciar a tocar, que me conduzisse a um outro tipo de percepção sobre aquele bar. Ao perceber o adiantado da hora, ponderei que não se tratava apenas de pegar o ônibus da linha 347 mas que na altura da Avenida da Azenha eu teria que pegar a outra linha de ônibus 256.2, Intendente Azevedo, que passava então perto do trajeto do meu ônibus, justo na altura da Av. da Azenha, essa que levaria até a esquina do bar da Quebrada. Ou seja, chegaria muito após a hora que eu tinha estabelecido para chegar no campo.

Então decidi chamar pelo Uber. Foi bem rápido, em 5 minutos ele chegou, junto à certeza de que o tempo de deslocamento do ponto onde eu estava até ao bar levaria um quinto do tempo que eu iria levar de transporte público. Assim que o Uber atravessou a avenida Aparício Borges – que dá nome ao meu bairro e que é justamente a divisa entre o bairro que resido e o Morro Maria da Conceição –, é que foi possível perceber as edificações daquela parte do morro. Sendo casas que representavam uma certa situação econômica, possuidoras de portões, calçadas, escadas de acesso, algumas de dois andares, esse mesmo padrão de residência se estendia pelas ruas arborizadas que transversalizavam a rua João do Rio, a qual serpenteava a encosta do Morro Maria da

Conceição. Essa rua fazia um “L” na encosta, então logo após a curvatura dela, é que a rua João do Rio, acessava o cume do Morro, e revelava a sua outra face.

Toda aquela prosperidade bem vista – e aqui narrada de uns 60, 70, 80 metros que o Uber deixou para trás – agora dava lugar para o drama das moradias precárias do subúrbio da cidade de Porto Alegre. Pois as moradias distribuíam-se coladas umas às outras, sem pátio, sem calçadas, sem portão, sendo que o limite entre a via pública e a casa era literalmente a porta da casa e a janela desta. Havia vielas entre algumas casas, de onde naquele momento saíam pessoas, assim como avistavam-se pessoas sentadas na porta das casas, conversando com os vizinhos, desprovidas de qualquer privacidade que os moradores da mesma rua possuíam a uns metros antes, com seus quintais e muros.

De acordo com Weimer (2017), quando aborda o processo de periferização da população dentro da cidade de Porto Alegre, poderíamos entender que a região conhecida como Vila Maria da Conceição – localizada a 5,2 quilômetros do centro da cidade de Porto Alegre, no bairro Partenon, abrigando moradias que, no alto do Morro, ainda aspiram por reais condições de serem, enfim, moradias – passaria, entre os anos de 1951 e 1973, pelo processo de expropriação popular, devido à sua localização. Recebeu moradores originários de outras vilas, situadas anteriormente nas zonas centrais da cidade, como em 1951, a Vila Caiu do Céu, que ficava às margens do Arroio Dilúvio e em 1952, a Doca das Frutas, situada no Centro Histórico. Já em 1962 ocorreu a remoção da Vila Forno do Lixo, situada na altura da rua Santana, a 2,7 quilômetros do centro. Nesse período das décadas de 1950 e 1970, em meio às ondas de expulsões territoriais que as populações que habitavam as malocas foram sujeitas, se faz factível presumir que algum grupo ou sujeito que estivesse na condição de habitação precária tivesse sido removido ou sofresse ameaça de remoção no mínimo duas vezes na vida. São nestas restrições à cidadania, produzidas pela iminência do despejo, que a Vila Maria da Conceição se constitui como um lugar que nesse período serviu como ponto de acolhida, para outras pessoas que habitavam outras vilas irregulares e não aceitaram serem removidas para o bairro Restinga Velha – corriqueiro destino da remoção da maioria das pessoas em tais condições de habitação, localizado a 17 quilômetros do centro de Porto Alegre.

Um artigo escrito em colaboração por dois estudiosos, fruto de sua longa inserção em escola pública situada no Morro Maria da Conceição, propõe compreender a complexidade étnico-racial do território escolar, tomando como base a análise de um recorte de processo pedagógico: a construção de narrativas históricas situadas. Nesta

pesquisa, Moura & Seffner (2019) descrevem a região do Morro Maria da Conceição como “[...] uma comunidade sensível, criativa, solidária, alegre e que guarda consigo parte da identidade negra do Rio Grande do Sul” (MOURA; SEFFNER, 2019, p. 10).

Outro estudo que nos aproxima de uma melhor compreensão a respeito da região mencionada acima, foi realizado por Alessander Kerber (2004) na publicação intitulada Memória Musical da Vila Maria da Conceição, trata-se de uma pesquisa histórica, a qual foram utilizadas fontes orais, musicais e escritas. Nesta pesquisa argumentou-se que existiria uma identidade que se constituiria através da música, com isso Kerber escreveu que seria “entender uma identidade como[...] idéia e sentimento de pertencimento a um grupo, o qual se une em torno de uma série de representações, é um conceito fundamental para esse trabalho”(KERBER, 2004, p.11). Segundo Kerber (2004, p 21) nas próprias expressões utilizadas pelos integrantes da comunidade em questão, expressões estas utilizadas para se representarem “como periferia,[...] definem-se em oposição a uma comunidade central da cidade, em oposição a uma comunidade privilegiada que tem acesso às vantagens e ao bem estar” proporcionados pela cidade. “Associada a esta identidade de exclusão está a identidade étnica; realmente, a composição étnica do Morro é, em grande maioria, de afrodescendentes” (KERBER, 2004, p. 31). De acordo com Kerber (2004, p. 41) “organizar, articular e expressar a identidade musical da Vila Maria da Conceição estaria por manifestar-se, quando criou-se no local, “escolas de samba: a Unidos da Conceição, existente ainda na década de 50; a Ary Barroso, do começo da década de 60 e, atualmente, a Academia Samba Puro”. Com isso o pesquisador afirma que “as práticas de sociabilidade através da música persistem até os dias atuais na Vila Maria da Conceição” (KERBER, 2004, p. 39)

Seguindo, agora, a minha narrativa inicial, enquanto passava pela Rua João do Rio, já no trecho final desta rua, no Morro Maria da Conceição, ela apresentava um certo movimento de veículos naquela sexta-feira, o que fez com que o trânsito ficasse lento, e as pessoas que moravam ali no alto do Morro, também ficassem mais próximas de todos os veículos, como do Uber em que eu estava. Entre essas moradias precárias, que se estendiam pelos dois lados da rua, havia uma mistura de olhares com desconfiança entre os motoristas, os quais, quase todos do meu raio de visão, estavam com seus vidros fechados e as pessoas daquela comunidade, por sua vez, tinham seu quintal, agora, invadido por aqueles veículos. Até que o trânsito realmente parou, nada avançava. De dentro do Uber, foi possível visualizar, naquele momento, pessoas que

presumi que fossem locais devido ao fato de aparentarem estar entre seus conhecidos, atravessando a rua. Enquanto umas se cumprimentavam, outras apenas seguiam para outro beco, até que os carros começaram a movimentar-se novamente, cessando a travessia dos pedestres. Era a sinaleira a uns 10 metros à frente que agora estava verde para os veículos.

Depois da curvatura da rua que mencionei há pouco, o caminho até o bar era apenas seguir reto, em frente. Assim que ultrapassamos a sinaleira, a rua João do Rio passava a chamar-se, então, rua Caldre e Fião. Ficou para trás também, toda aquela tragédia social, pois daquele ponto em diante a rua era duplicada, e se viam agora casas pomposas, mercados e prédios. Toda aquela tensão dos minutos parados enquanto esperava a sinaleira abrir para o fluxo de veículos agora dava lugar a uma rua ampla e um som do carro que se movia rapidamente por uma rua de paralelepípedo. Se antes, em meio ao deslocamento de carro, eu concebia uma série de ponderações a respeito das realidades que se revelavam no trajeto até o Bar da Quebrada, agora meio que era despertado por aquele som que se propagava ainda mais no interior do veículo. Eu sabia que assim que começasse o trajeto pela rua ladrilhada, seria uma questão de pouquíssimos minutos até chegar no bar, e foi.

Já avistando o bar, pedi para a pessoa que dirigia o carro para que eu pudesse desembarcar um pouco antes, aproximadamente uns dez metros antes do bar. Então desci, observei que a rua estava meio que deserta, a não ser pelo bar que, com suas luzes externas, trazia um colorido diferente para aquela rua, ou pelo menos representava isso. Naquela noite, corria um vento que sacudia as folhas das árvores, e aquela era uma rua bem arborizada, havendo inclusive uma árvore enorme ao lado do bar. Entre aquele som das folhas das árvores agitadas pelo vento, dos carros que passavam pelos ladrilhos da rua, e alguns latidos de cães que o vento se encarregava de jogar para um lado e para o outro, um som em particular que se misturava àqueles me chamou a atenção. Escutavam-se alguns cânticos, que passavam a ideia que pessoas estavam na rua, talvez próximas do local onde eu estava. Quando reparei, disse pra mim mesmo: “é um sino”.

Para quem descia a Rua Caldre e Fião, o Bar da Quebrada, localizava-se no lado esquerdo da rua, bem na esquina desta. Neste mesmo lado, na esquina de frente para o bar havia uma imagem de gesso, de frente para a encruzilhada. Eu descia a rua pelo lado direito desta, e aquele som de sino, mais especificamente um sino pequeno, com som bem agudo, que ora sumia, ora voltava, parecia se aproximar. Quase chegando na esquina do bar, avistei umas três ou quatro pessoas na esquina pelo lado direito, de onde

identifiquei a origem do som do sino. Estas pessoas vestiam roupas brancas. Ao chegar mais próximo delas na intenção de atravessar a rua, para então chegar no Bar da Quebrada, foi possível escutar que aquelas pessoas cantavam canções que utilizavam palavras como rua, vela, almas, que faziam menção de alguma maneira à prática religiosa de matriz africana que estavam realizando naquele momento. De alguma forma também balançavam seus corpos enquanto o sino também era tocado. Havia algumas velas acesas naquele pedaço de esquina em que estas pessoas estavam. Pensei comigo, uma cena de batuque em frente ao bar, por sua vez, já seria um evento com grande significado para toda a comunidade que constitui esse local.

Eu pensava isto enquanto chegava no Bar da Quebrada. Ao chegar no bar, para adentrar a área externa, aquela que se avistava ao longe, toda iluminada, logo na entrada era solicitado o número da carteira de identidade. Depois disso recebi um cartão que seria onde registraria tudo que eu consumisse no bar, em seguida um segurança que era responsável pela revista, me revistou e pediu que eu abrisse a minha pochete para ver o que tinha dentro. Cheguei no bar por volta das 21 horas, conforme eu tinha planejado.

Como na área externa havia mesas e cadeiras e a música começaria mais tarde por volta das 21 horas e 30 minutos, optei por ficar olhando a movimentação fora do salão principal do bar, ao passo que os sons que vinham da rua, não só sopravam os meus ouvidos, mas engendravam no bar toda uma forma de interações ritualizadas, entre as pessoas que trabalhavam ali. De onde eu sentei conseguia perfeitamente observar o outro lado da rua, que naquele momento já se tornava um ritual, digamos, grande, com muito mais vozes se somando. Agora com cerca de umas quinze pessoas, todas vestindo branco. Havia pessoas que trabalhavam no bar e que saíram deste para se juntar àquelas que vestiam branco. Enquanto isso, mais sinos se juntaram àquele que inicialmente era solitário. A palavra Exu, era proferida por todas as pessoas em uníssono. As pessoas do bar se revezavam indo e voltando, até que uma mulher negra, a qual eu já havia visto trabalhando servindo bebidas, saiu de dentro do salão do bar e também se juntou ao grupo, que ritualizava. Depois de uns quinze minutos ela voltou e, de alguma forma, todas as pessoas do bar a reverenciaram, num gesto de pedir licença para beijar sua mão. Mas isso aconteceu muito rápido, enquanto ela passava, de maneira que ela não parou de caminhar enquanto tudo isso acontecia. Logo em seguida, o ritual na esquina acabou, com todos os participantes indo embora.

A pesquisadora Cunha (2020, p. 77) na sua dissertação intitulada “Poder e Política sob o ponto de vista das Mulheres de Terreiro do Rio Grande do Sul”, defende

que historicamente os terreiros seguiram uma organização matriarcal, neste contexto se daria o empoderamento de mulheres negras em suas organizações sociais. Cunha (2020, p. 79) conjectura que cada Yalorixá -nome dado às mulheres que estão a frente do terreiro- poderia articular uma dimensão de “dialogarem de forma diferente com as opressões, elas estabelecem uma outra estrutura de poder”, que pode ser entendida como uma nova condição não apenas das mulheres à frente do terreiro mas de todo o corpo comunitário que constitui o que a pesquisadora pontuou como uma “família de santo”, onde esta estaria para contrapor as ideologias de organização patriarcal. Assim, nesta comunidade que descrevo, seria encontrada uma organização negra afro-religiosa que estaria por organizar modelos de sociabilização sobre tudo orientados para a disputa do poder simbólico dentro da comunidade.

Retornando para a narrativa inicial que situa a chegada no Bar da Quebrada, descrevo que o clima entre as pessoas que trabalhavam no bar era, digamos, amistoso. A banda que iria tocar naquela noite já estava no palco passando o som (ajustando microfones e seus instrumentos musicais). De maneira que o ritual e a passagem de som, acabaram quase que simultaneamente. Logo em seguida a banda começou a tocar músicas que poderiam ser descritas como pertencentes ao gênero musical compreendido entre o público e a banda como pagode. Tratava-se de um repertório compartilhado pela mídia e que era responsável por instaurar um pertencimento às pessoas presentes naquele local, visto que em algumas oportunidades faziam com que pessoas que aparentemente não conectadas se conectassem, interagissem a partir da experiência sonora, passando a cantarem a mesma música no mesmo espaço/tempo. Mas principalmente convocava as pessoas presentes naquele momento a também cantarem juntas. Assim, estas pessoas também passavam a construir aquele espaço social

.O público espectador começou a chegar, passando todos pelo mesmo processo que descrevi logo que cheguei no bar. Neste momento eu adentrei no salão do bar. De cara, assim que se entra, no outro lado do ambiente, percebe-se que existia uma imagem idêntica à que ficava em frente ao bar no outro lado da rua. Tratava-se de uma representação de uma simbologia cultuada nas religiões de matriz africana, que corresponderia a Exu, assim identificado nas religiões.

Diante de todo o ritual que precedeu aquela noite e que ainda se estendeu com as representações icônicas que eram compartilhadas dentro do bar, me lembrei da leitura de Silvers (2020, p. 3) no seu estudo que introduz a etnomusicologia multiespécie, na qual considera que “os etnomusicólogos estão cada vez mais interessados no

pós-humanismo, uma literatura vasta e variada que descentraliza questões de agência humana e é motivada em parte por preocupações ambientalistas e pós-coloniais”.

A etnomusicologia multiespécie, na medida em que considera que o não-humano tem um papel importante tanto na articulação dos eventos, como estes incidem sobre a ação humana, me aproximou de um entendimento a respeito da manifestação religiosa, cultural, assim como sociopolítica descrita acima. Pude perceber que, através daquelas sonoridades imprimidas nos corpos, nos cantos e nos sinos, construía-se uma relação direta com o bar não somente por conta das pessoas que ali trabalhavam e participavam do evento religioso, mas por conta que o evento religioso de alguma maneira era constitutivo no ambiente do bar. No evento ocorrido na esquina, em frente ao bar, uma entidade não-humana foi capaz de, não apenas, estabelecer um território, como territorializar as pessoas que participavam direta ou indiretamente do evento.

Mas o que proponho no contexto deste ritual que de alguma maneira pertencia ao Bar da Quebrada, é considerar que a encruzilhada estaria presente na grande maioria das manifestações religiosas do que foi concebido como cultura negra no Brasil. Sendo assim, considerar a encruzilhada como epistemologia, representada na figura de Exu. Mas não encerrando a manifestação de Exu na concepção do metafísico, mas procurando expandir, considerando-o como um princípio de cognição. A partir dessa reflexão, podemos perceber uma série de outras nuances que, concomitantemente, estariam por constituir todo o universo do Bar da Quebrada.

Retomando agora a entrada no bar da Quebrada, me recordo que me perguntava, afinal no que ficar de olho? Pois se tratava de um universo que, aos meus olhos era totalmente desconhecido. Nessa tentativa de perceber os sujeitos e as coisas, fiz questão de estar no bar o máximo de horas possíveis. Eu olhava tudo e tudo me olhava. Era inevitável a sensação de estar sendo muito mais observado do que eu mesmo poderia observar. Foi mais precisamente a partir do mês de abril de 2023 que comecei a frequentar com uma certa regularidade esse bar, pois antes disso eu comparecia em média uma vez a cada duas semanas, enquanto de abril em diante passei a frequentá-lo semanalmente. Dessa maneira, por mais que eu tentasse ser discreto, ficando em qualquer lugar do bar eu percebia que estava sendo observado, e aqui vale destacar que não é pelo fato que eu seja negro e esteja em um espaço majoritariamente composto por pessoas negras que a minha inserção neste local seria tranquila do ponto de vista de transitar e não entender estas questões de estar sendo observado. Primeiramente porque eu não era um frequentador do bar, mas principalmente porque haviam signos

difundidos nas normas de convivência daquele lugar, assim como há em qualquer outro espaço social, mas que neste caso eu não compartilhava, que pretendo mais a frente neste capítulo falar a respeito. Talvez isso tenha ocorrido por ir sozinho em um ambiente que a maioria das pessoas chegavam acompanhadas ou encontravam pessoas conhecidas e estabeleciam grupos de confraternização durante o evento musical que se realizava no bar.

A informação de que nas quintas-feiras acontecia samba e pagode foi passada durante o samba de uma sexta-feira em que estive no bar fazendo observações. Na ocasião, a propaganda feita pela banda que ali tocava foi de que a quinta-feira era um dia muito bom para se frequentar o bar. Se antes a ideia que me era costumeira era a de seguir indo nas sextas-feiras, depois disso decidi que na semana seguinte, iria na quinta-feira. Mas fui mesmo na última quinta-feira de maio.

Das organizações que a rotina acadêmica exigem assim como a vida pessoal, consegui me organizar para estar na quinta-feira no Bar da Quebrada.

Algumas outras vezes, tanto aos domingos quanto nas sextas-feira, optei por ir de transporte público, mas naquela quinta fui de Uber. Durante todo o trajeto respondi, de maneira lacônica, algumas perguntas que o motorista do Uber me fazia, e realmente sem me dar conta que assim estava agindo. Na real, eu estava com o pensamento já no Bar da Quebrada. Durante o deslocamento ensaiava várias situações que eu supunha que viessem a acontecer. Quando cheguei no bar, cumprimentei o segurança que ainda era o mesmo que se encarregava pela revista, esse com o semblante aparentemente tranquilo me respondeu balançando a cabeça. Entrei no bar quando já beirava as 22hs, segundo a moça que trabalhava na recepção, que entregava a comanda, quando perguntei que horas tinha começado a música, ela me disse que não fazia muito.

De cara percebi que se tratava de uma noite totalmente diferente das outras que eu tinha experienciado no Bar da Quebrada e, não pelo simples fato de que nenhuma noite era igual a outra, mas pela faixa etária das pessoas ali presentes. Em média o público espectador tinha uns vinte e seis anos. Para além deste fato, existia um compartilhamento de signos pela maioria dos presentes naquela noite que destoava muito dos outros dias. Eram os cordões de prata e ouro que ornavam os pescoços de 90% dos espectadores naquela noite. Camisas de time de futebol assim como de times de basquete eram utilizadas pela maioria dos homens presentes no bar. Depois de uns vinte minutos que eu tinha chegado, a sensação era a de que o bar já estava lotado. Eu sempre me colocava no lado oposto ao do palco, quase na parede, ao lado da segunda

porta de acesso ao bar, o que me possibilitava uma visão mais ampla sobre os acontecimentos do bar. Naquela noite aquele espaço e sua volta já estavam ocupados. Eu fui parar quase que no meio do bar. As pessoas cada vez mais se aglomeravam, pois no meio a essa lotação do bar, seguia chegando gente para o samba. No meio dessa lotação, a cada música que a banda tocava o público respondia com mais entusiasmo cantando e os mais empolgados dançavam de casal. De maneira que, em certo momento, era um acotovelamento só.

O que se via naquela noite, eram os garçons trabalhando muito, passando pela multidão com baldes e baldes de cerveja. Da área de camarote, que ficava no mezanino do bar, estava lotada naquela noite, despontavam aos olhos sujeitos totalmente tatuados e com os pescoços ornados por colares de ouro, nos pulsos relógios e correntes de ouro, assim como os dedos cheios de anéis, o que era o caso tanto de homens, quanto de mulheres. Para esse público dos camarotes, observava-se os garçons subindo com baldes de espumante. Um consumo que destoava um tanto dos outros dias que até então eu tinha acompanhado. Durante o intervalo da banda, que se deu quase pela meia noite, o DJ do bar – responsável pelo ajuste do equipamento de som para os músicos tocarem, tocava uma playlist com músicas identificadas como funk, pelo DJ assim como pelos ouvintes, com palavras que poderiam identificar o subgênero do funk conhecido como proibidão. Eram funks cariocas, o DJ colocava as *tracks*, mas não realizava mixagens durante a execução das músicas. A partir deste ambiente acústico, observava-se que a sociabilidade entre os ouvintes era estimulada, de maneira que compartilhavam danças do funk, dentro da possibilidade de pessoas interagirem dançando e cantando mesmo que não se conhecessem previamente. Nesta hora do intervalo, muitas pessoas foram para a área externa do bar, onde era permitido fumar. Mas nem por isso o bar no seu interior esvaziou, pois os jovens chegavam de Uber, já bem animados, de maneira que por volta da meia noite e pouco, faltando uns quinze minutos para a uma da manhã e para banda retornar para o segundo bloco, havia uma fila com uns vinte jovens na rua, aguardando para entrar.

Naquele momento, parecia que minha ideia de não influenciar no campo até poderia ser levada adiante. Era uma multidão que se aglomerava cada vez mais para caber dentro do bar. Eu sentia que passava despercebido em meio aos olhares que me percebiam mas que tomavam outro rumo enquanto a música era cantada pela maioria dos presentes. Vez em quando os garçons vinham até onde eu estava e me perguntavam

se eu queria pedir uma cerveja, eu pedia então uma água, pois na minha localização era praticamente impossível chegar no balcão que vendiam bebidas.

Entre cotoveladas e copos plásticos que pareciam todos estarem furados devido a tanta cerveja que era derramada em meio a música, houve um convidado da banda que fez com que os espectadores, em sua euforia de dançar e gesticular com os copos de cerveja, dessem lugar à calma de observar. Segundo a fala dos dois cantores da banda, o convidado já era um tanto conhecido, mas circulava no gênero musical do rap e do funk e também cantava pagode. Quando anunciaram a participação, ele subiu no palco cumprimentou o público e foi logo cantando. De imediato todos ali cantaram com ele do início ao fim, todas as canções que apresentou no palco. Tratavam-se de canções do gênero musical do pagode, interpretadas nacionalmente por artistas e bandas como, Thiaguinho, Sorriso Maroto, Suel, Balacobaco e outros. Mas de fato os olhares atentos de todo o bar para este convidado, tinha a ver, aparentemente, com o comportamento que ele compartilhava com os presentes. Exibia um cordão grosso de ouro que chegava a dar a impressão de que se tratava de um adorno pesado. Brincos, pulseiras e anéis que brilhavam sem parar, roupas com etiquetas aparecendo além de ter todo o rosto, braços, mãos e peito tatuados. Aqueles signos todos concentrados e elevados a um nível de extrema ostentação, num modo que o próprio, ao cantar, em vez de olhar para o público, olhava para os anéis e relógio que portava. Durante aproximadamente uma hora que o convidado da banda cantou, os olhares ficaram centrados na figura do cantor.

No âmbito do universo do gênero musical rap, a antropóloga Fradique (2003) investiga como os discursos acerca da música rap contribuíram para a representação desse estilo cultural na sociedade portuguesa. O que aproxima tanto o gênero musical experienciado entre jovens no universo do Bar da Quebrada, quanto o estilo musical que a juventude de Lisboa em Portugal compartilhava, é o consumo de um gênero musical que vai expressar um comportamento social a ser consumido pela juventude, em locais periféricos. Como resultado da pesquisa conduzida no mestrado, Fradique (2003, p. 23) elabora que as “estruturas de mercadorização” (o termo mercadorização expressaria a sua constituição como um produto cultural de consumo) estariam funcionando não apenas como sistemas de classificação, mas também como “formas de controle e domesticação de certos grupos, sobretudo no que diz respeito às sociedades multiculturais do pós-colonialismo ocidental”. Segundo a antropóloga, a retórica da comunidade e da cultura, que passou a ser utilizada por esses grupos que se apresentam musicalmente como um recurso discursivo capaz de consolidar e aglutinar, esses

investem na produção simbólica, sistematizando-a num corpo de imagens e celebrações, tendo como objetivo principal, a celebração do estilo e dos estilos de vida que permitem incorporá-lo.

Retornando para a quinta-feira no Bar da quebrada, em meio à apresentação do convidado da banda, poderíamos considerar que a reflexão em torno da territorialização e desterritorialização dos produtos culturais, seria de grande relevância para a análise da construção sociopolítica que ocorreu durante o evento musical que descrevo por último no Bar da Quebrada. Pois em meio àquela festa havia, também a insistência na localidade e na autenticidade para que cada frequentador passasse a reconhecer e legitimar todos os acontecimentos, tendo em vista isso tudo se passar numa região suburbana de Porto Alegre, a considerar que a reivindicação de pertencimento ao subúrbio entre os participantes estaria dentro de um movimento de se reconhecerem como iguais, fundando assim uma condição que fosse capaz de repensar aquele espaço estigmatizado. Por outro lado, seria uma ação dentro das formas de dominação, que empurram pessoas para as zonas mais afastadas das regiões centrais, uma vez que as localizações em bairros centrais concentram, na maioria das vezes, os maiores investimentos públicos.

Dentro da cidade de Porto Alegre, podemos observar, o investimento econômico pesado, do dinheiro público, feito na orla do Rio Guaíba, numa extensão que se perde de vista, numa lógica que o concreto pode substituir a natureza sem problema nenhum. Ou então o Parque Harmonia, que teve o mesmo futuro. Ou então a revitalização de um teatro municipal na Rua da República. Até mesmo paradas de ônibus com LED e outras tecnologias. Toda essa lista de supostas vantagens, estariam disponíveis para quem pertence ou reivindica pertencimento às regiões centrais, o que implicaria também na desterritorialização dos produtos culturais. Se durante a performance musical da quinta-feira, foram compartilhadas maneiras de pertencimento social através do consumo ostentatório, que seriam percebidas num esforço por parte dos músicos a fim de tomar a música como instrumento de institucionalização das etnicidades, de modo atento ao fato que a maior parte do público daquela noite era etnicamente negra. Fradique (2003, p. 26), nos fala da capacidade da “cultura de consumo” de reproduzir estilos de vida apropriáveis através do consumo de signos. Quando passava o horário de uma da manhã, com o bar atupetado de gente, geral no ombro a ombro, cervejas caíam pelas frestas do assoalho de madeira do camarote nas cabeças de quem estava na parte de baixo do bar, dentre os quais uns gritavam para os de cima: “- Tu tá loco?! Ta

molhando todo mundo aqui! Porra!”. Enquanto um garçom pedia licença para acessar a escada que levava aos camarotes, levando uísque e energéticos, depois espumantes, o segurança que ficava no início da escada de acesso ao camarote gesticulava com o braço no alto e a mão espalmada balançando, na tentativa de chamar o colega que guardava a porta principal de acesso ao bar para ajudá-lo na contenção à multidão, pois, já não havendo lugar confortável na parte de baixo do bar e estando o camarote, naquele dia, também, lotado, muitos espectadores buscavam refúgio nos degraus da escada. Enquanto isso, sorrisos estampados cada vez que os baldes de cervejas vazios eram substituídos por outros baldes cheios de bebida.

Nesse cenário, o bar inteiro cantava a música junto com o cantor que, devidamente apropriado dos signos, exibia suas tatuagens, correntes de ouro, anéis de ouro e roupas de grife, a partir daquela música que em algum momento o cantor se manifestava falando: “Segue o pagode”. Era neste momento que a cultura de consumo mercadorizava quase tudo ali, a cultura se fazia um produto consumível. E nesse paradoxo, de pertencer à cultura do samba e pagode, lá no Bar da Quebrada, poderia significar ter condições de consumir tudo que se fazia pertencer à ela, pois só no consumo dos seus signos esta poderia existir. O que nos leva a considerar que essa manifestação musical já não seria um fenômeno que circunscreveria apenas seus protagonistas, embora estes desempenhem um papel decisivo na construção deste processo, mas antes, um produto musical construído por vários sujeitos.

Numas das minhas incursões no mês de abril, quando cheguei no bar e percebi uma atmosfera de desconfiança que já se repetia em algumas vezes que estive lá, por conta das pessoas que faziam a segurança no Bar da Quebrada e, que interpretei como se fosse a respeito da minha presença, pois todo o tempo que eu estava presente, eles me observavam, até porque eu não seguia o comportamento habitual dos frequentadores. Uma vez que eu não bebo bebida alcoólica e nem achava que durante o trabalho de pesquisa seria a oportunidade para consumir bebidas alcoólicas, por outro lado, as pessoas que frequentavam aquele bar, posso dizer que bebiam e não era pouco. De alguma maneira grande parte da arrecadação financeira do bar vinha do comércio de bebidas alcoólicas. Assim que, diante daquele clima que se repetia com os seguranças, entendi que seria o momento de falar com eles. Então assim que o segurança terminou de me revistar disse pra ele: “Olha só, já faz algumas semanas que eu estou frequentando o bar e, vou passar a aparecer por aqui com mais frequência, pois estou realizando uma pesquisa para o mestrado da UFRGS. Então quando vocês me verem

sempre parado e só bebendo água, é porque eu faço uma observação de campo a respeito da música que toca aqui e das pessoas que vem se divertirem”. Assim que terminei de falar, o segurança com um semblante meio calmo, meio surpreso, arqueou as sobrancelhas e me respondeu: “Ah. Tá bem”.

Eu senti que as coisas poderiam mudar a partir daquele momento na medida em que eu havia falado com um deles, que por sinal, demonstrava ser quem orientava os outros seguranças. E mudaram. No decorrer da noite, mas principalmente nos dias que se seguiram, já havia um cumprimento balançando a cabeça por parte de alguns dos seguranças que de alguma maneira passavam um certo jeito de que já entendiam a minha presença naquele local, ou talvez seja apenas a minha percepção que mudou com o estabelecimento de certa frequência no local.

Havia também duas seguranças mulheres, uma ficava na parte interna do bar e a outra ficava na revista na porta de entrada. Era claro que elas tinham postos estabelecidos. A que ficava na revista tinha um jeito mais durão, de poucas risadas, assim como o seu parceiro de revista. Nesta quinta-feira que estive lá, na qual o bar estava lotado, para além dessas duas seguranças mulheres, haviam mais quatro homens fazendo a segurança.

A tentativa de estabelecer relações no campo se mostrou fundamental para que a pesquisa pudesse enfim avançar. No decorrer das incursões que ia realizando no Bar da Quebrada, primeiramente aos domingos, depois nas sextas e, posteriormente nas quintas-feiras, foi onde elaborou-se um pouco mais a ideia onde, inicialmente, considerei acompanhar uma ou duas bandas e assim conversar com os músicos integrantes da banda no seu dia a dia. E depois tentar perceber em que momento seria pertinente a minha hipótese inicial ou não. Por mais que, naquele momento, a possibilidade das bandas se repetirem na semana seguinte fosse baixa eu ainda a mantinha. Foi num desses acasos numa conversa informal, com um músico negro, que aqui irei adotar o nome de Roberto. Ele tocava pandeiro em uma das tantas bandas que passaram pelo palco do Bar da Quebrada no primeiro semestre de 2023. Este enquanto falava da rotina tocando na banda, dos anos que investiu se dedicando a esse fazer, em meio a conversa falou do seu desejo de um dia aprender a tocar cavaquinho, sendo que o próprio admitia que a quase trinta anos se dedicava a um instrumento mas que tinha vontade de aprender outro. E justamente para chegar em alguma festa de amigos e poder tocar o cavaquinho. Depois dessa conversa, eu, bem dizer, não vi mais o Roberto.

Eis que numa tarde fria do mês de agosto, me dirigia para a aula do mestrado, chovia e ventava naquela tarde, e na hora que precedia o horário da aula a chuva ficara mais intensa. Então considerei que poderia chamar um Uber, até para não me molhar do jeito que eu iria se descesse até a parada de ônibus e lá ficasse esperando a sorte do tal ônibus não demorar para chegar na parada. Então chamei o Uber. Assim que entrei no carro reconheci Roberto. Então perguntei para ele como estava a rotina de músico. Ele me disse: – Oi, continuo tocando. A banda tá com bastante agenda. – Eu disse pra ele: – Pois é, não te vi mais lá no Bar da Quebrada -. Enquanto Roberto se deslocava pelas ruas do bairro Aparício Borges, para então chegar à Avenida Bento Gonçalves. Ele me falara em determinado momento, assim como da outra vez, de sua vontade de aprender outro instrumento, mas logo saiu do assunto quando me perguntou: – E tu? Tá indo pra aula? Aula de que? Eu respondi para Roberto que era uma aula do curso de mestrado e falei da minha pesquisa. Foi quando ele me disse:

— Pois é, eu tô aqui nessa coisa, dirigindo. Um dia meu tio, que é médico, parou o carrão dele ao lado do meu numa sinaleira e me disse “bah tu ainda tá dirigindo essa bosta”. Vai na minha casa que te ajudo. O meu tio é bem de vida, ele me disse que me ajuda a eu entrar na universidade. Eu acho que vou procurar ele. Isso aqui já não dá mais. Eu tô com quarenta anos já. Tenho filho. Eu ganho bem aqui, no Uber, mas eu trabalho pra caralho. Eu quero estar mais com meu filho.

A partir deste relato do Roberto, no qual ele traz uma série de questões relevantes para esta pesquisa, dentre os vários apontamentos, o que se repetiu tanto na vez que falei com ele rapidamente no Bar da Quebrada, quanto desta última vez no Uber, foi a valorização por outro instrumento, que poderia refletir uma espécie de hierarquia dentro desse mundo do samba da região leste da cidade de Porto Alegre. A considerar essa vontade do Roberto como relevante, passei a considerar que meu foco seria na figura de duas pessoas que representassem essa condição, e assim também estaria observando os eventos para ver se de alguma maneira esta condição de hierarquia estaria sendo entendida por mais pessoas que estivessem compartilhando do mesmo ambiente sonoro que os observados.

Durante as noites que estive no bar foi possível constatar que em várias oportunidades a pessoa que cantava também tocava o instrumento cavaquinho e, em outras, apenas cantava. Compreendendo esta condição dirigi minha observação para dois personagens que cantavam e tocavam cavaquinho, os quais irei detalhar no segundo capítulo.

1.2. Bar 1

Localizado na rua Caldre e Fião, o bar que inicialmente me despertou a atenção, que foi referência para este estudo, hoje em dia funciona sob outra administração e outro nome, aqui na pesquisa adotei o nome de Bar 1, para preservar o nome original.

Meu contato inicial com o Bar 1, foi no final do mês de janeiro de 2023. Na ocasião cheguei como frequentador e fiquei aproximadamente por uma hora enquanto rolava uma música ambiente. Isso por volta das vinte e três horas da noite. Havia em torno de umas nove pessoas no bar. Depois deste primeiro contato retornei dali a alguns dias, agora em fevereiro, na semana que antecedeu o carnaval, o bar estava aberto, era uma sexta-feira. A movimentação de pedestres na rua Caldre e Fião quase que não existia, era praticamente só eu naquela quadra onde o bar se situava, as portas do bar estavam abertas, fiquei na calçada praticamente em frente à porta, pois naquela posição era possível enxergar perfeitamente o salão do bar, que era dividido em dois. No salão que ficava de frente pra entrada havia uma mesa de sinuca, da calçada era possível também escutar a música que vinha de um equipamento de som de dentro do bar, músicas essas que poderiam serem classificadas como samba e pagode, segundo os próprios áudios das gravações que estavam sendo reproduzidos de shows ao vivo, pois escutava-se simultaneamente nas reproduções as vibrações e burburinho da plateia, enquanto a pessoa que cantava referia-se em trechos da canção com a frase “vamos cantar o pagode”. Enquanto isso, saía um homem negro, aparentemente amistoso, de dentro do bar e vinha em minha direção, me cumprimentando, respondi com um oi também, seguido da pergunta: hoje vai ter música ao vivo? Ele me respondeu que não, pois havia decidido não colocar banda naquele final de semana de carnaval. Assim fiquei conhecendo o dono do Bar 1.

Então me apresentei como pesquisador da UFRGS, expliquei que estava pesquisando a respeito dos impedimentos que pessoas negras que desempenham a profissão de músicos, naquele caso sambistas, enfrentavam como restrições de virem a performar musicalmente em espaços localizados em bairros com maior concentração de renda, na cidade de Porto Alegre. Ele se mostrou interessado no assunto, me disse que também era músico, e que naquele momento tinha pego o bar para trabalhar, o que já era uma vontade dele, mas que no período em que o bar era da antiga administração, ele mesmo já havia trabalhado como músico naquele local. Em meio a esta conversa

expliquei para ele que para a realização daquele trabalho de pesquisa eu precisaria conversar um pouco com algumas pessoas sobre suas experiências e gravar essas conversas para depois transcrevê-las. Foi naquele momento que perguntei se eu poderia gravar a conversa que estávamos tendo, pois para a pesquisa já seria um material relevante. Me respondeu que sim. Seguimos conversando. Deixei que ele, identificado daqui em diante como Jarbas, conduzisse a conversa, em certo momento ele me falou:

— E tu vê que não tem uma, uma projeção, tá ligado? E no meu caso sempre foi profissional, tá ligado? Sempre foi uma prática, meu, sempre buscando algo do nível tipo Brasil. Tudo que era do nível Brasil me interessava. Não era a parada de uma mina, de botar cinquenta pila no bolso. Tá ligado? Não era isso, nunca foi. Era bem pelo contrário. Eu juntava. Meu vamo fazê o seguinte, vamo junta cem pila de cada um ou 80? Vamo economizar? E era isso que tipo, e é isso, e é isso que eu, imagina, toquei em duas três bandas, então sofri com isso, tá ligado. Por que até tu te ligar que às vezes, sozinho pode parecer mais difícil tá ligado. Mas as vezes pode ser um pouquinho mais fácil. Tá ligado. Que nem falando em violão e voz, pega uma caixa e chega lá canta sem saber muita coisa. Era um preço que eu nunca ganhei tocando em banda nenhuma. Pra não dizer assim eu acho que um dia, eu acho, eu acho, que um dia eu ganhei aquilo ali tipo, tocando no Ipiranguinha. Mas que eles ganhavam pela porta, dia que abarrotou a casa. Aí só que nisso a mulher roubava muito. Olha só que loucura tipo, o bagulho era a porta era da banda e a dona do bagulho ficava com o dinheiro. Eu digo, mas vocês não tão vendo isso aí? Mas como é que eu vou falar isso pros caras, mano? Se eu tinha um ano de banda e os caras tinham vinte? Aí iam dizer “esse é rebelde, temos que tirar ele”. A mulher controlava, deu tanto. Daí eu disse tá peguei, vendi minha casa e fui pro Rio, pra não voltar mais né. Olha Mauro eu vou te ser sincero, vou te falar na realidade, a gente é bom, ta ligado? E o pior não é isso, sabe onde que eu vi isso? Eu tava tocando na Rádio cidade. Então chegou uma época que eu tinha uma banda assim, a banda era boa meu, tinha uns caras da Restinga. Sabe aqueles batuqueiros eles tinham um tesão de bater, eles batiam certo no instrumento, tiravam o som sem fazer força, pô. Aí que tá, a gente foi tocar na Rádio Cidade tocou uma vez lá e os caras se apaixonaram, fizeram proposta pra gente ficar e a gente ficou, eu era o vocalista.

Nesse momento, Jarbas narra que a banda começou a acompanhar músicos vindos do centro do país, no gênero musical conhecido como samba e pagode. Eis que de repente, naquele momento chegou um grupo de aproximadamente quatro homens no bar, conhecidos do dono do bar, dizendo que deram uma passada para tomar uma

cerveja, nisso passamos a interagir com estes que chegaram. O dono do bar aproveitou para avisar os clientes que chegaram que na próxima sexta voltaria a programação da banda. Perguntei a ele se haveria bandas tocando no bar naquele final de semana, ao que me respondeu que tinha aberto o bar naquela sexta-feira sem nenhuma expectativa de que pudesse vir público, pois se tratava do final de semana do carnaval e que as atividades com os grupos musicais retornariam nos final de semana após o carnaval.

Assim, no primeiro final de semana do mês de março, retornei ao Bar 1. Cheguei para as observações por volta da meia noite, pois na minha última estada no Bar 1, perguntei para o dono do bar que horas em geral os músicos começavam a tocar, ele me respondeu que seria por volta das 00:30. Ao entrar no bar, era revistado pelo segurança do bar, logo depois pagava-se o ingresso para a mulher que trabalha cobrando ingresso. Como cheguei meia hora antes da banda iniciar a tocar, acompanhei o processo de passagem de som, no qual os músicos faziam brincadeiras e tentavam escutar um ao outro ao mesmo tempo. Por cerca de 40 minutos, estávamos apenas eu e mais três pessoas como espectadores no bar. Ao longo da noite foram chegando mais espectadores, num público total que chegava a umas quinze pessoas. O que se percebia era que o dono do bar, um homem negro, músico, cantor e instrumentista, tocava violão, assumia todas as responsabilidades de fazer o empreendimento funcionar. Ele era o responsável por passar o som com a banda, ficava de olho na porta vendo se o segurança precisava de alguma ajuda, e dividia a responsabilidade de ficar na cobrança de ingressos com a sua mulher. Meia hora antes da música começar estava varrendo o bar. Assim como atendia junto na venda de bebidas e, como ele mesmo falou, “ficava atento no momento em que teria um número maior de pessoas no bar, para que a banda tocasse músicas que na concepção dele fossem de agrado do público”. Também orientava a banda no repertório a ser tocado, não sendo raros os momentos em que se colocava na banda, pedia o violão emprestado e começava a tocar e cantar.

Durante uma conversa com Jarbas, ele me falou da percepção dele quanto à profissão de músico. Que há uns 3 anos teria ido para o Rio de Janeiro tentar a sorte de ter sucesso na carreira musical. Nesse meio tempo em que tentava se inserir no meio musical do Rio de Janeiro, Jarbas disse que recebeu uma ligação de Porto Alegre, narrada da seguinte maneira:

— Fui pro Rio de Janeiro e encontrei minha prima que foi pro Rio um pouco antes de mim. No momento que eu consegui um lugar pra tocar, que fui dar uma canja num num samba, e o cara não esperou nem o samba acabar pra me chamar. E assim que

terminou o cara disse pra mim, semana que vem é tu, te quero aqui. Só que eu fiquei meio assim, tu sabe né? É a mesma coisa que aqui. Só que a diferença é que as coisas acontecem lá e não acontecem aqui. Aí quando vê, o cara me ligou. Ô Jarbas, o bar pá. Eu tinha falado quando fui. Tu quer pegar o bar, pá? Aí eu pensei, quando o cara vai ter uma oportunidade dessas, tá ligado? Aí já não depende de dar certo ou dar errado, depende de você. Aí quando vê, fiquei pensando: “bah eu vim até aqui”, tá ligado? Eu tava tocando lá no Recreio dos Bandeirantes — depois desse relato, Jarbas me descreve que veio para Porto Alegre abrir o bar.

No testemunho acima, Jarbas anuncia uma suposta rede familiar que foi acionada, facilitando sua migração para outro estado. Dentro das articulações estabelecidas, de alguma forma conseguiu se inserir no movimento musical que ele almejava quando saiu de Porto Alegre. Mas também deixa claro todo o empenho que despendeu a fim de tornar realidade seu objetivo como músico, reconhecendo que na cidade de Porto Alegre não haveriam chances reais para ele enfim alcançar a condição profissional idealizada.

Mas o que ocorre no retorno de Jarbas para Porto Alegre é a concretização da ideia de enfim dirigir um bar no qual, conforme seu relato, já havia trabalhado como músico no passado. Depois que abriu o bar, ele deparou-se com as dificuldades financeiras, tanto para a reforma, quanto para fazer a manutenção do bar, semana a semana. Foi assim que o bar passou a cobrar ingresso, o que contribuiu alterando a forma de operação consolidada durante todos os anos que o Bar que antecedeu o dele funcionou. Sem a cobrança de ingresso, instituindo uma ideia de um espaço social que a princípio estivesse aberto principalmente para os sujeitos subalternizados que residiam próximos ao bar, no mesmo bairro inclusive. Com esta mudança a concepção deste “novo” espaço, se altera muito tanto para o público espectador, quanto para as pessoas incumbidas da realização musical. Assim, aquele ambiente que afirmava de maneira implícita ou até explícita certas formas de hierarquização, passava a projetá-las de maneira mais objetiva, para todos os sujeitos que acessavam aquele espaço.

Por mais que se possam observar essas naturezas que o espaço social apresenta no campo desta pesquisa, o espaço físico que estava na ocasião ainda tentando se consolidar como um espaço cujo a socialização em forma de capital social, fosse um dos capitais que pudessem serem obtidos pelo público, a partir de uma cobrança de ingressos, num primeiro momento, houve uma baixa adesão dos espectadores, se

tratando de um novo modelo adotado ali, rompendo com a proposta anterior, que se constituiu como uma espécie de *habitus*² dos espectadores.

No mês de maio, quando minhas idas no Bar 1, passaram ser de quinze em quinze dias, devido ao acumulado de experiências em relação àquele ambiente, pois seguia concentrando seus eventos musicais mais expressivos no domingo. O bar abria sexta, sábado e domingo, mas por vezes apenas o domingo continuava com a certeza de que haveria alguma banda tocando. Também existia o fato de que em várias oportunidades o dono do bar foi tocar em outros eventos na sexta ou no sábado, fazendo com que no dia em que ele estivesse em outra ocupação, geralmente relacionada ao fazer musical, este decidisse por não abrir o bar.

Foi no último domingo de maio de 2023, que havia planejado para estar novamente no Bar 1. Já era próximo das 23 horas quando chamei o Uber para ir no bar. Geralmente aos domingos o transporte público da cidade de Porto Alegre diminuía a frota de ônibus e conseqüentemente os horários de fornecimento desse serviço, em algumas linhas de ônibus. O ônibus que atendia a minha região era uma das linhas afetadas por essa mudança. Em geral, por esse horário o clima na zona leste da capital gaúcha, fica parecendo um início de inverno.

O trajeto até o Bar 1, revelava uma população que já estava recolhida em suas casas, talvez pelo adiantado da hora. Já na região do Morro Maria da Conceição, as ruas eram penumbrosas, com árvores que contribuía para a penumbra devido ao fato da iluminação pública em alguns pontos da Rua João do Rio, deixar a desejar. Pouco se via pessoas caminhando pelas ruas naquele horário. No caminho meu pensamento já tinha chegado no bar antes mesmo do transporte que eu utilizava. Como em outra vez, que prospectava acontecimentos no bar, o exercício era de imaginar qual o melhor lugar para se observar, assim como lidar com aquele universo totalmente novo que trazia

² O teórico Bourdieu descreve a noção de *habitus*, da seguinte forma: O *habitus* é, com efeito, princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, sistema de classificação (*principium divisionis*) de tais práticas. Na relação entre as duas capacidades que definem o *habitus*, ou seja, capacidade de produzir práticas e obras classificáveis, além da capacidade de diferenciar e de apreciar essas práticas e esses produtos (gosto), é que se constitui o mundo social representado, ou seja, o espaço dos estilos de vida. (BOURDIEU, 2007, p. 162)

Outra publicação que possibilita uma melhor compreensão sobre esse conceito é “Vocabulário Bourdieu”, organizada por (CATANI; NOGUEIRA; HEY; MEDEIROS, 2017, p. 213) que discute uma série de verbetes utilizados e elaborados pelo teórico francês. O verbete “*habitus*”, é apresentado como: o *habitus* é uma noção mediadora que ajuda a romper com a dualidade do senso comum entre indivíduo e sociedade ao captar a interiorização da exterioridade e a exterioridade da interioridade, ou seja, o modo como a sociedade de torna depositada nas pessoas sob a forma de disposições duráveis, ou capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados, que então as guiam nas suas respostas criativas aos constrangimentos e solicitações do seu meio social existente. (CATANI; NOGUEIRA; HEY; MADEIROS, 2017, p. 214)

muitas desconfianças para todos os sujeitos em campo. Pois se tratando de uma região que volta e meia corria a notícia de algum conflito entre as atividades ligadas ao tráfico de drogas, de alguma maneira isso criava uma certa tensão, quando pessoas que não eram conhecidas da região passavam a frequentar os eventos musicais.

Dentro desse universo estigmatizador que impõe o medo e conseqüentemente a morte a um grupo específico de pessoas que de alguma maneira constituiriam a região do Morro Maria da Conceição como sendo um território negro, é que proponho uma reinterpretação deste cenário, cuja a violência passou a ser imputada aos sujeitos marginalizados. O próprio Jarbas em uma das conversas que tivemos falou a respeito da seguinte maneira: — Pô, a gente tava naquela coisa de pandemia. Assim que deu pra abrir de novo, aí o morro entrou em guerra, tá ligado? Aí não tinha o que fazer. Era ficar fechado. Mas naquele momento, segundo ele, as coisas estavam na paz.

O conceito de racialidade pode ser compreendido como capaz de produzir um campo de poder, um campo epistemológico e um campo ontológico, agindo na conformidade de poderes, saberes e modos de “subjetivação cuja articulação institui um dispositivo de poder”, conforme elaborou a ativista e filósofa negra Carneiro (2023, p. 44). A inscrição da negritude sob o signo da morte leva em consideração “a análise das distinções que se apresentam no processo de nascer-adoecer-morrer ou simplesmente no processo de viver-morrer” das populações negras e brancas na sociedade brasileira (CARNEIRO, 2023, p. 64). Foi verificado que nestes processos estariam aliadas predisposições genéticas com a produção de condições de vida diferenciadas. Mas o que Carneiro (2023, p. 67) debate seria que o fato de “deixar viver e deixar morrer” estaria para uma construção social, atuante na articulação do mecanismo disciplinar do corpo e no mecanismo regulador da vida, como aconteceria na cidade, através das moradias, número de cômodos, estaria posto para a regulação do corpo. Neste jogo duplo de disciplina e regulamentação surgiria a sociedade normalizada.

O biopoder, conceito apresentado pela filósofa que vem da escola foucaultiana, nos fala que este conceito estaria situado no âmbito das tecnologias do poder nas sociedades dos séculos XVII e XVIII, quando as técnicas de poder eram centradas essencialmente na disciplina do corpo do indivíduo. Nos revela também que na biopolítica, onde gênero e raça se articulam produzindo efeitos específicos, pois nesta, as técnicas de poder agem sobre a multiplicidade de homens, agindo sobre as massas e as populações. Pois não haveria uma “substituição da disciplina do indivíduo pela regulamentação da população, mas da sua complementação” (CARNEIRO, 2023, p. 62)

visto que a técnica disciplinar que vigia, pune e condiciona os corpos não se apresentava mais como suficiente para o controle de uma sociedade que explodiu demograficamente e ainda se industrializou. Mas se Carneiro (2023, p. 63) nos fala que “a própria noção de população com a qual a biopolítica lida surge nesse contexto enquanto problema científico e político”, em tempos de menos direito de se fazer morrer e mais do direito de intervir para fazer viver a massa da população, ela elabora que o exercício do direito de matar nestes tempos, estaria articulado na intervenção do racismo. Mesmo que este já existisse, foi inserido nos mecanismos internos do Estado pela emergência do biopoder. Pois o racismo “cumprir o papel de fragmentar o campo biológico, do qual o poder tomou conta, para dividi-lo conforme raças e assim introduzir um corte entre quem deve viver e quem deve morrer” (CARNEIRO, 2023, p. 63)

O que tento elucidar aqui, seria justamente a normatização de uma condição de violência, operacionalizada pelo estado que por sua vez, teria sua legitimidade como governo, afiançada pelo consentimento de indivíduos considerados iguais, que nos levaria ao discurso do “contrato social”, o que Carneiro (2023, p. 34) questiona, quando se refere ao mundo moderno mencionando o “contrato racial”. Segundo a filósofa este não seria realizado entre todos os indivíduos, mas sim entre as pessoas brancas. Com este argumento objetivo descortinar a ideia de que as pessoas no Morro Maria da Conceição seriam violentas, mas que estas estão fora dos acordos que permitem viverem e serem entendidas como as que não merecem a guerra, o tiro, a dor, a morte.

Aqui, retomo a descrição da noite do último domingo de maio de 2023, quando o clima de tensão insistia em permanecer durante todo o tempo que estive no Bar 1, por mais que a minha frequência naquele lugar contribuisse para não ser uma pessoa tão estranha ou de fora do ninho e, estivesse empenhado na construção de uma sociabilidade com os sujeitos naquele espaço. Mesmo assim, eu era um estranho. Até pelo próprio processo de estigmatização da região, que emprega essa visão estigmatizadora nos próprios indivíduos estigmatizados. Nas oportunidades que estive na madrugada no bar, era possível notar que eu não passava despercebido, e entre os frequentadores do Bar 1, estes me olhavam e conversavam com seus pares. Certa feita, fui no banheiro, por falar nisso, foi a única vez que fui no banheiro do Bar 1, de todas as vezes que estive no bar. Talvez pelas condições precárias mesmo, naquele banheiro havia apenas o cano da rede de esgoto, que poderia ser visto a partir de um buraco no chão. Naquela noite, fiquei a pensar sobre aquele lugar já havia um tempo, que estava sendo frequentado e oferecido como um lazer, uma possibilidade de sociabilização e no

entanto, mesmo com todo tipo de obstáculo imposto pela falta de acesso ao capital econômico principalmente.

Numa cidade como Porto Alegre, que é vinculada na mídia como um polo cultural, que recebe e exporta cantoras e cantores a nível nacional e internacional, com toda uma pompa e circunstância, tudo para que os consumidores estejam cada vez mais engajados nesse consumo cultural de artistas, que sempre representaram a realidade da boa condição de vida realmente acessível. Estar nesses interstícios da produção musical da cidade de Porto Alegre, no caso aqui, me referindo à realidade do Morro Maria da Conceição, mas que seria um micro universo, que por sua vez vai apresentar muitas similaridades com outras regiões periféricas desta mesma cidade, podendo essa visão em alguma medida ser compreendida como uma leitura próxima da realidade de outras regiões suburbanas dentro desta cidade.

No Bar 1, a produção sonora que possibilitava uma sociabilização dos indivíduos pertencentes àquela condição social que o bar apresentava, essa produção, estava ancorada também na representação sonora musical difundida pela mídia, que pude observar a partir do repertório musical compartilhado pelos músicos que performavam no Bar 1, o que não é nenhuma novidade, até por conta do processo de globalização que impõe esse consumo principalmente aos grupos sociais distantes economicamente da realidade exposta na mídia. Mas o que tento tensionar aqui, reservando o aprofundamento desta discussão para o terceiro capítulo, para além do fato dos interstícios da produção musical não serem relacionados no discurso cultural dominante da cidade, é que na medida em que esses espaços precarizados são co-criados pelo consumo das mídias, estes mesmo passariam a não prospectar mudanças de estilo de vida, estariam assim condicionados e, por consequência, indo ao encontro desse modelo do universo musical que estaria operando a manutenção do status quo.

Se considerarmos que aqueles sujeitos que performavam musicalmente no Bar 1, assim como os expectadores que passaram a ajustarem-se àquele cenário descrito aqui, o que de certa maneira até o caso do próprio Jarbas, quando decide retornar do Rio de Janeiro para Porto Alegre, na mesma região que num passado não tão distante, ele já vivera a realidade suburbana de Poa, estes casos aproximar-nos-íamos de uma leitura a respeito da submissão à necessidade que essas pessoas pertencentes aos grupos sociais vulnerabilizados estariam condicionadas. No primeiro semestre do ano de 2023, em que estive próximo e distante das pessoas que frequentavam o Bar 1, dos músicos e do pessoal que trabalhava no Bar 1, também me questionava a respeito das possíveis

maneiras de dissimular as hierarquias que possivelmente estariam presentes naquele espaço. Se numa sociedade hierarquizada não haveria espaços que não exprimam hierarquias e por sua vez as distâncias sociais de maneira naturalizada, ali no Bar 1 seria bem provável que ocorresse tal evento. Sob a atmosfera do trabalho realizado pelos músicos negros e um público espectador majoritariamente negro, as noites do domingo se seguiram. Assim o espaço social era retraduzido no espaço físico.

Por todas as noites que estive no Bar 1, por volta das duas e meia da manhã, chegavam pessoas que se destacavam entre o público espectador, às vezes pela roupa, por vezes com relógios e cordões de prata, mas a movimentação destas, no bar, é que seria um fator relevante para as relações que foram estabelecidas naquelas madrugadas. Essas pessoas assim que chegavam no Bar 1, de cara compravam um balde de cerveja. O dono do bar, que por vezes fazia o trabalho de garçom, embora na maioria das vezes ou quase sempre, as pessoas dirigiam-se até o balcão que vendiam as cervejas para comprá-las, mas ele vinha então com um balde desses de plástico, que é encontrado nos minimercados mais raiz de Porto Alegre, cheio de gelo e com umas 6 ou 7 latas de cerveja. O que representava uma ostentação para o Bar 1, levando-se em conta que a maioria dos frequentadores comprava uma lata por vez, não raro essa lata era consumida ao longo de uns quarenta minutos, para então realizar a compra de outra. Era nesta ocasião que o poder sobre o espaço manifestava-se, na ação de compra de um balde de cerveja, que logo logo estaria sendo comprado outro balde pelos mesmos. Pois nas localizações temporárias que estas pessoas que compravam baldes de cerveja, passaram a ter, como uma atenção do dono do bar em providenciar uma mesa assim que os visse chegarem no bar, ou até mesmo os músicos que durante o samba/pagode, cumprimentavam estas pessoas de várias maneiras, alguns com sorrisos, outras com a expressão “é nós”, ou até mesmo balançando a mão espalmada, conferiam aos primeiros essa localização de honra dentro do bar.

Talvez aqui nessa chegada no Bar 1, das pessoas carregadas de signos como essas que ornavam seus pescoços com cordões de prata e consumiam como bebida a cerveja de lata, que era a única coisa a ser vendida no Bar 1, naquelas noites de domingo, até pela condição financeira do dono do bar, mas eu me refiro que os primeiros que chegaram no bar demonstraram sua situação social de imediato, consumindo de modo a acumular várias latas de cerveja de uma só vez, numa demonstração do poder de compra destas. O que não tão distante se assemelha muito com a noite de uma quinta-feira narrada no bar da Quebrada, onde pessoas que

ostentavam joias e roupas de grife, além de tatuagens, consumiram as bebidas mais caras do bar da Quebrada durante todo o tempo que estavam lá, da mesma maneira que se distinguiram do restante dos espectadores ocupando os lugares mais caros, que ficavam literalmente acima dos demais espectadores.

Nesses chamados silenciosos à ordem das estruturas do espaço físico apropriado, seriam por onde as “mediações através das quais as estruturas sociais se convertem progressivamente em estruturas mentais e em sistemas de preferência” (BOURDIEU, 2008, p. 162). Nesses episódios existiram situações em que a apropriação tanto dos camarotes quanto da condição de atenção específica de maneira simbólica pelo dono do bar ou até mesmo a banda, o que considero como lugares centrais valorizados, então dentro dos respectivos bares, foram capazes de converterem estruturas sociais em estruturas espaciais. Isto através da incorporação insensível das estruturas da ordem social que ocorria durante o vasto tempo em que os bares funcionavam, colocando aquelas pessoas a uma exposição prolongada àquelas maneiras de consumo e ostentação. Dessa maneira, essas cenas que descrevi acima, passam a serem inscritas na estrutura espacial quando o bar admite fechar o camarote para um determinado grupo e verificou-se uma rotina desses acontecimentos principalmente nas quintas-feiras no Bar da Quebrada, ou ainda o privilégio da atenção de quem representa o bar como no Bar 1, a partir dessas exposições prolongadas das pessoas a esses eventos se constituiria uma hierarquia naturalizada nesses bares.

Diante das vezes anteriores em que estive no Bar 1, aquele último domingo do mês de maio apresentava surpresas. A primeira delas era que Jarbas havia resolvido não cobrar ingresso. Haviam por volta de umas quinze pessoas no total entre músicos, a moça que vendia bebidas, espectadores e o Jarbas. A outra novidade era que o bar tinha, naquele ocasião, alguns tapumes dividindo o espaço físico do bar em dois, sendo que o acesso estava restrito a parte do bar que ficava de frente para a porta principal.

Assim que avistei o Jarbas fui ao encontro dele para cumprimentá-lo, disse que achei legal a mudança, me referindo aos tapumes que dividiam o bar ao meio. Ele me respondera: “eu fiz isso porque o bar estava muito vazio, as pessoas passavam lá na rua e quando chegavam na porta, mesmo tendo umas quinze pessoas dentro do bar, aquilo parecia que eram cinco. Agora a gente concentra mais e parece que não tá tão vazio”. Jarbas contou que vinha dando certo essa estratégia. Naquela noite realmente o clima estava bem alegre. Pessoas chegavam e permaneciam no Bar 1, diferente de outras vezes que passavam, entravam e no mesmo instante iam embora. Das ocasiões que

estive no Bar 1, tenho a impressão dessa ter sido uma das mais povoadas e alegres. Até por conta do destino que, meses depois, se avizinhou do bar.

Ainda nesta noite, a banda que identifico aqui como “Nosso jeito”, iniciou tocando por volta da meia-noite, e era composta por seis homens negros, com seus respectivos instrumentos musicais: pandeiro, surdo, rebolo, reco-reco, caixa, cavaquinho e repique de anel. Tocaram sem nenhum intervalo até umas três horas da manhã. Depois disso deram lugar a uma outra banda, formada por homens que habitualmente encontravam-se nos sambas de domingo neste bar, mas como ouvintes, que assumiu e vez por outra essa banda agregou outras duas pessoas que cantaram algumas músicas. Todas estas formações musicais descritas acima compartilhavam do repertório identificado por eles mesmos como pagode. Executavam músicas deste gênero musical difundido na mídia e cantadas por grupos e cantores que de certa maneira alcançaram uma popularidade nacional principalmente nas periferias como no caso do bar aqui. O acionamento destes repertórios ajudava a articular uma atmosfera de convívio social entre as pessoas que se encontravam-se presentes naquela noite no bar, possibilitando a constituição de uma identidade que ancorava-se no pertencimento àquela produção acústica que realizou-se naquele momento, emergindo a possibilidade de uma localização social entre aquelas pessoas. Neste contexto, arrisco a dizer que tanto os ouvintes quanto os músicos passaram a construir através da dimensão acústica, mesmo que por alguns instantes, a possibilidade de um espaço social onde haveria um reconhecimento entre estes, sobretudo da condição social e étnica. Não que estes não tivessem a percepção, anterior a esse evento acústico, de que pertenciam à classe popular ou que fossem negros, como eram tanto músicos quanto as pessoas ouvintes, e também não descarto a possibilidade desta ação que narro aqui ter ocorrido em outras oportunidades no bar, mas volto a me ater a este específico evento como capaz de desencadear a construção comunitária talvez engajada. Pois evidenciou-se a plena união acústica edificando um instante de ambiente social que rompia as tensões que eram engendradas até mesmo neste ambiente.

Diante daqueles vários músicos que se colocavam a tocar naquela noite, perguntei para o Jarbas como ele conseguia estar com tantos músicos tocando no bar, sendo que em uma das conversas que tivemos o próprio havia me falado que estava em situação difícil para contratar bandas. Pois não raro, a banda “não se pagava”, ou seja, o investimento não se justificava. Foi naquela hora, que Jarbas me confessou em voz baixa, assim: “Todos esses músicos que vem depois da primeira banda, tocam de graça

pra mim. Eles querem é aparecer para as meninas, pros seus amigos. Então eles vêm. Eles tocam direitinho”.

Era perceptível que por mais que aqueles músicos fossem jovens, eles já possuíam um conhecimento no gênero musical do samba/pagode que representavam, tamanha a destreza que se apresentavam, executando uma série de convenções musicais através de seus instrumentos musicais, que já descrevi aqui. Mas o que chamo a atenção é para o trabalho cultural articulado por aqueles músicos, no decorrer das noites de domingo do primeiro semestre de 2023. Assim como revelado pelo dono do bar que aqueles músicos não recebiam remuneração financeira, por outro lado, Jarbas dava a entender que a negociação de um capital social, cultural e político, com aqueles jovens músicos, estaria sendo até de maior relevância que um simples retorno financeiro. Mas o que verifiquei e pretendo explicitar ao longo dos capítulos é que a busca pela valorização desses agentes sonoros tanto no território de origem quanto nos bairros centrais que apresentam uma maior concentração de rende, nestes locais a ideia de uma remuneração financeira justa, estaria condicionada diretamente a legitimação desses fazedores de música nestes espaços.

Sendo assim, a ideia de que outros ganhos poderiam substituir ou equivaler o retorno financeiro, no que tange a pessoas destituídas de acessar espaços de legitimação artística/musical da cidade de Porto Alegre, estaria corroborando para o apagamento sinedocal desses sujeitos subalternizados. Pois não podemos deixar de considerar que o modelo capitalista como força política hegemônica, adentrou esses espaços periféricos, edificando hierarquias, conforme explicitarei acima, pois estaria aqui a evidência do conflito capital-trabalho que se acirra quanto mais a ideia da desvalorização econômica encontra emancipação nas mentes desses sujeitos.

Haveriam indícios que a expressão pessoal através da música estaria descontextualizada das condições históricas desses sujeitos, assim como nas relações de poder dentro da sociedade que estes estão inseridos. Nesta situação a publicação de Abramo (2015), tratando de questões de gênero, cultura popular e justiça social no campo da educação musical, torna-se relevante para esta análise, na medida que ela observa e analisa criticamente as formas de recepção da “cultura popular” em ambientes de celebração a partir da performance da música popular.

Abramo (2015, p. 583), quando discute o conceito de cultura popular, ressalta o “popular” como um dos locais onde uma luta a favor e contra uma cultura dos poderosos estaria sendo travada, criticando as classificações comuns subjacentes ao

termo em questão. O pesquisador considera que, dentre as coisas que são consideradas comuns porque as massas populares ouvem, lêem, consomem, desfrutam delas ao máximo, estaria a naturalização dos modelos impostos pela sociedade. Assim ele nos apresenta o conceito de definição mercantil ou comercial do popular. Que seria um instrumento a ser utilizado para a observação do contexto dos músicos negros que tocaram na madrugada do domingo do mês de abril, no Bar 1. A forma disseminada de consumo do trabalho musical, que era empreendido em localidades dentro da Vila Maria da Conceição, por sua vez mercantilizada, traduzia por vezes um abandono da remuneração econômica pelos sujeitos vulnerabilizados que trabalhavam com música naquela região.

Nesta situação que se refere a artistas que desempenharam um trabalho cultural e ainda assim, encontraram resistência sob a respectiva valorização em espaços sociais que, por vezes, garantiriam os ganhos de localização, estes no acúmulo de experiência que lhe são imputados pelos anos que atravessam essas vivências sonoras imersas em trocas sociais, em localizações que concedem a estigmatização, logo não estariam mais em condições de reivindicar seus onerosos esforços na luta pela apropriação do espaço ou na tentativa de construção de um imaginário social que lhes definiria sob outros matizes a legitimação do fazer cultural (valorização sob a forma de reconhecimento). Considerando que “a falta de capital intensifica a experiência da finitude” (BOURDIEU, 2008, p. 164), esses artistas – afastados dos locais do espaço social reificado, em meio a todas as competências corporificadas sob o condicionamento de produzirem sonoridades na divergência das inúmeras colisões de corpos orientados tanto na contestação quanto na homologação de um modelo colonialista que situa os racializados e os não racializados no campo – vivem sob o peso do desprestígio que cada vez mais se acumula nas suas costas, a ponto de emudecê-los, empurrando-os para a condição de não terem existido antes, a julgar pelo não reconhecimento de seu trabalho cultural. Essa condição anuncia que a mesma fórmula de exploração e consequente expropriação será novamente implantada na aldeia dos incultos com a geração que sucederá esses artistas, fazendo nascer a flor no asfalto do apagamento simbólico, que foi plantada no acúmulo do desprestígio destes.

Em meio às observações no Bar 1 e no Bar da Quebrada, em certo momento pelo mês de maio, decidi direcionar mais minhas observações para o Bar da Quebrada, que, por sua vez, apresentava possibilidades de expansão daquilo como entretenimento, enquanto o Bar 1, apresentava indícios de que em breve, não funcionaria mais, por

conta da dificuldade financeira que Jarbas evidenciava a cada noite de domingo em que nos encontrávamos nos eventos do Bar 1.

Capítulo 2 - Trabalhadores racializados: o convívio subjugado

Este capítulo tem no seu horizonte futuro a busca por contribuir na linha de pesquisa em etnomusicologia engajada. Estou me referindo ao uso de “metodologias de pesquisa-ação colaborativa e participativa” como enfatizou Beng (2015, p. 109) no seu artigo sobre engajamento cultural através de abordagens participativas na etnomusicologia, publicado no *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. Assim, nesta elaboração, externo o compromisso de me somar aos esforços das produções acadêmicas direcionadas ao combate da violência sob suas diversas manifestações nos campos políticos, sociais, culturais e simbólicos, a que estão sujeitas as pessoas fazedoras de música negra suburbana, na cidade de Porto Alegre. À medida que os/as etnomusicólogos/as assumem novos papéis neste campo, podemos entender como necessária a reavaliação das suas metodologias e abordagens de investigação. Procuo demonstrar neste capítulo, que os empreendimentos etnomusicológicos convencionais, como o trabalho de campo e a investigação que se realizaram através de entrevistas, observação participante, gravações de áudio, análises, mostraram ser ferramentas importantes na promoção das epistemologias negras periféricas, elucidadas pelo campo. Tentei desenvolver uma etnomusicologia participativa, alternativa que fosse inclusiva, plural e interdisciplinar em sua abordagem, assumindo o compromisso de incorporar as multiplicidades de vozes que contribuíram no trabalho de campo, buscando de alguma maneira engendrar mudanças na sociedade, conforme sinaliza Beng (2015, p. 127).

Escolhi duas pessoas negras de pele retinta, que performavam musicalmente durante o ano de 2023 no bar da Quebrada e, uma outra negra de pele mais clara que em outros tempos, havia performado no bar que inicialmente construiu um referencial para esta pesquisa. Utilizo os termos “pele retinta” e “pele mais clara” pelo motivo de poder designar com mais precisão as percepções visuais para o/a leitor/a, na medida em que pessoas nas características que acentuei, durante a pesquisa realizada na cidade de Porto Alegre, encontrariam mais dificuldades de acessarem lugares de protagonismo, como estes que descrevo aqui, considerando que me declaro de acordo com a primeira descrição. Em relação aos três interlocutores, me refiro ao de pele mais clara, foi escolhido em razão da possibilidade que se desenhou para ele, lhe atribuindo um capital social capaz de investir-lhe de certo status durante a sua trajetória tanto de vida, como

de músico. De repente, pode ser que a primeira frase deste parágrafo até deixe margem para a adesão à ideia de colorismo, definida por Soares (2023, p. 77) como a “diferença de tratamento recebida por pessoas de pele clara em relação às pessoas negras de pele escura”. Em virtude desta possibilidade é que discuto brevemente este assunto que foi abordado por Maria Andrea dos Santos Soares (2023, p. 77) no verbete intitulado “colorismo” que consta na publicação “Dicionário das relações étnico-raciais contemporâneas”. Soares também pondera, acrescentando que “o debate sobre colorismo tem se apresentado como um novo ângulo de discussão a respeito da identidade negra” (SOARES, 2023, p. 77). Com esta ponderação apresentada pela pesquisadora, ela propõe que seja pensado o panorama das relações raciais no Brasil, que nestes tempos vem discutindo a continuidade das políticas de ação afirmativa, enfatizando tanto a necessidade do reconhecimento dos impactos que as diferenças em relação ao tom de pele têm dentro do grupo negro, mas principalmente refletindo a respeito da necessidade de ser cauteloso para não desagregar a categoria política “negro”. Nesse sentido, vale ressaltar que os movimentos negros, no final dos anos 1970, empenharam-se para configurar categorias de identidade racial que abrangessem com maior precisão a configuração étnico-racial da população do país. Como nos fala Soares (2023, p. 80), “a construção política pautada pelo movimento negro visava a positivação do pertencimento negro e a adesão de pessoas que até então evitavam serem associadas ao termo negro”, construindo assim uma identidade que valorizasse a negritude. Com destaque para o aspecto político desse movimento, que através desta construção, consegue demonstrar “que a maior parte da população brasileira é de ascendência africana, e revela que a maior parte da população negra no Brasil, não tem as mesmas condições de vida e oportunidades que a população branca”, o que resultou na abertura de um caminho para a luta por políticas de ação afirmativa. Neste contexto, o colorismo seria um braço do racismo na medida em que se apresenta como “um aliado na manutenção do poder do grupo branco e um aliado extremamente perigoso porque promove cisões nas estratégias de resistência negra” (SOARES, 2023, p. 83).

Seguindo adiante, entendo que estes sujeitos, que contribuíram nesta pesquisa através das suas vivências, se tornam relevantes neste estudo pelo que sintetizam no âmbito de suas trajetórias, tanto na restrição de mobilidade social, assim como no acesso negado a espaços de legitimação cultural em determinado momento, quando as supostas oportunidades se revertem em acúmulos de frustrações, logo a impossibilidade de real acesso a esses espaços de legitimação impactaria profundamente na condição de

sujeitos coletivos engajados na luta de emancipação. Emerge aqui uma questão crucial para o desenvolvimento deste capítulo assim como deste estudo, que é o que foi apresentado por Costa Souza & Souza (2023, p. 222) no verbete “masculinidade negra”, publicado no volume “Dicionário das relações étnico-raciais contemporâneas”.

Segundo os pesquisadores, a masculinidade apresentaria uma construção sócio-histórica informada por “sistemas de representação e experiências históricas que definiriam certos elementos identificados socialmente para que um sujeito seja reconhecido como homem” (COSTA SOUZA; SOUZA, 2023, p. 222). Eles alertam que a noção de masculinidade não estaria restrita aos homens a condição de performa-la, mas as mulheres poderiam também, da mesma maneira os homens poderiam performar a feminilidade. De acordo com os estudiosos “os estudos sobre homens e masculinidades são frutos de demandas trazidas nas décadas de 1960 e 1970 pelos movimentos de mulheres, gays e negros contra a discriminação que sofriam” (COSTA SOUZA; SOUZA, 2023, p. 223), posicianando-se de maneira crítica frente o poder masculino, heterossexual e branco.

Costa Souza & Souza (2023, p. 223) argumentam que o viés racial do conceito, com a citação da palavra “negra”, abarcaria uma “variedade de representações que irão incidir de forma diferenciada nos indivíduos e grupos, de acordo com os marcadores e contexto social”. De acordo com os pesquisadores existiriam então estratégias que seriam utilizadas pelos homens e pelos grupos de homens quando objetivassem a busca do privilégio ou de sua manutenção. Estas estratégias seriam compreendidas como capazes de desvalorizar e valorizar os sujeitos. Seria durante o acionamento dos lugares-comuns em torno dos homens negros, assim como a superação desses lugares, que os estereótipos acomodaram as disputas de sentido. Pois, “enquanto um homem negro emasculado remeteria aos significados de apatia, fraqueza e sujeição (o negro servil...), e o hipermasculinizado à perversão, brutalidade e ignorância (o negro degenerado...)”, o contraponto seria o masculinizado “o racional, o corajoso e honrado, praticamente sem representação idealizada em larga escala” (COSTA SOUZA; SOUZA, 2023, p. 224).

Os pesquisadores argumentam que “as masculinidades subalternizadas são racializadas, correspondendo assim a categorização de tipos marginais, o que de fato encontra respaldo na realidade, principalmente quando nos debruçamos em indicadores sociais”, que aqui neste capítulo e ao longo dos próximos seriam relevantes para a compreensão das epistemologias reveladas neste estudo, “indicadores sociais Como:

informalidade no trabalho, representação política, acesso à saúde, renda [...]” (COSTA SOUZA; SOUZA, 2023, p. 225). Desta maneira procurei elucidar a natureza da ideia de masculinidade negra, diferentemente do privilégio da masculinidade branca, que representa o sujeito universal, que tem suas ações facilitadas diante da normatividade que orienta as relações sociais.

A escolha das duas pessoas negras retintas, foi maturada durante alguns meses em que estive imerso no campo, realizando uma observação participante, desta maneira conhecendo um pouco mais do dia a dia das pessoas que trabalhavam, sociabilizavam e construía um espaço sonoro. Assim, esta escolha levou em conta sujeitos que apresentassem marcadores raciais (como cor da pele e tipo de cabelo), que por sua vez, reiteram uma identidade negra, ancorada na trajetória individual e coletiva de uma pessoa sujeita a viver no seu cotidiano a experiência do racismo. Considerando a construção social brasileira, amparada no racismo, que apresenta uma função subalternizadora dos seres humanos segundo a raça, busquei evidenciar através destas escolhas, tanto a condição minoritária quanto a de mobilidade subordinada, permitida na sociedade racista, que se opõe à mobilidade coletiva desses sujeitos dentro das suas respectivas representações.

Se, dentre as interdições interpostas aos negros, podemos admitir que a constituição do sujeito político negro viria a ser uma das maiores, pois dela se derivaria a promoção coletiva desse recorte social, logo, as trajetórias aqui apresentadas, passariam a questionar os processos de negação da racialidade negra e cooptação, que encontraríamos disponíveis aos negros, na sociedade portoalegrense. Pois, estando em curso na sociedade colonialista, capitalista e racista, o projeto individualista, a rendição ao individualismo, a retórica do esforço pessoal e, ainda, a admissão acrítica da meritocracia estariam por reiterar para a grande parte dos sujeitos que se lançam no trabalho musical a possível ideia da autoindulgência. Assim, o sujeito que se imagina como “vencedor” neste cenário meritocrático, estaria por corroborar com a incompetência dos pares. Mas sem levar em conta que a ideia de “vencedor” foi forjada no terreno da informalidade, do trabalho precário, que uma vez sem garantias, a ideia de “vencedor” é apenas uma condição que mantém estes como reféns. Pois a qualquer momento estes poderiam vir a ser substituídos, uma vez que a precarização do trabalho musical, fruto da concepção capitalista em vigor, tem como objetivo expropriar o trabalhador em detrimento da possibilidade de acumulação de riqueza de quem detém os meios de produção. Aliado a isto, os sujeitos que entram no jogo do individualismo

guardariam a predisposição à indulgência. Dessa maneira, a escolha por estas pessoas está justamente no que elas sinalizam como estratégias de ruptura e resistência algumas vezes fadadas ao sacrifício, descontinuando com estratégias impostas pela sociedade racista.

O convite para passar a reconhecer o racial na etnomusicologia, na teoria musical e na musicologia histórica, contudo, não significaria passar a afirmar que as suas estratégias interpretativas seriam com certeza determinadas por princípios raciais, assim como não seria o caso de difamar uma tradição escolástica como evidentemente racista. Mas seria “reconhecer os efeitos duradouros de uma imaginação racial que cresceu nos contextos da modernidade para assumir um aspecto peculiarmente americano no século XX”, a partir destas afirmações os acadêmicos Radano & Bohlman (2000) iniciam a introdução intitulada “A exclusão da raça nos estudos musicais”, no volume *Music and the Racial Imagination* organizado por eles. Os ensaios do livro basearam-se no conjunto de trabalhos sobre o estudo de raça nos estudos culturais contemporâneos, destacando a importância da música no em seu contexto de produção no território estadunidense, onde por vezes o jazz seria o pano de fundo destas análises. Assim, “imaginação racial” foi definida por Radano & Bohlman (2000, p. 5) como “matriz mutável de construções ideológicas de diferença associada ao tipo e a cor do corpo que emergiram como parte da rede discursiva da modernidade”, sendo aspecto crucial na constituição de identidades e grupos.

Mas se pensarmos como ideologia, os pesquisadores afirmam que a imaginação racial permaneceria para sempre à solta. Já a reflexão sobre a definição de raça, para Radano & Bohlman (2000, p.5), não definiria uma fixidez “mas uma definição saturada de significado cultural profundo e cuja instabilidade discursiva aumenta o seu poder afetivo”. Vivendo num mundo repleto de conflitos raciais e sociais, sobrecarregados com o intertexto de mediações populares e artísticas, se faz necessário refletir a respeito de como ouvir o social e o racial. A partir de qual perspectiva a escuta moderna estaria amparada para ouvir aquelas outras vozes não cantadas do mundo suburbano porto-alegrense?

O etnomusicólogo Araújo (2005) quando organizou uma pesquisa na favela da Maré no Rio de Janeiro, propôs que moradores da Maré, se auto pesquisassem, passando a se redefinirem como sujeitos históricos, demonstrando uma forma de enxergar a pesquisa em uma comunidade periférica. Assim como ele orientou esses moradores que fazem parte de um grupo de estudantes, no início da pesquisa, a

identificarem áreas temáticas na comunidade, também nos mostra outro passo para se organizar na pesquisa dentro da comunidade. Dito isto, também fica evidente que ele fala da figura do pesquisador, quando este faz parte da comunidade, onde vai encontrar caminhos muitas vezes que o fará adentrar de maneira mais profunda na investigação. Pois dentro das possibilidades que se apresentaram durante o campo, estes interlocutores aqui escolhidos representam também uma maneira de compreender esse universo dos músicos negros suburbanos na cidade de Porto Alegre.

O teórico Bourdieu, quando se refere ao investigador que adota um campo ao qual ele pertence e se identifica com as pessoas que fazem parte deste, nos chama a atenção para “quando o interrogador está socialmente muito próximo daquele que ele interroga, ele lhe dá, por sua permutabilidade com ele, garantias contra a ameaça de ver, suas subjetividades reduzidas a causas objetivas” (BOURDIEU, 2008, p. 674). Essa relação de profunda familiaridade passa a ser fator de importante reflexão quando pensamos essa relação com os interlocutores da pesquisa. Conforme narrado no primeiro capítulo, minhas incursões em campo, se deram em longos processos até que pudesse ser estabelecida alguma sociabilidade em campo.

Num contexto que compreende identidade e localidade consigo explicitar que, da mesma maneira o contato com os interlocutores também se deu depois de várias vezes em que estive nos dias que eles performavam no bar. Amaral (2013), no seu artigo publicado no volume “*Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical*”, ao contextualizar identidade, localidade e universalidade, na sua pesquisa em Belém do Pará, analisando a produção musical na periferia da cidade, nos indica alguns caminhos para entendermos essa produção musical. Durante a narrativa de Amaral, podemos entender que acontece certa discriminação com o gênero musical tecnobrega, o qual passou a ser investigado por ele. O que se assemelha em algum momento à pesquisa aqui proposta, embora as respectivas pesquisas guardem suas peculiaridades. Contudo, o que Amaral (2013, p. 257), nos revela seria que o bairro Jurunas na periferia de Belém, se mostrou um espaço onde as ambivalências se misturaram com mais insistência, isso numa comparação com espaços onde indicadores de segregação social se mostram de forma mais contundente. Com essa heterogeneidade, surgem pequenos territórios, onde indivíduos que por ali circulam e, que, não necessariamente se identificam uns com os outros, logo passam a se reconhecer mutuamente em função de portarem os mesmos símbolos, como gostos e valores sonoro-musicais. Isso nos informa que o compartilhamento de uma mesma

prática musical por sujeitos que, num primeiro momento, não se identificam entre si pode ser uma forma de construir essa identificação.

Neste sentido, por vezes o bar da Quebrada se me apresentava nestas mesmas condições que foram narradas por Amaral no bairro Jurunas. Pude observar tanto os frequentadores, que em várias ocasiões poderia dizer que estavam condicionados a frequentar o bar em noites específicas, pela razão do compartilhamento sonoro com o qual se identificavam, assim como a aproximação que resultava do fruto de investimento de tempo e trabalho que procurei ter junto aos colaboradores, em parte se deu pelo compartilhamento de signos musicais e culturais. Em um cenário de aparente exclusão social, levar em consideração os processos de cooptação que conduzem, por exemplo, à admissão acrítica da meritocracia, dificultando extremamente – senão impedindo – que essas pessoas possam elaborar um pensamento que critique as condições em que concebem suas manifestações sociais, sonoro-musicais e performáticas, revela-se um exercício importante para o etnomusicólogo que assume o compromisso de expandir a maneira de olhar para as relações em campo.

Neste estudo procuro explorar nexos evidentes entre as relações cotidianas e as assimetrias estruturais presentes em sociedades hierárquicas como a do estado do Rio Grande do Sul. Neste contexto, o pesquisador Sérgio Costa (2023) no verbete publicado no já citado *Dicionário das Relações Étnico-raciais Contemporâneas*, procurou elucidar como as teorias da convivialidade vêm sendo utilizadas nos estudos das relações étnico-raciais. Mas antes, o pesquisador nos fala que o termo “convivialidade” foi introduzido “nas ciências humanas e sociais pelo teólogo e filósofo austríaco Ivan Illich, em livro publicado em 1973” (COSTA, 2023, p. 89). Para definir o conceito de convivialidade, Costa (2023, p. 90) destaca que “convivialidade” não seria sinônimo de convivência. Pois as ferramentas para a convivialidade exploradas no livro “pretendem ser uma resposta crítica à alienação humana no âmbito do capitalismo industrial; representam também um alerta pioneiro e vigoroso contra o desrespeito dos limites ambientais para o crescimento econômico” (COSTA, 2023, p. 89). Mas relevante aqui seriam os usos da convivialidade no estudo das relações étnico-raciais. Nesta abordagem, o pesquisador explica seu uso como teoria e categoria analítica que “se refere a situações concretas de interação entre pessoas e grupos e é estudada, em geral no plano microanalítico de uma comunidade ou localidade específica” (COSTA, 2023, p. 90). O pesquisador prossegue chamando a atenção para que boa parte dos estudos sobre convivialidades interétnicas tem apresentado um viés normativo. Por outro lado,

ênfatiza que a tensão entre cooperação e competição, por vezes violenta e virulenta, seria uma característica necessária e inseparável das relações conviviais realmente existentes, podendo revelar tanto a boa convivialidade como a convivialidade conflitiva. Sendo assim, trago este uso analítico no escrutínio das ações protagonizadas pelos colaboradores desta pesquisa.

2.1. Conversas entre sambistas na quebrada

Duda

Foi durante as noites de sexta-feira, no mês de abril de 2023, que conheci e consequentemente tive a oportunidade de “trocar uma ideia” com Duda. Ele participava da banda que tocava no bar da Quebrada, naquele mês, nas sextas-feiras. A agenda do bar estava sempre com um fluxo de bandas, então variava de mês para mês a frequência com que as bandas retornavam ao bar. Para minha sorte, consegui ter uma certa periodicidade semanal com essa banda.

Quando tudo soava meio desconhecido, pessoas, espaços, e até mesmo a forma, lá estava o Duda cantando melodias que nos aproximavam de algo em comum. Talvez as condições que tivéssemos de praticar a bendita aproximação social, estivesse condicionada às formulações acústicas que por sua vez inauguraram possíveis terrenos para que se pudesse desenvolver uma investigação etnomusicológica mais adensada no campo de pesquisa. Um dos colaboradores que serão apresentados neste capítulo é o Duda. Cabia a ele a responsabilidade de cantar na banda, dependendo da noite, ele tocava cavaquinho ou banjo, às vezes somente cantava. Podemos dizer que naquele espaço social ele já havia conquistado uma certo reconhecimento do seu trabalho cultural, não diferente dos outros dois entrevistados deste capítulo.

Minha aproximação se deu na terceira sexta feira do mês de abril, que estive no samba da banda de Duda. Antes disso pensava também que se faria necessário uma etnomusicologia do convívio, que acima de tudo não tivesse o atropelamento do imediatismo, já que aquele universo periférico de alguma maneira era novo para a minha condição de etnomusicólogo assim como na mesma medida isso se daria pelo outro lado. Foi neste contexto que no intervalo daquela noite puxei conversa com Duda, a partir de um elogio para a apresentação da banda. Falei que a banda era muito boa. Duda de bate pronto me respondeu: — Bah, obrigado, que legal que tá curtindo. — foi

uma conversa meio breve que tive com ele, pois ele tomava o rumo de ir ao encontro de conhecidos, mas foi tempo suficiente para falar-lhe da pesquisa que eu realizava e, por consequência, minhas idas ao bar da Quebrada, que se constituíam em forma de observação continuada daquele espaço. Duda se mostrou interessado e, quando expliquei-lhe que estava realizando uma pesquisa acadêmica com pessoas negras que tocavam especificamente naquele bar, que se situava numa região periférica da cidade, sugeri para ele então, que no próximo samba lá no bar da Quebrada, se ele concordasse, que a gente tivesse uma conversa informal a respeito das impressões dele sobre ser sambista, negro, na cidade de Porto Alegre. Duda me respondeu: — Claro, a gente se fala então na semana que vem.

Na volta para o segundo bloco, o bar contava com um público mais numeroso em relação ao primeiro bloco, pois embora algumas pessoas tivessem deixado aquele local durante o intervalo da banda, a proporção de pessoas que chegaram para o samba no intervalo, foi muito maior. Duda, que no primeiro bloco havia tocado o banjo em algumas canções, no segundo bloco optou por apenas cantar. O público cantava junto, empolgado, o bar vendia a rodo suas bebidas assim como já se fazia hora do churrasquinho destilar seu cheiro no lado de fora do bar. À medida que a madrugada se fazia presente, o samba ia se encaminhando para o final, parecia que mais feliz o público ficava, enquanto isso era o momento em que os garçons mais trabalhavam. Aquela noite estava tranquila para o pessoal da segurança que observava tudo de longe sem que fosse necessário que estes praticassem algum tipo de intervenção.

Duda, por sua vez, estava solto no palco. Duda era um tipo sorridente, usava dreads, gostava de usar boné também, apresentava uma destreza na fala, tinha uma voz mais aguda. Durante os eventos musicais ele mesmo por vezes definia o estilo que tocavam como sendo samba e pagode, dando a entender que esta distinção não havia, da mesma maneira os comentários entre o público que consumia toda aquela produção musical, também não se opunha, fazendo uso quando se referiam a músicas que gostavam, especialmente em oportunidades que pediam música: “toca aquele samba, Duda”, ou “toca aquele pagode, Duda”.

Na sexta-feira seguinte, 28 de abril de 2023, retornei ao Bar da Quebrada, para mais uma noite de observações. Tinha chovido durante o dia e pela noite o céu estava ainda com nuvens ameaçadoras. Minha chegada ao Bar da Quebrada se deu por volta das 21 horas e 30 minutos. Relembro que assim que passei pela tradicional revista da segurança, espiei pelo meio da fresta entre as duas folhas das portas que ficavam na

entrada para o salão do bar e vi Duda e sua banda prestes a iniciarem os trabalhos musicais. Naquele instante passava um dos garçons pela área externa do bar, onde eu me encontrava, então pedi uma água para ele. Assim que me trouxe a água, adentrei o bar, pela porta lateral. Ali na entrada cumprimentei o segurança que estava por ali, assim como as pessoas que trabalhavam na copa, no momento em que estas me olhavam.

O samba começou, as pessoas foram chegando cada vez mais. O camarote aos poucos foi sendo ocupado. Quando se aproximou o horário do intervalo da banda, quase por volta da meia noite, o bar já estava praticamente cheio. No intervalo da banda, fui para a área externa, para fugir um pouco da música que o DJ colocava em volume altíssimo e do falatório que preenchia o ambiente. Esta música que o DJ tocava no intervalo concentrava-se no gênero funk, era do estilo funk carioca, aquelas músicas entendidas como “proibições”, que tocavam e acionavam imediatamente no público presente uma ideia de pertencimento, a partir do compartilhamento de expressões que muito se ouvia sair das bocas do público, como “é nós”, “a favela” e assim por diante. Mas, pensando justamente na conversa que foi agendada com Duda. Sem demoras ele já aparecia na área externa do bar, bebericando uma cerveja assim como os outros músicos que tocavam com ele. Então fui ao encontro do Duda.

Assim que Duda me viu também veio ao meu encontro me cumprimentando. Depois dos cumprimentos, perguntei a ele se poderíamos conversar rapidinho naquele momento. Me respondeu: – Claro, claro, bora! – a julgar pelo tempo que era curto e que a qualquer momento alguém poderia chamá-lo, achei melhor ir direto ao ponto. Expliquei novamente, dessa vez de modo mais sucinto, do que se tratava a pesquisa. Pensei que inicialmente eu poderia vir com uma pergunta até como provocação e depois deixar de certa maneira que a conversa fosse conduzida por interesses mútuos. Eu já havia estabelecido em umas 5 perguntas que norteariam de alguma maneira o rumo da conversa. Iniciei perguntando onde ele morava, Duda me respondeu que morava na Restinga e que sempre morou lá. Em seguida perguntei como ele percebia o fato de ser negro e tocar naquele bar. Duda respondeu: — Eu sempre toquei, tocava na Restinga, toquei e toco por lá e tocar aqui pra mim é como se fosse tocar lá, as pessoas me conhecem, são todos amigos. Nisso perguntei para ele como ele percebia a facilidade ou dificuldade de tocar em bairros em que, aparentemente, as pessoas têm mais dinheiro. — Olha, é difícil entrar nos playboys, eu já entrei mas é difícil.

Passados esses minutos iniciais, Duda me disse que ele já tinha ido com uma antiga banda até para uma programa na emissora de televisão Globo, também tinha ido para o Rio de Janeiro, permanecendo lá por uns três anos, juntamente com estes integrantes da banda que foram tocar no programa de televisão, tentar a vida como músico. Mas a situação ficou difícil lá no Rio de Janeiro para eles (a banda) se manterem, então Duda voltou para Porto Alegre. Alguns integrantes da banda ficaram por lá, foram trabalhar em outras coisas.

Essa banda, a qual acompanhei nas observações do Bar da Quebrada, Duda disse que não tem nenhuma relação com aquela que foi para o Rio de Janeiro, são outras pessoas que tocam com ele agora. Quanto à antiga banda, eles se falam, se dão bem, segundo Duda. Contou ainda que toca com sua banda atual por vários lugares como no bairro Cidade Baixa, Pinheiro, Restinga, Canoas, que eles têm uma agenda que está sempre bombando.

O Senhor 7

Terça-feira, 16 de maio de 2023. Cheguei na casa do Senhor 7 Cordas, a extensão do nome - 7 Cordas -, seria de quando ele passou a apresentar-se tocando o violão de 7 cordas, no samba porto-alegrense, então, ao chegar na residência, bati palmas e em seguida chamei pelo nome de Lina. Então ela apareceu e nos recebeu. Estava em companhia de uma amiga que já conhecia o casal e topou me dar uma carona até a residência do entrevistado, com isso ela aproveitou para rever o casal de amigos. Eles moravam na Hípica, um bairro situado na zona sul da cidade de Porto Alegre. A companheira do Senhor 7, Lina, recebeu-nos com espaço para efusividades mundanas. Nos levou para a cozinha e lá ofereceu um café. Um café feito na hora, enquanto conversávamos e aguardávamos o Senhor 7 aparecer. Não demorou muito e ele apareceu, com sorriso no rosto, voz grave, e perguntando como ia a vida.

Conheci o Senhor 7 há uns 12 anos atrás. Na época eu tinha ido ao bar que existia na rua Saudável, localizada no bairro Santo Antônio. Em um desses domingos casuais, fui levado por um amigo, o Luís, que tocara violão no local referido. Ao chegarmos no bar, testemunhamos que o samba já se fazia empolgar por lá. Ao redor dos músicos estavam vários ouvintes, apreciadores, musicistas e músicos, alguns espectadores apenas embalando o corpo, em pé, outros batucavam com as palmas das

mãos espalmadas, alguns bebendo cerveja, outros cachaça, foi neste clima que chegamos no bar. Entre as pessoas que estavam tocando, lá estava o Senhor 7. Eu não conhecia ele, nem sequer me recordava de ter ouvido falar no sujeito. Foi Luís que me falou: — Aquele é o Senhor 7. Tu conheces? — eu respondi que não. Então ele me falou; — É um grande músico, tocou com muita gente. — e assim fiquei conhecendo o Senhor 7. O Luís, posso dizer, de alguma maneira, foi um músico muito influenciado pelo Senhor 7.

De lá pra cá encontrei o Senhor 7 em vários sambas na cidade de Porto Alegre, em diferentes locais. Na maioria das vezes esses eventos musicais onde encontrava com o Senhor 7, eram atividades musicais propostas pela companheira dele que articulava esses sambas, com o intuito de continuar trazendo um reconhecimento para aquelas pessoas que outrora haviam protagonizado o movimento do samba na cidade de Porto Alegre, e por consequência haviam sofrido com todo o desprestígio, que é associado às pessoas negras e suas manifestações simbólicas/culturais. Nesses eventos era possível perceber todo o potencial de sociabilidade que eles acumulavam, pois conseguia reunir um grupo geracional de uma faixa de 70 anos, à qual pertencia o Senhor 7, ao mesmo tempo propiciando trocas com as gerações mais novas. Geralmente o Senhor 7 era acompanhado por pessoas que viveram com ele o período das décadas de 1970, 80 e 90. O Senhor 7 era um negro de pele clara, estatura mediana, voz grave, gostava de aparecer em público com chapéu e camisa levemente desabotoada. Nossa intimidade era a da informalidade que vinha da convivência do samba, na qual eu percebia que só havia espaço para breves cumprimentos e compartilhamentos musicais, que por sua vez contavam muito das ideias ali presentes, do ventre de uma comunidade negra que insistia em recriar possibilidades de eventos acústicos na cidade.

Mas agora voltando para a chegada na casa do Senhor 7: enquanto esperávamos por ele chegar na cozinha para iniciarmos nossa conversa, naquela terça-feira 16 de maio de 2023, eu tentava tecer algum roteiro para seguir na conversação. A cada gole de café, Lina comentava comigo e a amiga que tinha ido comigo, a respeito do show que estaria organizando, num dos galpões antigos da zona do Quarto Distrito de Porto Alegre, região que vinha recebendo todo o incentivo da prefeitura da cidade, com o intuito de revitalizar a área. Assim que o Senhor 7 chegou, Lina ofereceu-lhe um café também. Ele então aceitou, se serviu e foi logo puxando conversa: — E aí, como tá o samba? — respondi que eu estava realizando uma pesquisa com pessoas negras que performaram e performam no antigo bar do Ricardo, já que o contato para essa conversa

foi feito com a Lina em uma ocasião neste mesmo ano, em que os encontrei por acaso no centro de Porto Alegre, numa apresentação de um outro músico, o senhor Barulho, que ocorreu no Teatro de Arena, localizado no viaduto da Avenida Borges de Medeiros. Barulho era compadre do Senhor 7, assim eles se chamavam. Foi um negro com uma trajetória no samba da cidade e no carnaval. Na semana que escrevo este capítulo, Barulho veio a falecer aos oitenta e um anos de idade. Presto aqui meu reconhecimento, agradecimentos a essa pessoa, que assim como o Senhor 7, foi de grande relevância quando pensamos na possibilidade de agenciamento de pessoas negras enquanto músicos, agentes sonoros, dentro da cidade de Porto Alegre.

Mas depois que expliquei que seria uma conversa sobre a origem do Bar do Ricardo e, conseqüentemente, sobre sua trajetória, Senhor 7, então, me respondeu: — Ah, isso eu conheço bem, fui eu quem ajudou a fazer aquele boteco. Mas vamos passar lá pros fundos, lá a gente se senta e conversa. Vamos! — foi desta maneira que saímos da cozinha para o quintal da casa, seguindo o Senhor 7, que nos conduziu a uma espécie de salão de festas da casa. Lá havia uma churrasqueira, uma mesa enorme, para aproximadamente umas dez pessoas sentarem, uns dois sofás de dois lugares, então nos espalhamos entre cadeiras e sofás e iniciamos a conversa. Ele, com um jeito senhorial, ficou sério de início. Optei por iniciar a conversa pedindo que contasse como conheceu o Bar do Ricardo. Então ele começou:

— Mas é isso que eu te falei. No morro não tinha o Bar do Ricardo, tinha o boteco do Inácio, né mãe? Que era que nós fazíamos um samba todo... a hora que chegasse tu fazias um samba. As portas estavam sempre abertas. A gente chegava de noite, vamos lá pro Inácio! Aí essa aqui ligava pra ele coisa e tal. “Vou botar a carne no fogo já que to esperando vocês.” Aí a banda ia todo mundo lá pro morro. Primeiramente quem começou, a origem do Bar do Ricardo, é através do Bar do Inácio que se cria o Bar do Ricardo, e também ele ia lá no boteco ver como é que era. Tinha vontade de montar um bar, então através do Inácio ele alugou na descida ali. Mas em seguida eu não toquei muito, arrumei a inauguração. Depois nós fomos pro Rio de Janeiro, eu acho que fiquei uns quatro cinco meses no Rio, depois voltamos. Depois nós voltamos. O bar tava meio caído ainda porque não tinha... então montamos uma banda pra... com a rapaziada do morro pra tocar no bar. Pro pessoal do morro era muito caro, então, tem que baixar essa cerveja aí! Tu tem que agradecer o pessoal do morro aí! Não pode ser muito caro, o pessoal não tem poder aquisitivo. É? Eu digo é! Aí, sem couvert, ele cobrava couvert. Eu disse: no morro não pode cobrar couvert que os nego vão te

derrubar em seguida, aí. Ele disse: “ah, então tá. Tá e tu vem comigo?” Eu disse: “vou, vou contigo”. Aí montamos uma banda, eu e a rapaziada, toda lá de cima, la. O falecido Papai também teve lá, Nego Dante, que é lá da Conceição, o cavaquinho da Samba Puro. Todo o pessoal do morro começaram a adotar o bar. Aí o bar começou a... A galera da banda morava lá no morro, eu morava aqui.

Depois dessa conversa inicial perguntei como tinha se dado a ida de músicos identificados com o samba, lá para o bar da rua Caldre e Fião. Então Lina respondeu: — O primeiro que veio foi o Zeca. — Senhor 7 perguntou em seguida: — Foi o Zeca? — e Lina reafirmou. Senhor 7 nos fala então: — A história do Zeca quem mais sabe é ela, porque eu estava em casa e ela... — o nosso narrador nem bem terminava sua frase e Lina o interpelou: — Foi bem assim ó... Eu trabalhei na Câmara [de Vereadores] muito tempo, mas aí nessa época eu já estava na prefeitura, tava no DMAE. Aí o Silvinho, te lembra do Silvinho, né? O Silvinho ligou pra Câmara e disse: ai, aonde é que eu acho a Lina, aí ninguém sabia, né? [...] Aí alguém disse pra ele, ah acho que ela tá no DMAE. Aí me ligou. Era uma hora da tarde. Aí me disse assim: o Gustavo quer falar contigo. Gustavo era um cara que era puxa saco do Zeca. Aí o Gustavo ligou pra mim e disse “bah Lina o negócio é o seguinte, o Zeca tá em Gramado, com a família e quer descer pra ver, falar com o Senhor 7. Faz tempo que ele não vê o Senhor, porque eles quase moraram juntos lá no Rio, né? Porque o Senhor 7 já tinha tocado com ele”.

Senhor 7: — É, isso foi em 83, 84.

Lina: — Aí eu digo bah, mas sabe? Agora eu vou contar bem as histórias. Aqueles dias, tipo 26, 27, que tu não recebeu ainda, e o Senhor quando ia lá pra casa dele o cara fazia tudo pra ele, né? Aí, eu digo: “puta merda, esse cara vem bem na época que não temo dinheiro pra fazer uma carne pro churrasco”, que ele adora carne, né. E aí eu liguei pro Ricardo: “Ô Ricardo, o negócio é o seguinte, o Zeca vai descer aí pra falar com o Senhor, e nós não temos dinheiro agora, porque lá em casa eu não posso levar porque tamo mal na foto”. Ele disse: “pode trazer pra cá. Eu vou fazer uma carne”. Isso de tarde, um dia de semana. Era uma quinta-feira né?

Senhor 7: — Quinta-feira.

Lina: — Aí, resultado: Eu na época estava trabalhando no DMAE, e tinha que acompanhar a inspeção nas estações e pensei: “logo hoje que eu queria dar uma fugida”. Tá, aí liguei pra casa e disse: “Senhor, o negócio é o seguinte, pega um táxi e te manda lá pro Ricardo, que o Zeca vai ir pra lá pra falar contigo”. “Mas como assim?” — ele disse. Eu disse: “Vai pra lá que depois te falo”. E ele se mandou pra lá. Aí o Zeca

chegou, começaram a tocar, aí desceu o morro todo, né? Tu imagina o que que era o tele-boca.

Senhor 7: — Aí ninguém sabia, era só nós. Era eu, o Jessé, o Armandinho do Banjo, até então nós era pra ficar fechado ali, tomar uma cerveja, comer uma carne, e fazer um som ali, lembrar uns sambas, umas canções, coisa e tal. O Zeca perguntou assim: “você não avisou ninguém?”. Eu digo: “não, não avisei ninguém”. “Tá, então é só nós, pode fechar a porta lá”. Aí fecharam a porta. Aí falei: “Jessé!”, eu não chamo de Zeca, não consigo chamar. [...]. Aí tamo lá tomando uma cerveja e o samba comendo, coisa e tal, só violão e voz e cavaco. Daqui a pouquinho, o Ricardo foi lá e disse: “Senhor, vem cá um pouquinho que quero falar contigo”. “O que que houve, Ricardo?”. “Olha lá na frente”. Pensei que era a polícia, guerra no morro, porque a toda hora ali é... então eu olho, a rua lotada. E as mulheres tudo arrumadas. Falando: “abre, abre, nós queremos ver o Zeca”. Eu disse “Jessé, tá todo mundo aí”. Então ali o bar do Ricardo, que era um bar totalmente desconhecido. Conhecido só por nós, de Porto Alegre, pessoal do morro, pessoal da noite, alguns da noite, tem eu, mas grande parte da noite não. Pois tem aquela velha restrição né? Lá no morro, não. Lá no morro só tem gente boa rapaz! Só tem gente fina pra caramba. Tem pessoas que não prestam, mas a grande parte das pessoas prestam. São trabalhadores que moram no morro, pessoas decentes pra caramba. Dali então, meu irmão, depois que o seu Jessé teve lá no bar, eles acharam que o Zeca ia tá todo dia lá no bar. Aí eu montei uma outra banda e agilizei a direção musical do bar. Aí o bar estourou. Aí tu tinha que ficar lá horas na fila pra entrar se não tu não entrava.

Nesta época, o Senhor 7 nos fala, que somente ele, do grupo o qual participava, veio a tocar em algum dos locais situados nos bairros com maior concentração de renda na cidade de Porto Alegre. Ele descreve da seguinte maneira: — Eu tocava nesses lugares, mas eles não. O samba deles era o Nelson Coelho.

A partir das memórias do Senhor 7, somos convocados a imaginar todas as relações que existiam na época que ele narra. Chamo aqui a pesquisadora Julia Palácios no seu artigo publicado no volume “Música Popular na América Latina: pontos de escuta” (2005). Ela nos fala das evocações de uma era, através dos usos e desusos da memória na construção da história do rock no México. Mesmo que ela se debruce a investigar a construção do rock em outro país, e neste caso aqui estamos falando do samba na capital do estado mais ao sul Brasil, as teorizações dela a respeito dos usos da memória contribuíram muito para a elucidação das nuances que somente uma análise

detalhada poderia nos revelar, já que a pesquisadora propõe um diálogo com os estudos da oralidade. Como ponto de partida, a acadêmica entende que a impossibilidade de os protagonistas dos primórdios do evento musical alcançarem uma autodefinição e uma auto localização dentro da história do país em geral, seria por conta da ausência de uma história ou de registros históricos consistentes, “no entanto, há neles a certeza de que o que fizeram foi extremamente importante, eles sabem disso, mas a pobreza ou falta de reconhecimento formal e generalizado não ajuda” (PALACIOS, 2005, p. 139).

Por outro lado, Palácios (2005, p. 143) nos apresenta um contraponto quando problematiza que existiria “a necessidade urgente e atual de reconhecimento pessoal, intencional ou não, bem como a preservação da memória do que aconteceu naquele momento, para lhe conferir um lugar de exceção”. Dessa maneira Palácios (2005, p. 143) argumenta que independentemente do que possa ter acontecido na vida dessas pessoas que passaram a serem fontes orais, haveria outro fator considerado pela própria como importante, descrito como “intoxicação da memória coletiva”, segundo Peneff. Este fator contextualizaria o caso do rock mexicano em épocas que o cinema era fundamental, num tempo sem videoclips, o cinema, especificamente através dos filmes juvenis, “tornaram-se o meio por excelência, onde se podiam apreciar os modelos que estavam em processo de construção”, o qual delineou os arquétipos juvenis que marcariam aquela geração e as subsequentes. O que a pesquisadora nos fala seria que “independentemente dos jovens serem assim ou não na vida real, eles fizeram o que foi apresentado nos filmes, o que foi gravado nas telas, constitui a expectativa que havia dos jovens naquela época e que a agora a memória deve cumprir” (PALÁCIOS, 2005, p. 143). Ao mesmo tempo, a acadêmica nos sinaliza que de alguma forma essas memórias estariam amarradas com o que realmente aconteceu, entendendo como os eventos que recebem maior peso indicariam a absorção desses indivíduos pelo acontecimento histórico do qual participaram.

No caso do Senhor 7, ele evidencia algumas situações como as em que foi o protagonista quando arquitetou a ideia de banda e a forma a ser operacionalizada o bar. A companheira do Senhor 7, Lina, aparece como a legitimadora do discurso assim como revela que prestou todo um trabalho de suporte para que o músico conquistasse um espaço na cena local, se considerarmos as dificuldades de acesso a locais com maior concentração de renda, a situação de pobreza de músicos que performam na localidade onde moram e têm sua mobilidade social/cultural negada, como elucidou o Senhor 7 em seu testemunho. Assim como a total falta de condições financeiras para receber

alguém conhecido, ou seja a escassez do capital econômico, que redireciona toda a possível acumulação de um capital social, para alguém que articula as possibilidades discursivas, cuja representação implica a naturalização dos privilégios, reforçando as restrições que são aplicadas a sujeitos como o Senhor 7.

Jorge

Jorge tinha uma estatura por volta de 1 metro e 80 centímetros, usava o cabelo com tranças soltas com um boné preto, permitindo que algumas tranças saíssem do boné e ficassem a se balançar enquanto este cantava, gesticulava e conversava com o público que na mesma medida interagia com ele enquanto cantava. Tinha em torno de uns 38 anos de idade, tocava um banjo e alternava o protagonismo das canções com seu colega de banda, sendo este branco e Jorge, negro retinto.

Em uma das conversas informais que tive com Jorge, ao longo das noites que o observei performando no Bar da Quebrada, ele me contou com o semblante meio que preocupado, que comparado com aquela ocasião em que se deu esta entrevista, já houve períodos com mais possibilidades pra ele trabalhar com a música. Numa formulação a respeito das possibilidades de acessar lugares para tocar, ele nos fala: — Não existe! Tem lugares que é um perfil tanto de aparência quanto de repertório, sonoridade, mais aparência —. Jorge teve suas primeiras experiências musicais na Lomba do Pinheiro, localidade onde sempre residiu. Quando falou de melhores remunerações financeiras, e onde se concentrariam em termos de regiões da cidade, Jorge nos sinalizou o seguinte: — Melhores cachês é pro lado da Padre Chagas lá, pro lado do Moinhos.

Em relação ao Bar da Quebrada, onde ele tocava naquele momento em que fazia o intervalo da banda e falava comigo, disse que: — Aqui a casa agrega o que a gente precisa, o tratamento é legal, o cachê é o valor combinado, é porque é o nosso povo que tá aí também, né?”. — manifestando que tem interesse em tocar em todos os lugares, mas teriam lugares que seriam mais difíceis de acessar. Também falou o que seria ser sambista pra ele: — O samba pra mim é a minha fala, várias músicas falam por mim e é tudo samba”. Perguntado se teria outra fonte de renda, Jorge respondeu: — A música é minha única fonte de renda. Quase no final da conversa Jorge nos fala de como ele se percebe enquanto homem negro e cantando samba na cidade de Poa:

— Eu gostaria de viver melhor, por causa que eu toco em outros lugares, outros estados, e até fora do país já toquei e a recepção é totalmente diferente da nossa aqui. Eu

escrevo daí, tenho músicas gravadas por artistas nacionais, renomados. E quando eu viajo pra lá, pra defender as minhas autorais, a recepção é totalmente diferente daqui. É que o pessoal não abraça o santo de casa, né. — após esse testemunho de Jorge, que passa uma ideia aparente a respeito das suas percepções, apresento um episódio relevante para esta análise.

Na noite do dia 13 de maio de 2023, o Bar da Quebrada estava aparentemente cheio. O churrasquinho estava no fogo, os garçons passavam entre os frequentadores com os braços erguidos, nas mãos equilibravam um ou dois baldes que continham garrafas de cerveja suadas. Os seguranças ainda estavam num clima descontraído, alguns guardavam um sorriso no canto da boca, o que me fazia presumir que eles estavam ainda num clima descontraído, pois eu já havia presenciado dias em que ficar observando as feições do pessoal da segurança já era motivo suficiente para ficar com as antenas em pé. Na área aberta do bar, havia pessoas conversando, outras fumando, os garçons também transitavam por ali a oferecer bebidas. Era bem verdade que o samba já tinha começado quando cheguei no bar naquela noite.

Ao chegar no Bar da Quebrada, procurei fazer o exercício de identificar se as pessoas que trabalham no bar habitualmente, estariam por lá. Percebi que o dono não estava, e tampouco sua esposa. Em geral, o casal trabalhava junto, e nas folgas também as tiravam juntas. Certa feita, numa conversa rápida com Álvaro, o dono do Bar da Quebrada, perguntei se este estaria no dia seguinte no bar, me respondeu que seria o dia de folga dele e por conta disso não estaria no bar. Álvaro era um cara sorridente, negro retinto, usava dreads, estava sempre com algum boné que combinava com sua roupa. Em geral usava bermuda e camiseta e, assim como os frequentadores da quinta-feira, também compartilhava de alguns signos como roupas de marca e corrente de ouro. Se comunicava com todas as pessoas que estavam no bar. Dessa maneira foi o que presumi e, depois de perguntar para o Ronaldo, um garçom que trabalhava todas as noites, este me confirmou que naquele dia o Álvaro não estava no bar. Dentre as atribuições dos garçons, Ronaldo era o que se destacava entre eles. Ronaldo tinha o cabelo raspado, era negro, alto, tinha um tipo físico de quem fazia atividades físicas, portava além de uma correntinha fininha de ouro, guias de santo, exibia suas tatuagens principalmente nos braços. Em algumas ocasiões ele cumpria a missão de encarar quem eventualmente precisasse ser encarado. Era ele, na maioria das vezes que atendia os camarotes no bar, uma figura que chamava a atenção, até por conta dos vários signos que carregava consigo.

A banda designada a tocar naquela noite, teve, de modo geral, suas apresentações repetidas sempre no mesmo dia da semana por um período de um mês e meio. Mas com todas essas nuances que aconteciam, houve um fato que colocou Jorge em evidência naquela noite, talvez mais do que em qualquer outra oportunidade em que Jorge esteve naquele palco.

Recordo que cheguei no bar, prestei atenção nos funcionários e, quando coloquei os olhos nas pessoas que estavam trabalhando no balcão das cervejas, essas olhavam para o palco com uma expressão de curiosidade, então estas pareciam investirem mais atenção para entenderem o que aquela imagem no palco queria afinal comunicar-lhes, visto que desviavam o olhar por vezes do cantor procurando outro foco de observação no palco. Talvez espanto, talvez pena, ou ainda uma tentativa de compreender o que se passava, diante daquela observação me voltei para o palco. Passei os olhos no público rapidamente, que também estava atento às expressões que Jorge protagonizava no palco e fui adentrando no salão, visto que estas foram impressões que tive na porta do salão, local onde fiquei numa ação imediata ao deparar-me com o bar praticamente lotado.

A medida que a canção era interpretada pela banda, a partir dos respectivos músicos que a cantavam, sensações eram experienciadas coletivamente. Não falo das sensações triviais, mas uma específica: a angústia. Esta era experimentada de uma maneira quase uníssona, quando uma específica pessoa da banda tinha o protagonismo do samba. Por uma fração de segundos me perguntei: “mas como assim?” Para depois estar imerso na multidão e compartilhando da tal angústia.

Eu procurava ainda me posicionar no lugar que de costume eu ocupava quando ia fazer as observações no Bar da Quebrada. Enquanto eu tentava passar pela multidão formada, tentava investir a atenção que me foi possível no momento, para observar os cantores no palco, enquanto pensava no papel de etnomusicólogo em campo, que exigia um estranhamento das condições que o campo compartilhava. Na medida que os minutos se passavam, e aquela condição apresentada no palco persistia, a retórica do esforço pessoal implícita, também nos acenava com a ideia da anomia da vontade. O momento que fui cooptado por esta experiência, durou aproximadamente o tempo de uma canção executada pela banda. Enquanto eu passava os olhos pelo público, num movimento com a cabeça olhando da minha esquerda para a direita, me posicionava mais ao fundo do salão, de frente para o palco, que era o lugar que habitualmente eu ocupava quando este estava disponível. Assim, neste movimento, percebi todo um clima

diferente, e no momento em que estava quase que de frente para o protagonista do evento musical, procurava identificá-lo e entender toda a ação.

Era o Jorge, cantando, com a mão direita meio que segurando o rosto. Com o maxilar esquerdo aparentemente inchado. Mas, para além disso, as feições dele eram de um esforço extenuante, estando num profundo desconforto. Na normalidade das noites sambísticas protagonizadas por Jorge, ele cantaria praticamente a metade do repertório apresentado na noite. Naquela vez poderíamos dizer que “o jogador mal entrou em campo”. Das poucas músicas que Jorge cantava ele não conseguia finalizar as canções. Então passou praticamente todo o tempo participando apenas do coral das músicas (parte da música, geralmente o refrão, em que várias vozes se somam em uníssono).

Jorge cantava expressando que sentia dor. Já quase no final do primeiro bloco, ele se comunicava articulando as palavras, mas sem emitir som, pois a banda tocava nesse instante, mas o que ele traduzia para uma pessoa na plateia, que parecia ser de uma amizade mais íntima e, para todo o bar que o observava, com um certo desconforto pela percepção imediata daquela condição, era que estava com um dente doendo.

Para as pessoas espectadoras que estavam chegando no bar em meio ao primeiro bloco que a banda tocou, estas eram levadas a mesma ação que fui, de um estranhamento inicial, e depois à normalização daquela condição em que Jorge foi colocado. Embora inicialmente eu tenha ficado meio que de cara com a exposição a precarização que Jorge sofrera, meu exercício foi de tentar observar como isso se dava por todas as partes ali presentes e, em que medida poderia ser coproduzido.

Dessa maneira o primeiro bloco encerrou-se, com Jorge mais gesticulando do que falando. Naquela noite não consegui falar com Jorge, ele se preservava falando basicamente com uma pessoa a qual ele se comunicava na plateia, aquela que narrei acima, e os membros da banda. Entendi que também não seria o melhor momento.

Já no segundo bloco, o colega de banda de Jorge, assumiu a responsabilidade de cantar a maioria das músicas, não muito diferente do que se desenhou no primeiro bloco. Para a noite que seguia e pessoas que procuravam aparentemente um bar, um espaço para sociabilizar, uma banda que pudesse construir a trilha sonora daquele encontro social, o despercebido comércio da venda de bebidas e corpos musicais entre outras coisas, em meio a tudo isso, quando o colega de Jorge assumia a responsabilidade de cantar, era como se todas aquelas ideias pudessem assentar novamente ali. Embora Jorge continuasse ali no palco, com a mão direita meio que sustentando a mandíbula, em sua face, habitava uma expressão que alternava entre dor e angústia. Pois quando

Jorge não cantava, a presença dele parecia já não importar tanto assim. A voz que vinha de um sujeito capaz de apresentar sorrisos e inclusive de fazer trocadilhos com palavras sugerindo um ambiente mais descontraído enquanto cantava, esse o colega de Jorge, se sobrepunha à dor alheia e, por sua vez, conduzia a plateia a sobrepô-la na mesma medida em que ele sugeria.

Recordo que naquela noite, quando a banda anunciou que faria a música de saideira, naquele exato instante chamei o Uber para ir embora. Já se aproximava do horário de uma e quinze da manhã. Então paguei minha comanda no caixa, que era o ingresso e mais duas águas minerais e saí para a área externa do bar, para aguardar o Uber. Quando cheguei em casa, a imagem de Jorge enquanto cantava me levava a refletir em relação ao quanto aquele trabalho naquelas condições poderia vir a precarizar a nossa forma de “consumo” de “produtos musicais”. Aquela imagem parecia perseguir-me. Pensei, que nesses tempos não haveria nada de novo no rugir das tempestades. Houve vezes em que saí do Bar da Quebrada me sentindo feliz, talvez contagiado pela atmosfera de celebração do bar e por que não? Mas a certeza foi que naquela noite eu estava muito incomodado com tudo que percebi Jorge protagonizando. Foi como se uma porta do passado tivesse se aberto e me espiasse no presente. Pois, estava lá, no Bar da Quebrada e no imaginário, o corpo negro subordinado.

Sentia que estava justamente na fronteira entre as sensações em que o campo era capaz de produzir e conseqüentemente conduzir, na forma com que poderíamos experienciar as situações naquele momento e a partir dele. Talvez a tensão entre o fluído e o fixo, uma identidade que transitava entre a afirmação que o próprio Jorge trazia naquele momento e a situação em que foi colocado, que constituíam uma outra leitura que era projetada naquele instante para todas as pessoas presentes naquele ambiente. Pensando identidade em termos de um conceito analítico como propõem Rodrigues & Bonfim (2023) quando elaboram o verbete a respeito deste conceito no citado Dicionário das Relações Étnico-raciais Contemporâneas. Os pesquisadores consideram que falar de identidade seria “também procurar entender o papel da linguagem na produção de nossos posicionamentos discursivos, isto é, de nossas identidades sociais” (RODRIGUES; BONFIM, 2023, p. 183).

Se em outras quatro ocasiões em que tive a oportunidade ao longo do segundo trimestre de 2023, de estar no bar nas mesmas noites em que a banda que Jorge participava estava, este envolvia o grupo de espectadores com toda a desenvoltura que tinha acumulado durante os anos dedicados à música e a partir disto, a partir do seu

jeito, sorriso fácil, um semblante aparentemente tranquilo e uma certa malemolência na maneira de falar, pareciam suficientes para conquistar a simpatia de quem se fazia presente. O seu discurso corporal inscrevia naquele cotidiano de celebrações, uma possível ruptura com as formas de subalternização impostas pela estrutura social à sua identidade negra. Jorge nestas ocasiões, tocava seu banjo, brincava com algumas pessoas presentes no Bar da Quebrada e cantava uma boa parte das canções. A partir da sua negritude, dialogava com um espaço majoritariamente negro, mas como descrevi no primeiro capítulo, que apresentava formas de dissimulação do modelo de comportamento social vigente na nossa sociedade. Jorge já era conhecido do público que frequentava o Bar da Quebrada, procurando demonstrar que estava à vontade quando estava no bar.

Um evento ocorrido no segundo domingo do mês de julho de 2023 no Bar da Quebrada, com o objetivo de comemorar o aniversário do bar, evento este que contou com a maioria das bandas que vinham tocando ali há mais ou menos um ano. Começou ao meio-dia com um churrasco, sendo que, na divulgação do evento nas redes sociais também foi feito um convite para que as pessoas chegassem por volta do meio-dia e levassem um pedaço de carne para assar na churrasqueira. Neste evento, quando cheguei, aproximadamente pelo horário das dezenove horas no bar, avistei Jorge já no palco. Naquela festa transparecia alegria, cantava e bebia cerveja com os demais integrantes da banda, assim como o público que em alguns casos já apresentava sinais de embriaguez. Era um ambiente em que Jorge edificava a sua sociabilidade e, neste contexto, acumulava momentos em que se destacava dos demais presentes, principalmente quando subia ao palco e cantava. Já que naquela noite músicos se revezavam no palco, Jorge participava cantando e daqui a pouco estava na plateia bebericando uma cerveja enquanto conversava com um ou outro presente. Apesar de terem sido acrescidos dez reais ao preço pelo qual eram normalmente cobrados os ingressos, o Bar da Quebrada estava lotado naquela ocasião.

Mas todo esse investimento de Jorge no trabalho cultural/musical de repente, se viu ameaçado pela exposição precária em que este foi conduzido na noite de 13 de maio de 2023. Considerando que a imagem recebida por todas as pessoas presentes no Bar da Quebrada, de Jorge cantando e representando estar numa condição de pleno desconforto para a realização daquela atividade, representou muito mais que uma cena de precarização do trabalho. John Mowitt (2015, p.78), no verbete publicado no volume de “Keywords in sound”, argumenta que “[...] se a imagem pertence fundamentalmente à

problemática dos estudos do som é porque designa um problema”. Mowitt explica-nos que este problema foi elaborado na pesquisa fenomenológica de Don Ihde e foi definido como “Visualismo” (MOWITT, 2015, p. 78). A exposição que Mowitt (2015, p. 78) faz, revela que o “visualismo pode ser tomado como uma sintomatologia da história do pensamento”, ele prossegue nos falando que o nosso pensamento sobre a realidade e a experiência foi dominado pelo visualismo, sendo que uma das reduções da visão que ele apresenta teria “raízes quase indiscernivelmente entrelaçadas com aquelas decorrentes da preferência da visão; a redução da visão é aquela que, em última análise, separa o sentido do significado, o que surge da dúvida da própria percepção”. O estudioso discute como a visão aqui, entendida como motivo epistemológico, conduziria a mediação tanto do nosso pensamento com o som, quanto no nosso encontro com o som. Ele revela que o visualismo encontrou expressão até mesmo nas teorias linguísticas do signo verbal, desse modo o signo linguístico que une uma imagem acústica a um conceito, nos fala que a imagem sonora seria sensorial em decorrência do som material (imagem acústica) desencadear a impressão psicológica, “a impressão que ele causa nos nossos sentidos” (MOWITT, 2015, p. 80).

Se a imagem evoca a impressão do som feita no falante/ouvinte, assim como a distinção entre o psicológico e o fisiológico seria transferida para a imagem acústica como propôs Mowitt (2015), poderíamos conceber como possível o entendimento que seria o caráter distintamente psicológico que permitiria a imagem comunicar. Foi a partir do potencial de visualização da imagem de Jorge, que pairava no palco do Bar da Quebrada, encenando o infortúnio de não poder estar em casa, por exemplo, na Lomba do Pinheiro, se recuperando, sem sofrer as ameaças que o trabalho informal concebido pelo capitalismo industrial monopolista, confere aos sujeitos racializados. Insistentemente, a voz que se encontrava no paradoxo de se fazer instrumento de melodias normatizantes ao mesmo tempo em que era silenciada, inaudível na capacidade de ressoar a favor do corpo que a concebia, assim enfatizando o direito da imagem ser mantida em êxtase. Neste drama suburbano negro que se avizinhou, talvez seja prudente reconhecermos aqui uma forma de vingança da imagem, quando esta possivelmente revelava um desejo de silenciar seu próprio interventor que, por sua vez, de posse das faculdades sonoras este se via impossibilitado de libertar aquilo que somente a imagem poderia, a sua dor. Porém, esta denúncia oferecida pela imagem, não só poderia, como foi desvinculada do seu significado para o público ali presente, que

continuou a celebrar a noite, na medida em que outras imagens se sobrepuseram à imagem de Jorge no restante da noite.

Mas, não falar sobre a sua própria experiência corporal poderia significar um silêncio. A pesquisadora Ochoa Gautier (2015, p. 186), no verbete elaborado sobre *silêncio*, no volume *Keywords in Sound*, articula, a partir, da ideia de biopolítica do silêncio, que “o silêncio também é usado na linguagem política para implicar uma política ativa de dominação, invocada pela forma verbal do termo silenciar”. Nesta construção teórica Gautier (2015) considera que para a biopolítica do silêncio a dialética entre reconhecimento e negação seria um ponto central. Segundo Gautier, a subjetividade moderna quando passa a exigir uma escuta que pressupõe uma escuta atenciosa, sinaliza para o sujeito protagonista da ação que deve controlar a produção de significados. Ou seja, ao evocarmos a participação de Jorge naquele dia, poderíamos então perceber o que Gautier (2015) nos fala, como que existiria um limite para Jorge expressar-se, conseqüentemente ele apresentaria a consciência deste limite.

2.2. O corpo negro no trabalho cultural

Na quietude que se revelava como expressividade, no silêncio que era visto como a forma intensa daquela vida negra suburbana, nestas ambivalências que se apresentavam como um local crucial e que interviam nas transformações das noções do corpo, é que proponho refletir em relação a corporeidade de Jorge no dia 13 de maio de 2023. Kapchan (2015, p.34) no verbete intitulado “corpo”, no volume de *Keywords in sound*, ela relativiza esta noção a partir do contexto de uma das maiores ordens Sufi no Marrocos, durante o santuário de verão, onde o shaykh octogenário vivia a maior parte do ano. Ela teoriza que para os sufis “o próprio corpo humano possui tecnologias que permanecem ocultas para o eu” (KAPCHAN, 2015, p. 38), que seriam reveladas em algumas situações musicais. Ela continua nos falando que estas tecnologias levariam os sufis a outros mundos de percepção, da mesma maneira que nós seríamos levados pelo estetoscópio a ritmos que normalmente não seriam ouvidos. “Este é o corpo sonoro: um corpo ressonante que é poroso, que se transforma de acordo com as vibrações do seu ambiente, e correspondentemente transforma esse ambiente” (KAPCHAN, 2015, P. 38). A pesquisadora nos fala então dos efeitos sonoros, contextualizando que contra o corpo jurídico que seria o “corpo definido pela

jurisprudência”, estaria o corpo sonoro, este seria marcado como extraordinário ou inusitado. Segundo ela:

Pelo menos desde o Iluminismo, o corpo jurídico tornou-se uma segunda natureza, aquele em que os sujeitos ocidentais habitam de forma mais inconsciente. O corpo jurídico é equiparado à propriedade e, especificamente, à propriedade-na-pessoa. É um órgão soberano (Rousseauiano) com direitos inalienáveis, incluindo os direitos de possuir propriedade privada e de dispensar a sua propriedade como desejar. Este corpo quase protestante é um corpo trabalhador com uma agência presumida: os seus limites são as bordas da pele. Embora este corpo tenha sido definido contra a abominação da escravatura (e contra o sujeito livre, que por definição não pode ser propriedade de outro), historicamente tem tido domínio sobre outros corpos [...]. Na sua encarnação atual, este corpo é inseparável de um corpo capitalista e neoliberal; adquire, consome, possui e, ao fazê-lo, cria resíduos. Pois o consumo e a aquisição necessariamente produzem excesso e, historicamente, a extensão da propriedade de alguém tem sido demarcada pela capacidade de poluir sonoramente, radioativamente e simbolicamente. (KAPCHAN, 2015, p. 39)

Diante desse contexto, conforme nos sinaliza Kapchan (2015), em meio às tentativas do mercado de se apropriar e proteger para si os direitos do som, o corpo sonoro resistiria ao princípio da propriedade. Dessa forma, a autora afirma que o corpo jurídico do século XX foi definido em grande parte pelos seus efeitos, dentre eles, a propriedade, autonomia e direitos, no entanto, o corpo de século XXI se caracterizaria pelas suas influências, como a sua materialidade do sentimento. O que nos leva para onde nos interessa, que é justamente quando a autora teoriza a respeito dos corpos afetivos sonoros.

Sustentando que o corpo que percebe seria o local de enredamento com o mundo, Kapchan (2015) apresenta a ideia de carne, uma interface sensível do nosso corpo, para nos propor a pensar no corpo sonoro carnal como um entrelaçamento do mundo com um eu, considerando que o toque deste corpo sonoro carnal nos levaria para uma dimensão sonora. Toque seria vibração sonora. Pressupondo que nós sentimos o som e ele seria capaz de criar sentimentos, a estudiosa prossegue elaborando que “na verdade, é a dimensão afetiva do corpo sonoro que transforma” (KAPCHAN, 2015, p. 40). Para ela, os sujeitos contemporâneos estariam passando de um paradigma da relacionalidade como intercorporeidade ou intersubjetividade, para um paradigma de imbricação, coabitando e coexistindo, onde os limites do sujeito não poderiam ser assumidos.

Entendendo um corpo, um ouvido, como sendo um mundo, conforme afirma Kapchan (2015, p. 41), os mundos seriam compostos por territórios, assim como provavelmente os territórios sejam reivindicados como propriedades, isso ocorrendo em

todo o lugar, mesmo que o “território afetivo sonoro” não precise ser possuído, podendo ser habitado, mesmo assim, o território como propriedade seria a principal fonte de violência e guerra no planeta. Quando então a pesquisadora questiona: qual o impacto poliliteral do corpo sonoro? Podemos aqui, tensionar a naturalização a que foi submetido o corpo negro sonoro suburbano de Jorge. Em meio a performance da noite de 13 de maio de 2023, nas circunstâncias que foram expostas aqui, de acordo com a teoria desenvolvida pela estudiosa, no reconhecimento da ubiquidade deste corpo no exato momento em que este se apresentava para o público presente no Bar da Quebrada, poderia este movimento ser capaz de desfazer os fios indiciais que ligam estes corpos negros subalternizados à propriedade, assim como às divisões seculares do mesmo? Do mesmo modo que a distinção humano/não humano precisa ser desincorporada de uma teoria que leva em conta a matéria na plenitude de sua historicidade, a crença que todas as perspectivas de mudança e significados seriam inscritas pela cultura, enquanto a natureza seria muda e imutável, só remete, novamente, ao dualismo natureza/cultura.

Admitir que o som, mesmo na sua inaudibilidade, ainda seja indelevelmente material, seria a condição para que se liberasse os dualismos entrelaçados de natureza/cultura, humano/não-humano. Segundo Kapchan (2015), seria na promessa do corpo sonoro que residiria a libertação desses limites, argumentando que estaria aí uma consciência da nossa percepção senciente, revelando assim um conhecimento sólido, longe de um privilégio do som sobre os outros sentidos, mas uma expansão da forma de ser consciente. Se entenderia como uma forma de se libertar dos discursos da cultura, do capitalismo, da política neo-liberal, que fazem e refazem o corpo a sua própria imagem, se examinássemos o som como afeto. Jorge, enquanto performava no bar da Quebrada, toda a vibração que emanava anunciava tanto um novo corpo como um novo paradigma: “o corpo sonoro afetivo” (KAPCHAN, 2015, p. 42) em sua persistência.

A etnomusicóloga Wong (2000, p. 57), na sua pesquisa elucidou as relações entre raça, corpo e performance, e a racialização dos corpos através da performance, considerando que as performances atribuídas a esses corpos apresentariam trajetórias que chegariam às ideologias do trabalho num mundo capitalista tardio. Assim, minha análise provocativa se debruça sobre a performance dos corpos negros suburbanizados que colaboraram com este estudo, a fim de observar a performance como um momento constitutivo para uma resposta ativista às desigualdades racializadas. Conforme sugere Wong (2000, p. 59) “pensar sobre performance e diferença, sem levar em conta as suas

histórias corporais é um tipo particular de negação ideológica”, assim se faz necessário refletir sobre esse corpo negro.

Segundo a etnomusicóloga, este exercício de pensar o corpo precisaria ocorrer entre dois paradigmas, “o corpo como local de regulação ou o corpo como local de fuga e resistência à hegemonia” (WONG, 2000, p. 59). Se pensar nas teorias aplicadas ao corpo, segundo Wong (2000), nos colocaria ao encontro das teorias foucaultianas, como a economia política do corpo, em que o Estado exerceria sutilmente o poder e o domínio sobre a materialidade dos corpos, embora estas teorias não abordassem explicitamente a raça. Contudo, a ligação entre corpo e disciplina e o desaparecimento do seu espetáculo público, significaram um momento importante na história da performance corporal. Nesta continuação o teatro do corpo disciplinado foi redefinido, “na medida que a tortura, a execução e mesmo o encarceramento foram lenta e metodicamente removidos do olhar público a partir do início do século XIX” (WONG, 2000, p. 60).

O drama social do corpo negro é colocado em foco neste capítulo, suscitando novas ideias de performatividade, ligando corporeidade e transformação social, (re)contando as narrativas atroztes da escravidão pós-moderna, na qual o corpo social do negro é açoitado noite e dia pelas tecnologias de poder que se atualizam na forma de racismo ambiental, racismo econômico e outras formas. A filósofa Butler (2019) no seu livro “Corpos que importam: os limites discursivos do sexo”, postula o gênero, o sexo e o corpo como construções excepcionalmente móveis. Apresenta um trabalho com reconhecido potencial para teorias de racialização e desempenho, propondo o sexo e o gênero como possibilidades discursivas. Aqui o exercício seria passar a admitir e questionar que as possibilidades discursivas disponíveis a esses sujeitos racializados encontre seus limites em uma racialização por sua vez normalizada, arrisco que poderia ser lida como uma catacrese, cuja exclusão de representação, veio a tornar-se a condição da sua representação. Assim a reflexão manifestada através da inquirição possibilitaria uma continuidade em propor uma observação sobre a identidade, contudo, não mais como uma posição pré-estabelecida, mas admitindo como parte de um mapa dinâmico do poder, entendendo assim que elas poderiam serem apagadas, implantadas, forjadas, teatralizadas e paralisadas.

Butler entende que existe uma norma reguladora e que o sexo seria um aspecto desta norma, que moveria performativamente a materialidade do corpo para formas esperadas. Butler (2019, p. 35) observa que a “performatividade não é portanto, um ato singular, pois sempre é a reiteração de uma norma ou de um conjunto de normas”, pois

quando adquire a condição de ato no presente, “ela oculta dissimula as convenções das quais é uma repetição”. Butler continua ponderando que esse ato não seria primeiramente teatral, mas que sua aparente teatralidade seria produzida na medida em que a sua historicidade permanecesse dissimulada. Performatividade foi definido pela autora como um processo pelo qual o gênero não seria entendido como um substantivo, assim como um conjunto de atributos, mas como a identidade que se pretende ser, que seria constituída através da performance. Assim, nas performances negras suburbanas que ocorreram durante o ano de 2023 no palco do Bar da Quebrada, estaria implícita uma negociação contínua entre o corpo negro e as forças pessoais, culturais e sociais que o estabelecem e regulam. A proximidade com os colaboradores da pesquisa, corpos negros sonoros, foi que propiciou trazê-los para dentro da escrita, abrindo espaço para o autoquestionamento etnomusicológico, que me fazia pensar em que medida aquelas trajetórias reconstituíam o sujeito que eu havia sido antes das oportunidades de reflexão que me são empreendidas neste momento? E teorizar a partir das estruturas de dominação que tanto produzem o forjamento dos corpos como constituem estes, nos leva para o exercício de pensar o corpo em suas inúmeras narrativas de tempo e lugar.

O interesse em explorar as metáforas de ver e ouvir a raça foi expresso por Wong (2000, p. 65), afirmando que através das ideologias do corpo poderíamos entender as economias visuais que se faziam presente. Se levarmos em conta que os corpos performáticos, que colaboraram aqui neste capítulo necessariamente representam memórias históricas, basta evocarmos o testemunho do senhor 7, do Duda e do Jorge, quando nos falamos em algum momento de uma dificuldade de acessar outros espaços físicos, que por sua vez seriam constitutivos da noção de espaços sociais, evidenciando assim uma subjetivação e uma lesão cultural, como sinaliza Wong (2000, p. 66). Dessa maneira, eu diria que se institui um resgate das memórias corporais também, que passam a ser remodeladas como um “trabalho cultural”.

Capítulo 3 - Fronteiras Flutuantes: a normatividade organizando comunidades acústicas

Caminhava pelas ruas da Alameda, região onde moro, percebendo que o número de pessoas que se submetiam à condição de catadores de garrafas de plásticos, aumentava profundamente. Essas pessoas residiam na mesma região que eu, então, de alguma maneira nós já nos conhecíamos. Elas passavam praticamente o dia indo e vindo, virando o mundo, com um saco plástico pendurado no ombro. As vezes durante a noite eu via estas ainda caminhando pelo bairro ou proximidades. Em outras ocasiões pela manhã, quando saía para algum compromisso, era possível encontrar uma destas pessoas, dormindo por sobre as garrafas em uma calçada em gramado alheio. O que relato aqui seria o estado de guerra latente. Não há como negar o tormento do outro, que revisita quem eu fui e quem nós somos. Talvez o mal do silêncio, dos silenciados, que agora já crescera tanto que tornara-se algo fora de controle. E quem mudasse de calçada para não ver ou desviasse querendo fugir do odor do desprezo, ou ainda se apressasse em pegar o ônibus, ou simplesmente fechasse a janela deixando esta realidade presa na rua, retomando a sua rotina, pois assim ninguém era cúmplice, mas todos seriam.

O que se coloca diante de nós é o desafio de penetrarmos de maneira mais profunda não apenas no reconhecimento do papel da música, ou da sua comunicação sonora em processos sociais entendidos como violentos, mas a busca por outra compreensão do lugar da música e seus correlatos em diversos contextos. Seria relevante, neste caso, conforme sugeriu Araújo (2006), situarmos de maneira recíproca as formas de violência socialmente exercidas em processos musicais. Assim, seriam igualmente consideráveis as dificuldades empíricas e conceituais, no que diz respeito a delimitar no que se distinguem processos musicais de outros processos sociais, como no entendimento de uma noção de violência que seja capaz de ser socialmente admitida em um determinado grupo de indivíduos. Mas, como poderíamos lidar e, principalmente, identificar as formas simbólicas da violência que apresentam caráter exponencialmente assimétrico, se do ponto de vista político apareceria sublimado em percepções de carência dos excluídos? A partir desta questão levantada por Araújo (2006, p. 2), proponho uma epistemologia subalterna, que ao longo do capítulo nos conduzirá para

outras maneiras de compreensão do “movimento flutuante”, que o Bar da Quebrada produziu, na tentativa de expandir seu universo territorial, social e econômico, mas que de certa maneira esta expansão implicava um realinhamento da estrutura sociopolítica que expropria sujeitos pertencentes àquela região em que o bar está localizado.

O que estabeleço neste capítulo, expondo contextos específicos de uma pesquisa etnomusicológica na cidade de Porto Alegre, onde me aproximo de fluxos migratórios sonoro-musicais, protagonizados por pessoas negras suburbanas subalternizadas, que primeiramente, nos meandros da “transmigração” suburbana, revela-se a possibilidade de uma recriação no aspecto da socialização que vai ilustrar um cenário de pertencimento a estes excluídos, ao mesmo tempo em que os alicerces desta edificação estariam no terreno da violência, do medo, o que nos sinaliza o paradoxo que expõe a construção do pertencimento que colocaria alguns indivíduos em papéis invisibilizados dentro da sua própria comunidade. Uso transmigração como termo que define em geral a mobilidade forçada “da população negra, de África para a América e dentro do Brasil”, conceito apresentado pela historiadora e ativista, Beatriz Nascimento, conforme definiu o antropólogo Ratts (2006, p. 73) na sua publicação que se propôs a recolocar a voz da ativista nos circuitos acadêmicos e militantes.

Os diálogos teóricos nos conduzem para examinar, de maneira sintética, a partir de perspectivas etnomusicológicas aplicadas, o deslocamento de abordagens de categorias que incidem como signos de racismo, traduzidos em uma crise social, elucidando dinâmicas sociais que no âmago das naturalizações estariam isentas de serem identificadas como conflituosas.

Sugiro considerarmos que, se existe aqui um posicionamento em razão dos agenciamentos negros, que efetivamente estabelecem negociações em prol de um cotidiano menos oneroso, mesmo em condições em que o coletivo no qual ora está imerso estivesse sob domínio das violências naturalizadas, este tal agenciamento ainda assim sobreviveria perante o iminente afogamento no mar da utopia? Mas se mesmo assim, do nosso apreço pela convicção resultar na evanescência do olhar atento às tragédias sociais, de que valeria evidenciar estas correlações de perdas frente a inércia daqueles que, de alguma maneira, seriam os detentores dos instrumentos de produção de problemas e de opiniões legítimas, e que mesmo indignados, seríamos incapazes de ferir ideologias comportamentais colonialistas, afastando-nos cada vez mais da possibilidade de edificarmos um contrassenso a estas ideias?

3.1. Na Restinga

Foi em meados do mês de abril de 2023, durante as observações de campo, que comentou-se no Bar da Quebrada e iniciou-se também, por meio de divulgação nas redes sociais do bar, anúncios estes que eram compartilhados nas redes sociais tanto dos músicos que tocavam no bar como pelo público que o frequentava, informando que no dia 7 de maio de 2023 aconteceria o aniversário do bar num local chamado Saldanha. Este local fica situado na região da orla do Rio Guaíba, um “rio” que costeia praticamente toda a zona sul da cidade, passando pela área central, onde localizam-se os pontos turísticos da cidade, indo até a zona norte. Esta orla do Rio Guaíba na região central da cidade, recebeu um investimento público de milhões nos últimos três mandatos da prefeitura do município de Porto Alegre, concebendo assim aquela região como um dos cartões postais da cidade, assim como alvo da especulação imobiliária. A Saldanha fica praticamente ao lado do estádio de futebol de um dos times que representa a cidade e o estado nacionalmente, o Internacional. Lugar este identificado como um espaço de samba e frequentado por pessoas negras.

Então, chegando o dia 7 de maio, cheguei por volta das 18 horas na Saldanha. A festa já estava armada, já havia um número significativo de pessoas por lá, fazendo churrasco como de costume e bebendo cerveja. A entrada era o valor de 35 reais. Após uma hora, praticamente que eu estava no evento, um fluxo maior de pessoas continuava a chegar. Foi um momento em que todas as bandas que haviam passado pelo Bar da Quebrada no ano de 2022, puderam estar no mesmo ambiente. Até as 23 horas e 30 minutos o que se viu foi uma sucessão de bandas passando pelo palco principal, uma mega estrutura em funcionamento. Uma festa que lotou 90 % com pessoas negras.

Após esta breve exposição do que foi o primeiro evento descentralizado, o que descreverei a seguir é o desdobramento desse primeiro evento, que impulsionou o segundo evento, com uma proposta aparentemente parecida mas que ao longo da descrição apresenta muitas peculiaridades e uma reafirmação responsável por determinar os juízos que os atores em campo sustentaram, legitimando toda a condição a que estão submetidos.

Uma semana após o evento realizado na Saldanha, o Bar da Quebrada já começava a trabalhar na divulgação do próximo evento “descentralizado” por assim dizer. A proposta era expandir a ideia do samba realizado no Bar da Quebrada. Já que aquele evento na Saldanha havia sido considerado bom, conforme Álvaro falou durante

o mesmo, quando me agradeceu por ter ido no evento, e ao mesmo tempo expressado que estava feliz com aquela adesão do público.

Ao longo das noites que antecederam o segundo evento que seria realizado fora do Bar da Quebrada, este serviria para expandir o nome do bar em outros territórios, pois era anunciada ali uma parceria do Bar da Quebrada com a escola de samba Restinga, realizando assim a noite de samba no espaço físico da quadra da escola de samba. Assim foi se intensificando o boca a boca dentro do bar durante os eventos semanais. Eram os músicos e funcionários que ofereciam a compra de ingressos antecipados, havia também cartazes impressos fixados nas paredes do bar, que reforçavam o convite para o público estar no tal evento. A divulgação dizia que o evento se realizaria na quadra da escola de samba da Restinga, uma das escolas de sambas tradicionais do carnaval de Poa, quadra esta que se localiza no bairro Restinga. Foram um total de 4 eventos realizados na quadra da Restinga, iniciando no dia 4 de junho e depois sucedendo nas datas de 2 de julho, 6 de agosto e 9 de setembro. A experiência que narro abaixo diz respeito ao dia 2 de julho.

Domingo, 2 de julho, dia do evento do Bar da Quebrada na quadra da escola de samba da Restinga. Eu sabia que tinha que estar lá, então pela manhã, enquanto eu tomava café, ainda pensava na melhor estratégia para estar lá. Perguntei se alguns amigos estariam a fim de ir neste evento, assim sairia mais em conta aquele deslocamento. De ônibus, saindo do centro da cidade até chegar na quadra levaria não menos que uma hora a viagem. O horário de início da festa estava previsto para as 21 horas, então eu pensava ainda qual a melhor forma de deslocamento para chegar até a quadra da escola. Ali pelas 20 horas daquele domingo, eu já estava pronto e optei por ir de Uber, embora fosse caro, era uma precaução. O trajeto que o motorista do aplicativo adotou foi o de ir pela Lomba do Pinheiro, bairro situado na zona leste de Porto Alegre. No caminho percebia-se uma série de bairros e vilas que estão dispostos ao longo do bairro Pinheiro, que compreende uma série de microrregiões. Na chegada na Restinga, eu que já conhecia este bairro de outros tempos, percebi que aquela região havia crescido ainda mais, a julgar por onde se estenderam as moradias, na sua maioria ainda precárias. Pois, ao contrário da outra entrada da Restinga, que seria no outro extremo do bairro, onde encontraríamos um setor mais assistido pelo poder público, este outro acesso pela zona leste escancarava a falta de investimentos públicos. Antes deste período como mestrando, dava aulas de música em duas escolas municipais no bairro Restinga, meses antes de iniciar o mestrado ainda dava aula na escola Mário Quintana,

que fica situada numa região onde as vias públicas não possuem pavimentação e saneamento básico, que fica a umas quatro quadras da escola de samba da Restinga.

Enquanto eu me aproximava da quadra, tive a oportunidade de observar que a rua onde se encontrava a escola municipal, assim como suas imediações ainda seguiam sem nenhuma atenção do poder público. Mas a memória que me pegou, enquanto adentrava aquela região, foram minhas idas, ainda na infância, naquele mesmo bairro, levado pela minha mãe, geralmente aos domingos quando íamos visitar a irmã e o irmão dela que residiam praticamente como vizinhos. Foram oportunidades em que eu via o sorriso de minha mãe tomar conta da face sofrida. Em meio a esses sentimentos, a figura da minha tia que morava na Restinga, com uma trajetória tão sofrida quanto a de minha mãe, também ocupava meu pensamento, me trazendo a preocupação de que por mais que fosse um bairro habitado 90% por pessoas negras, houvesse dificuldades que comprometiam a sociabilização, destes iguais, naquela localidade.

Foi numa das nossas viagens à Restinga – e chamo de viagem porque somente dentro do ônibus que partia do centro da cidade levava-se mais de 1 hora para chegar no bairro referido – que minha mãe me levou para visitar a minha tia e que conheci meu primo antes dele vir a ser detido. Me recordo que minha tia disse docemente: “dá um abraço no teu primo”. A imagem dele era de um negro alto, sorridente. Dali para frente ele me vinha nas lembranças ainda na infância, como uma imagem que eu queria me aproximar, pois me reconhecia nos traços físicos dele. Depois disso nas viagens eventuais que realizei para ver os parentes na Restinga, sempre levado pela minha mãe, eu só escutava minha tia Teresinha, falando dele, principalmente enquanto preparava o almoço de domingo. Aquela presença que se constituía na ausência dele, cada vez me distanciava de algo ou alguém que eu queria ser. Era uma casa que parecia viver em obras, minha tia tinha duas filhas e um filho, e trabalhava de domingo a domingo, nós a visitávamos justamente no único domingo de folga dela.

Depois disso, veio o tempo em que eu e minha mãe já não íamos na Restinga visitá-la, mas no qual ela vinha até a casa em que morávamos no Morro da Polícia.

Hoje percebo que as idas dela eram justamente numa tentativa de conforto em meio ao desespero, pois esta, por várias vezes, chegava no abismo de uma tristeza profunda e, assim que colocava os olhos na minha mãe, a abraçava o mais forte que podia e desabava em choro. Era o filho dela que acabara de visitar no presídio central de Porto Alegre. Esta penitenciária fica a algumas quadras da minha casa ainda hoje e, na época, ficava mais perto ainda. Ela chorava tanto a injustiça que aquilo me tomava

absurdamente o possível encantamento com coisas cotidianas que na infância poderiam seduzir uma criança, como jogar bola, por exemplo. Me lembro que ela chegava lá em casa e dizia chorando: “Não foi ele”. Aproximadamente, uns quatro anos se passaram com essas visitas quinzenais da minha tia. Até que meu primo saiu da penitenciária, teve sua pena abrandada, e essa explosão de alegria da minha tia deu lugar a um luto eterno, pois este filho negro retinto fora assassinado na esquina de casa, depois de cumprir seis anos em regime fechado. Naquela noite de 2 de julho de 2023, estas lembranças regressaram, com um apelo ainda maior, pois eram violências que infelizmente constituíam um legado, de uma família negra, dilacerada, à qual eu pertencia.

Durante a década de 1970, o bairro Restinga foi concebido de acordo com um projeto que tinha no seu horizonte a expulsão das pessoas em condições de pobreza que habitavam as áreas centrais da cidade de Poa, para ocuparem loteamentos que foram projetados muito afastados destas regiões centrais. Constituindo assim um território que recebeu a maior parte das remoções na década de 1970, onde supostamente essas pessoas removidas encontrariam melhores condições de vida. Conforme Weimer (2017, p. 7-8), quem levou a cabo estas pretensões de remoção foi o regime ditatorial da época. Ele afirma que o exemplo mais cabal seria o da Cidade de Deus no Rio de Janeiro. Pois tanto em Porto Alegre, como no Rio, o resultado desta política foi um verdadeiro fracasso, pois não se pretendia enfrentar o racismo, a pobreza e os estereótipos que surgem em torno das moradias precarizadas, que aqui em Poa chamavam de malocas e no Rio de favelas. Weimer (2017) conclui que assim ocorreu uma favelização da Cidade de Deus e da Restinga, que dessa maneira passaram a reproduzir características precarizadas das regiões habitadas inicialmente por populações deslocadas.

Naquele domingo, 2 de julho de 2023, enquanto o motorista que me levava já avançava pelas ruas do bairro Restinga, avizinhava-me da quadra da escola de samba. Estando em frente da quadra da escola de samba da Restinga, uma pequena fila já estava formada. Entrei na fila e durante o minuto que estive na fila, passei os olhos com atenção para a Esplanada da Restinga, uma espécie de largo, que fica situado em frente a quadra da escola, onde geralmente os eventos culturais ao ar livre naquele bairro são realizados. Porém, o que me chamou a atenção rapidamente, foi uma pessoa, sentada no chão do largo, enquanto as poucas pessoas que circulavam pela rua naquele horário, pareciam tomar o mesmo rumo que eu. Passado esse minuto que registrei esta cena, rapidamente adentrei o local. Na primeira porta havia a revista e em seguida pagava-se a

entrada, bem parecido com o sistema do Bar da Quebrada. O ingresso custava R\$20. Entrando definitivamente na quadra da escola de samba o que se presenciava era uma enorme estrutura, com um palco posicionado bem no meio do salão. Escutava-se primeiramente um burburinho das pessoas que constituíam o público espectador, enquanto me aproximava do lugar onde comercializavam-se bebidas, escutava-se pessoas perguntando onde pagar, outras falando alto a marca da cerveja, enquanto isso muitas pessoas dispostas em formato de roda, conversavam alto, para se sobreporem ao som ambiente que utilizava-se de repertórios dos gêneros musicais samba, pagode e funk carioca. Havia um público significativo já presente, enquanto isso pessoas chegavam a todo momento. Em instantes começou a primeira banda a se apresentar. O repertório da banda não era diferente do que era compartilhado nas noites do Bar da Quebrada. Embora o público fosse majoritariamente de pessoas na faixa dos 28 anos, era possível ver, entre estas, pessoas na faixa dos 40, 50 e 60 anos. Como o evento era uma parceria do Bar da Quebrada com a escola de samba Restinga, todo o pessoal que trabalhava no Bar da Quebrada estava trabalhando naquele domingo.

Durante o intervalo que ocorria a cada vez que uma banda encerrava sua apresentação, entravam em cena duas mulheres, uma negra e outra loira, que se encarregavam de apresentar o evento ao público presente. Essa comunicação era feita com bastante destreza da parte delas e durante vários momentos da fala intercalada, traziam para o debate junto ao público, a importância de respeitarem as mulheres, começando pelo público feminino que estava presente naquela noite, que representavam pouco mais da metade das pessoas presentes. Esta dupla feminina além de pautar a necessidade de respeitar as mulheres nos espaços, discursava a favor de uma ideia de união entre a população ali presente. A partir da frase “é nós por nós”, esta dupla deixou claro que enquanto o poder público se negava a enxergar as necessidades prementes daquela população que vivia naquele bairro, a iniciativa de uma união comunitária seria responsável por proporcionar melhores condições de vida para aquela comunidade. Em meio a essa fala também apresentavam certa preocupação com a violência que, segundo elas, as pessoas deviam se cuidar quando fossem embora. Pois durante um longo tempo esse bairro foi estigmatizado como um bairro violento, devido às notícias que eram veiculadas nos jornais da cidade que evidenciavam situações de crimes por lá.

Depois da fala das apresentadoras, subiu no palco a segunda banda, dessa vez contando com um número maior de pessoas como espectadoras, pois como falei, a todo momento continuavam a chegar mais pessoas, que se apresentavam como pertencentes à

comunidade do bairro Restinga, pois mostravam familiaridade com várias outras pessoas que estavam em diferentes lugares do salão. O público de maneira geral consumia as bebidas e a música ao vivo, interagindo com os músicos que em suas performances convidavam o público a se envolver na mesma intensidade em que estes doavam-se. Foi um evento que de alguma forma conseguiu reunir um grande número de pessoas, aproximadamente umas quinhentas pessoas.

3.2. O movimento flutuante

Nesta migração que o bar da Quebrada ofereceu ao público, de alguma forma ele também atuou na conexão de dois territórios que em outras épocas foram utilizados como locais para receberem pessoas com baixo ou nenhum poder aquisitivo que residiam na região central de Porto Alegre, como já evidenciei acima. Pensando no efeito próprio da trajetória, o teórico Bourdieu (2006) escreveu de maneira efusiva que as escolhas políticas seriam dependentes da classe social, apesar da crença habitual que poderia haver uma independência. Para Bourdieu, só haveria a compreensão das diferenças que separam os sujeitos em diferentes ocupações, chamadas assim de categorias neste caso, mesmo que apresentassem proximidade no espaço objetivo, se fosse levada em conta, além do volume e da estrutura do capital, “a trajetória social do grupo e seu conjunto e do indivíduo considerado e de sua linhagem, que se encontra na origem da representação subjetiva da posição objetivamente ocupada” (BOURDIEU, 2006, p. 424). Seria na escolha política que residiria o fato de que mais importante que outras escolhas, as escolhas políticas fazem intervir, pois a representação do mundo social mais ou menos explícita o que o sujeito possui, até mesmo a posição que ocupa e que entende que deveria ocupar nele. Mas o que pretendo discorrer agora é justamente no que implica esta migração cultural concebida através de uma trajetória social, que o bar da Quebrada protagonizou, sendo que um dos pontos seria a continuação de uma existência cultural dentro da lógica de bairros concebidos para comportarem desafortunados, negros e pobres, que por alguns momentos estes estariam a deparar-se com as consequências de um certo “abandono” do Estado.

Seria de sensata compreensão convirmos que a implementação de um modelo econômico neoliberal, que apresenta por sua vez fortes políticas de ajuste, que conseqüentemente produziria o agravamento da marginalidade, o crescimento do

desemprego e o aumento da pobreza, estaria em vigor na maioria dos países latino-americanos implicando extrema dificuldades a estes.

Estudos relacionados ao último censo realizado pelo IBGE em 2022 no Brasil indicam que para um grupo restrito da sociedade os mundos pessoais provavelmente melhoraram nos últimos anos, mas para a maioria da população brasileira, incluindo os pobres e desafortunados, isso não seria bem assim. Se pensarmos na questão do desemprego que assola a grande maioria da população negra, teremos que ter em vista que o “capitalismo industrial monopolista impede o crescimento equilibrado das forças produtivas em regiões subdesenvolvidas”, como nos fala a ativista e antropóloga Lélia Gonzalez (2020, p. 45). Seria através das práticas sociais relacionadas às instâncias políticas e ideológicas, juntamente com a econômica, que passariam a constituir os espaços em que se deslocam os atores sociais. Podemos, então, entender como o desemprego levaria da juventude negra o resto dos seus dias, lhes oferecendo convite à renúncia de sonhos, projetos de vida, estabelecendo, por vezes o comodismo, a renúncia coletiva, empurrando-os para o trabalho informal e, uma vez nestas condições, sujeitando-os a todas as situações que lhes fossem exigidas. Em que medida aquele saber, aquela experiência acumulada passaria a ser sepultada ou sujeitada, pelas condições de realização do trabalho, mesmo considerando o sucesso individual que um músico que performou no evento do Bar da Quebrada possa vir a entender ter alcançado, assim como o próprio público também possa vir a ter esta mesma percepção a respeito? Todo esse trabalho ainda assim não permaneceria minoritário na dimensão discursiva e da ação política sobre a racialidade na sociedade porto-alegrense? Por mais que se tenha testemunhado naquela noite algumas estratégias de resistência e afirmação racial, no evento do bar da Quebrada, foi possível observar os casos de resistência improváveis, solitários, necessários ou até fadados ao sacrifício que existem no campo das relações de poder, conforme explicita Carneiro (2023, p. 139).

A partir deste contexto observado, a exclusão social sendo aplicada mais incisivamente através dos mecanismos neoliberais, propiciaram o surgimento da violência como uma nova forma de vínculo, naturalizando-se como movimentos de socialização. No mesmo sentido, a informação que passa a ser difundida é referente ao aumento do tráfico de drogas, assim como os altos índices de homicídios, que se intensificaram no cenário midiático, articulando representações que navegam no tecido social. Seriam nestes momentos que aconteceria o cotidiano dos sujeitos, que neste trajeto apresentaram-se diversas possibilidades de processar a violência urbana. Assim

escreveu extensamente a pesquisadora Cragnolini (2005, p. 52) em seu artigo publicado no volume “Música popular na América Latina: pontos de escuta”, cuja pesquisa, realizada na cidade de Buenos Aires, na Argentina, nos anos 2000, argumentou que “la cumbia villera” (gênero musical associado aos bairros periféricos), era utilizada na ressignificação da violência urbana.

Segundo Cragnolini, “através da escuta musical, e da seleção e perpetuação de determinados padrões sonoros (música/texto), sujeitos e grupos sociais desenvolvem conflitos emocionais ligados à constituição da subjetividade e ao seu pertencimento a determinados grupos” (2005, p. 52). Cragnolini prossegue nos sinalizando que “esses significantes sonoros fazem sentido desde que sejam funcionais aos desejos, demandas e questões inerentes ao cotidiano desses sujeitos e grupos, em retroalimentação com representações que circulam pelo tecido social” (2005, p. 53). Ou seja, quando observamos dois territórios pertencentes a uma mesma cidade, que compartilham de algumas similaridades, como a falta de acesso à educação por parte dos sujeitos que residem nestes territórios, assim como a exposição destes tanto à violência simbólica como física, estariam a se manifestar, tanto de maneira hostil quanto no modo mais íntimo na natureza com que estes sujeitos se relacionam.

Por vezes poderíamos encontrar no discurso público a celebração da música como resposta à violência. Enquanto isso, a afirmação de que a música seria entendida como resposta à violência, faria parte de uma “transformação geral no valor e na episteme da cultura no mundo contemporâneo”, conforme defende Ochoa (2006, p. 1) teorizando que o valor e a justificativa das artes e da cultura no mundo ocidental “tornou-se sua capacidade como recurso para resolver problemas políticos e sociais”. O que não significa uma novidade é o entendimento que a música estaria a serviço de resoluções de problemas da sociedade, assim como a tendência em instrumentalizar o seu significado em causas sócio-políticas, a fim de se encontrar a resolução para as fraturas da ordem social, mas seria a maneira como esta “instrumentalização passou a emergir simultaneamente como uma episteme do musical através de uma grande variedade de espaços intelectuais, ideologias políticas, [...] práticas e espaços públicos” (OCHOA, 2006, p. 2), induzindo assim que se assuma como legítima esta ideia.

Assim, no bairro Restinga, talvez seja bem possível que a articulação musical orquestrada pelo Bar da Quebrada juntamente com a escola de samba da Restinga, seja carregada da ideia de reinventar um espaço onde seja possível o reconhecimento dos direitos coletivos daquela população, no entanto, incorporando discursos musicais que

assumiriam uma correlação causal entre textualidade, prática musical e efeito social, que por vezes estariam encobrindo o conflito em questão. Pois, segundo Ochoa (2006), ainda que problemas sociais como a violência – forma pela qual seriam concebidas e submetidas as relações tanto na Restinga quanto no bairro Santo Antônio, onde se localiza o Bar da Quebrada – assumam formas locais, afetando essas populações de maneira específica, mesmo assim, não seriam exclusivamente locais, pois seriam definidas por políticas públicas e privadas transnacionais e nacionais em curso no mundo globalizado. Contudo, o que se poderia chamar de ideologia ou até mesmo estética em vigor no evento realizado na quadra da escola, tinha a ver com uma certa posição de se manter “positivo”. As mulheres que assumiam o papel de comunicadoras, sendo a “voz” do bar da Quebrada, induziam músicos a manifestarem-se musicalmente com canções “positivas”, que falassem de esperança e de amor. O que se observou foi o direcionamento do repertório musical dessas bandas para estes temas. Trata-se, portanto, que a emergência da presença da negociação do conflito passou a ser sublimada, através do discurso praticado durante o evento, possibilitando, no âmbito desta análise, considerar a violência como um tipo particular de conflito, que implica na fratura da negociação que permeia o comunicativo e o social, conforme sinalizou Ochoa (2006).

Cragolini (2005) observa que em um cenário onde práticas de exclusão social são adotadas, acabam por contribuir para novas formas de socialização, tendo a violência a que os sujeitos estão expostos como uma nova forma de vínculo. Em meio a essas truculências ela argumenta que acontece o cotidiano do sujeito, e a prática musical é uma das formas mais eficazes que esses encontram para processar o cenário de violência urbana. De maneira que os “significantes sonoros”, termo utilizado pela autora, passam a ser funcionais aos desejos e questionamentos próprios do cotidiano destes, alimentado com representações que circulam pelo tecido social.

Indo mais a fundo nessa questão da violência, Cragolini nos fala da produção dos “não lugares”, originados através do processo de marginalização e exclusão social, e revela que um corpo ao ser excluído, em meio a um desejo de se fazer visível, adota esse “não lugar” (CRAGNOLINI, 2005, p. 65) com a intenção de gerar um pertencimento a ele próprio, mesmo que seja no terreno da exclusão. Segundo a autora (CRAGNOLINI, 2005, p. 53), a partir de uma trama simbólica, em que os modos de consumo de classe, grupo social e geracional se cruzam, a música assume o lugar do objeto que completa a imagem do sujeito “ideal”. Retomando o tema dos impedimentos para um grupo específico de pessoas subalternizadas, podemos entender que o subúrbio

da cidade de Porto Alegre, venha a ser considerado um “não lugar”, assim como o movimento flutuante realizado pelo bar da Quebrada implicou adotar um pertencimento a este território, entendido aqui como “não lugar”.

Cragolini teorizou que os agentes culturais e a população subalterna que constitui este território encontram-se imersos numa violência que não permite que a música daquele lugar exista em outros bairros com maior concentração de renda, à medida que aos portadores da música deste local é negado o fazer musical em lugares com maior infraestrutura. Admitindo a existência dos não lugares, a etnomusicóloga McAlister (2002) realizou um estudo de caso da expressão popular em tempos de drástica agitação política e violência no Haiti, na década de 1990. Sendo um país com uma taxa de alfabetização de 15% ou menos, segundo McAlister, o Vodou havia se tornado uma forma corporificada de trabalho espiritual, mas acima de tudo uma forma de sobrevivência para os pobres que lidavam diariamente com os traumas da extrema pobreza e da insegurança. Esta experiência, apresentada pela etnomusicóloga em relação ao Haiti, torna-se relevante quando entendemos que aquela população negra que vinha de um longo processo de regimes ditatoriais apresenta muita similaridade no modo a que está submetida a vida dos sujeitos na região periférica de Porto Alegre, mais especificamente no bairro Santo Antônio, se considerarmos as reais condições de vida das pessoas que vivem no submundo suburbano. Seria através da “transcrição oculta, um discurso que ocorre fora do palco, além da observação direta dos detentores de poder” que McAlister (2002, p. 166), encontrou um modo de proclamar a existência das pessoas nas classes populares, cujas vidas cotidianas eram ameaçadas pela violência. Assim, a linha de investigação adotada por McAlister em sua pesquisa realizada no Haiti, quando entende a necessidade de uma abordagem que elucide a atividade cultural dos ordinários, sinaliza uma forma de episteme, com a qual esta pesquisa, realizada em Porto Alegre, passa a estabelecer um diálogo no momento que também pode ser considerada como uma transcrição oculta.

A violência seria entendida menos como algo externo à nossa sociedade, ao inverso de como, por várias vezes, proclamam as ideologias burguesas, se não como algo cuja frequência estaria por sobrecarregar a vida cotidiana de muitas pessoas. Principalmente se passarmos a admitir que as ideologias e as experiências, tanto como a violência e como a música, viessem a partilhar de um profundo paradoxo, conforme explicitado por Ochoa, quando nos propôs que a violência apareceria simultaneamente como algo que “interrompe radicalmente a vida cotidiana, desvincula o sentido do

sujeito e da noção de sociedade”, mas existiria ao mesmo tempo na condição de “forças históricas constitutivas da sociedade, pilar do desenvolvimento histórico do espaço colonial/moderno, da própria noção de civilização e, portanto eixo da vida cotidiana e da experiência de estar no mundo de inúmeras pessoas” (OCHOA, 2006, p. 4).

Seguindo ainda Ochoa, quando a violência se sedimenta no cotidiano, conseqüentemente passa a construir um tipo de conhecimento sobre a ruptura das relações sociais e da singularidade do sujeito. Contudo, ela defende que a nossa vida cotidiana seria interrompida pela irrupção da força da violência, e isto nos colocaria no limite entre o desumano e o humano, assim como a sua memória e a sua elaboração nos envolveria em tramas temporais do medo e da esperança. No exercício de refletirmos sobre o deslocamento do evento musical realizado inicialmente no bar da Quebrada e que depois foi para a quadra da escola de samba da Restinga, seria talvez entendido como um ruído, fazendo referência à representação da violência como exterioridade do social, que pode ser expressa como metáfora musical de algo que resiste ao consenso público. Contudo, o reconhecimento que a violência surgiria de dentro do social, implicaria no desmantelamento desta metáfora sociomusical. Implica também em reconhecermos que as fronteiras flutuantes estabelecidas para os movimentos migratórios musicais, conseqüentemente os territórios sonoros que comportam e constituem o que ocorre no perímetro urbano da cidade de Porto Alegre, seriam perfeitamente manipuláveis para fins sócio-políticos.

Em que pese que esse imaginário, associado à manipulação das fronteiras flutuantes, estivesse sendo utilizado para degradação de uma classe ou fração de classe específica, Deborah Wong (2019, p. 34) propôs que ao invés de pensarmos a “música como objeto sonoro, pudéssemos avançar em direção a uma concepção de música como corpo”, que no movimento da música através e entre os corpos ao longo do tempo, pensando na ligação entre os corpos através do som, ela propõe então um salto metafórico “do corpo corpóreo e material para o corpo político e o corpo da comunidade”. Deste modo, ao evocarmos a descrição inicial aqui neste capítulo, onde menciono o protagonismo de duas mulheres em meio aos períodos em que se sucedia a troca das bandas, seria entendido dentro da ideia de corpo político e comunitário, o ativismo empreendido naquele momento, que, para além de uma chamada a consciência coletiva, poderia ser a elucidação de uma crescente perda de agência deste coletivo, se atentarmos para a condição da violência não enunciada que constitui toda a comunidade envolvida. Em torno da ação destas mulheres, que incidiam através de uma retórica

política, realçando um possível “associativismo negro”, se levarmos em conta todo o contexto étnico do território onde se realizava o evento, incluindo o público que se fazia presente naquela noite.

O “associativismo negro” conforme descreveu Silva (2023, p. 46) no verbete que leva o mesmo nome, seria “o tratamento de sentidos do querer e fazer coletivo de homens negros e mulheres negras em permanente construção política e histórica organizados em prol de atividades comuns ou entidades no espaço público [...]”. Pois através desta iniciativa que o evento musical na quadra da escola de samba da Restinga veio a realizar, o que se verificou foi uma juventude negra que praticamente lotou a quadra da escola. O repertório compartilhado naquela noite, foi definido pelos músicos, assim como pelo público, como sambas/pagodes, de caráter midiático, geralmente músicas com grande adesão do público jovem como realizou-se naquela noite. As temáticas abordadas por este repertório que descrevo era a superação de uma amor não correspondido ou então a tentativa de conquistar a pessoa amada, que por sua vez tinha muito apelo com o público. Talvez pudesse significar a reinvenção de uma permissão dos sujeitos impedidos de colocarem seus corpos na arena pública enquanto corpos afetivos sonoros. Na mesma medida, poderia significar uma condição de desvinculação do discurso com as reais condições sociais que os invocam a existirem na periferia da cidade de Porto Alegre. A resposta celebratória do público, que consumia bebida alcoólica durante todo o evento, era incentivada pelos músicos, que convidavam o público a cantar. Esse acionamento do público tinha relação direta com o repertório, que era vinculado na mídia como expoente de uma cultura periférica elegendo assim formas negras que passariam a capitalizar a ideia de senso comunitário.

O Bar da Quebrada edificava o interesse voltado a representar tanto a comunidade referente ao bar quanto a Restinga, em um movimento de aproximação destas, embora a partir desta proposta ainda seja possível ponderarmos que observada de uma outra perspectiva, este movimento que a princípio seria de aproximação poderia na mesma intensidade estar cooptado pelo imaginário comum e ainda articulando a manutenção da suposta ordem social, o que nos aproximaria de uma compreensão da “dialética da luta cultural”, como descreveu Abramo (2015, p. 583), no volume *The Oxford Handbook of Social Justice in Music Education*.

Se o fenômeno da globalização não eliminou as formas artísticas que constituíram esses bairros populares referidos aqui nesta pesquisa, considerando o processo de hibridização cujas culturas populares teriam experimentado crescimento e

visibilidade no contexto da globalização, como escreveram Hughes & Déia (2012, p. 6), esses autores defendem que no cenário político-artístico tanto as comunidades artísticas, como os artistas têm participado nas culturas e nos mercados globais, enquanto empenham-se para manterem o controle sobre a expressão artística. Mas, ao mesmo tempo, os mercados globais se apropriam das estruturas e bens simbólicos tradicionais com o objetivo de chegarem até as camadas mais populares que estariam menos integradas na modernidade. Em razão do crescimento econômico, são exploradas performances artísticas, assim como a produção cultural dos agentes musicais periféricos, mesmo em eventos realizados por indivíduos que pertencem a esses territórios, que passam a ser explorados como motores de crescimento econômico, na emergência do “capitalismo cultural” (HUGHES; DÉIA, 2012, p. 5).

3.3 Desabrigados, vocês ainda estão por aí?

Enquanto eu ainda me deslocava para o evento do Bar da Quebrada realizado na quadra da escola de samba Restinga, me questionava: mas afinal, por que diabos irei observar esse evento em outro bairro cuja violência, por vezes, literalmente impera por lá? Ainda mais no domingo de madrugada? Eu tinha noção que além de todos os desafios que acompanham uma investigação etnomusicológica eu adentrara em um lugar onde, em outras oportunidades, já havia estado, e justamente pelo fluxo migratório das classes populares existentes na cidade, ou por conveniência do trabalho que também se destinava a atender estas classes populares, de fato eu ainda me questionava enquanto me dirigia para o evento. Pois na minha condição de negro e totalmente desconhecido num dos bairros mais afastados da cidade, a gente sabe no dia a dia da periferia que os crimes acontecem de susto, ao mesmo tempo que ponderava, que para falar a respeito de epistemologias próprias daquele acontecimento, de certa maneira se fazia necessária minha presença no evento. Mesmo que eu reconheça estar impregnado de pré-conceitos a respeito do lugar, meu corpo não estaria isento da vigilância da violência.

Se na desventura do caminho periférico até aqui, as incursões a campo de uma maneira geral haviam sido amistosas, eu não poderia ignorar que estava diante do maior desafio até o momento, posicionado pela investigação etnomusicológica. Me questionei para então refletir: o que seria uma vida digna afinal? E novamente me interrogava. E onde estaria a dignidade, no ato de se lançar num terreno reconhecidamente hostil? Em

que medida a etnomusicologia poderia de fato ser um instrumento potencialmente capaz de trazer mudanças a indivíduos histórica e socialmente injustiçados e ameaçados? Dentro do corpo subjetivado, por vezes pensamos: de que vale a ilusão da liberdade, se vejo dia após dia, o meu equivalente sumir sem ser lamentado e, em cada vez que sua materialidade é corrompida, me entendo desumanizado.

Quiçá o que me impulsionou para este campo seja a condição de passar a ter uma ação efetiva, através do campo institucional que pudesse ir ao encontro dos equivalentes. Articulado pelo possível salto metafórico da condição de subalterno para um capital cultural institucionalizado, que expressa o exercício de pensar os desafios da etnomusicologia no Brasil, retomo um questionamento central nesta investigação: “pode o/a subalterno/a etnomusicologizar?” (LÜHNING *et al.*, 2016, p. 54) .

Portanto, este capítulo, desloca-se por fluxos de sociabilidade necessariamente tortuosos, a partir de uma análise do sujeito desprezado, produto de simultâneas fronteiras sociopolíticas que insistem em se atualizarem a cada realinhamento que a fração da classe popular sugere como estratégia de oposição a política de genocídio empregada no país, sobretudo na cidade de Porto Alegre. Residindo na possibilidade de haver a quebra do contínuo biológico dessa coisa chamada população, então consideramos a existência de efeitos políticos, fundantes do Estado brasileiro, estabelecendo assim uma relação direta entre Estado racista e violência. Desta maneira, Berenice Bento, de forma incisiva, nos apresenta o conceito de “necrobiopoder”, definindo como “um conjunto de técnicas de promoção da vida e da morte a partir de atributos que qualificam e distribuem os corpos em uma hierarquia que retira deles a possibilidade de reconhecimento como humano” e que, portanto, devem ser eliminados [...]” (BENTO, 2018, p. 7). Entretanto, na esplanada da Restinga, que reflete um bairro entrincheirado, controlado e descontrolado, um território de atuação, ocupação, demarcação por meio de um repertório de signos inscritos na trama social da violência, através da emergência do capitalismo cultural, histórias locais estariam sendo erradicadas pelas histórias da expansão dos mercados, que foram orientadas para a racionalização universal, propondo um destino comum para toda humanidade, conforme nos sinaliza Pelinsky (2010, p. 4).

O etnomusicólogo Erlmann (1998), em ensaio a respeito da música de trabalhadores migrantes falantes de zulu, na África do Sul, revela, a partir do gênero musical performático *isicathamiya*, aspectos a que os sujeitos estariam condicionados neste processo migratório, como a crescente perda de agência, presente nos versos das

músicas do gênero musical aqui citado, que revelavam não apenas a ruptura dos laços sociais estabelecidos, “mas um senso desesperado da continuidade radical do tempo como tal” (ERLMANN, 1998, p. 4). Relevante para nós neste estudo, seria se viéssemos a convir que tanto houve uma migração urbana na constituição dos dois bairros aqui mencionados, como ainda ocorre neste caso uma migração sonora/territorial, orientados pela ideia de transmigração apresentada pela ativista negra, historiadora Beatriz Nascimento em sua produção teórica entre as décadas de 1970 e 1980, historiadora que participou dos debates que criaram o movimento negro no Brasil.

Mas Erlmann (1998, p.5) apresenta como colaboração para este estudo a teorização da experiência paradigmática típica de uma ampla gama de condições históricas e contextos sociais, que ele chamou de experiência do “não familiar”. Através desta experiência posiciono este estudo, que possibilita aos indivíduos que foram silenciados, da mesma maneira que normalmente não teriam voz no espaço social, a possibilidade de virem a elucidar esses processos, assim como buscar por estes seres invisíveis que passam a ser entendidos como movimento epistemológico. Embora o desincentivo aos indivíduos que residem nos bairros populares, periféricos, a empreenderem toda atenção aos determinantes das condições éticas, políticas e sociais, reflete na possibilidade de estarem mais dispostos a espelharem-se em opiniões que não seriam as próprias em virtude das razões apresentadas por Ochoa (2006), quando esta refere-se ao processo de descida ao comum da violência. Nesse contexto, encontraríamos parte dos indivíduos residentes na Restinga e no bairro Santo Antônio.

Proponho, então, refletir sobre a possibilidade do agenciamento por parte de todo o corpo da comunidade, que se designa como uma capacidade consensual advinda de um grupo de pessoas que está imersa tanto no processo de criação, como engendramento da música, e conseqüentemente criando vínculos sociais. Refletindo sobre globalização e localismo, diáspora e identidade, Pelinsky (2010, p. 6) nos sinaliza que levando em conta o encolhimento do espaço geográfico junto com a facilidade que circulam sons provenientes de localidades distantes, passaram a inspirar linhas de estudos que se utilizariam de analisar criticamente estratégias de “fusão [...] dos sons e sentidos locais e a circulação de sons e sentido entre eles, audiências locais [...] num mundo em que culturas autônomas homogêneas e autocontidas dentro de territórios [...] com fronteiras bem demarcadas são [...] identidades em processo de dissolução”. O que Pelinsky (2010) nos sugere seria a possibilidade de que tanto ouvintes quanto músicos, a partir do evento do bar da Quebrada, sob todas as influências da globalização, seriam

orientados por concepções globalizantes deixando de lado a conduta que respectivamente seria característica da comunidade em questão, pois essa cooptação de uma ideologia globalizante só enfatiza mais ainda a fragmentação da comunidade aqui referida. Se evocarmos a fala do interlocutor Senhor 7, no capítulo 2, poderíamos entender o quanto a ideia dele em promover um evento musical na periferia, de maneira que fosse facilitado o acesso da população local a partir da não cobrança de ingresso, ficou distanciada da maneira como foi praticado esse evento.

Assim, toda essa ação nos moldes engendrados no Bar da Quebrada, que de alguma maneira seria entendida como benéfica para aquele grupo social, mesmo assim, não escaparia de operar a exclusão de alguns indivíduos, dentro de um grupo racializado, sobre os quais o racismo atuou de maneira mais severa. Foi o que argumentou Erlmann (1998), quando no movimento migratório em Durban, na África do Sul, ele observou a condição do expatriado, enquanto na cidade de Porto Alegre, também podemos encontrar o indivíduo que, embora supostamente detentor dos direitos de cidadão, tendo nascido nos porões da cidade, jamais os acessaria, em virtude da descida da violência até o comum, desumanizando esse sujeito, que passa a uma condição de desabrigo, literalmente.

Nesse aspecto, Erlmann (1998, p. 5) escreveu de maneira incisiva que “ser desabrigado não significa apenas ser desabrigado”, pois a falta de lar seria a condição em que “a fronteira entre o lar e o mundo se confunde, em que o privado e o público passam a fazer parte um do outro”. Nessas condições, seria interessante que aderíssemos ao exercício de reflexão em torno da possível colaboração em favor do apagamento destes indivíduos face ao subjugo comum, que para além de estarem situados nos “não lugares” que poderia ser lido com uma abrangência potencial de coletividade maior, então, pudéssemos somar a esta leitura a experiência paradigmática do “não familiar”, que nos proporciona um outro recorte nessa coletividade negra periférica. Nessa trama temporal do abandono dos corpos negros severamente castigados pelos efeitos do colonialismo, à qual contrapomos a ideia inicial de uma esperança articulada por um romantismo musical canônico, que insiste em nos dizer que os aspectos positivos deveriam dominar as narrativas musicais – tal qual as apresentadoras do evento do bar da Quebrada na Restinga –, ecoam, no entanto, ainda mais persistentemente, os sons da história musical das exclusões sociais.

O que pretendi neste capítulo, foi diferentemente de uma pesquisa que procure responder com uma ideia de celebração, contextualizar que existem perdas nesses

processos celebratórios que foram absorvidos pelo capitalismo cultural. Pois os “desabrigados” somos nós, desabrigados da razão ao não atentarmos para a urgência da denúncia da crise social que produz a indiferença para com epistemes racializadas, pois para além do epistemicídio, ainda estaríamos corroborando com a crise socioambiental, um debate que proponho no último capítulo desta dissertação. Assim, mostrarei no capítulo seguinte, o samba protagonizado pelas mulheres negras na região central da cidade de Porto Alegre, percorrendo caminhos incomuns para denunciar a estrutura que concebe a ideia de emancipação destes corpos femininos negros, catapultados para a dimensão em que se celebra a suposta superação das dificuldades impostas a esses corpos. A cada momento que escolhemos sacrificar subjetividades em uma pesquisa, uma vez que ainda estamos reféns da ideia de um “final feliz”, disseminada pelo norte global, a medida que todas as invasões colonialistas desumanizam sujeitos racializados, produzindo o pensamento que para os corpos racializados a desgraça, não seria motivo de lamento, afinal seria esta condição do acúmulo de privilégios numa sociedade colonialista.

Capítulo 4 - Mulheres negras sambistas em negociação com a cidade

Após ter observado intensamente o Bar 1 e o Bar da Quebrada, neste último com a proposta de expansão das atividades musicais que me levaram a acompanhar os desdobramentos no bairro Restinga, conforme explicitado no capítulo antecedente, o que se verificou foi uma cena musical do samba predominantemente masculina nesses espaços. Embora houvesse uma grande adesão das espectadoras femininas, no entanto, as representações musicais eram exclusivamente encenadas por homens negros. Ressalto, aqui, que me refiro aos capítulos anteriores, nos quais procurei elucidar acerca das representações musicais acionadas por masculinidades negras, que não implicam a ideia de uma masculinidade capaz de usufruir dos privilégios da normatividade que orienta as relações sociais da sociedade em que vivemos.

Ao mesmo tempo que a hipótese desta pesquisa sugere que corpos negros estariam condicionados ao impedimento de existirem em bairros com maior concentração de renda dentro da cidade de Porto Alegre, o que procurei neste capítulo foi construir um contraponto, expandindo o campo de observação. Primeiramente, observando a presença de mulheres negras no protagonismo do samba, justamente na região central da cidade. Posteriormente, como essa presença negra feminina na região central da cidade discursa para um movimento realmente visível da corporeidade negra adquirindo a condição de corpos desimpedidos na região central da cidade.

Destaco o samba como modalidade cultural privilegiada, geradora de um ambiente no qual viriam a instalar-se convergências e embates hegemônicos e contra hegemônicos, residência de observações a respeito das estratégias materiais e simbólicas envolvidas nas corporeidades negras destacadas neste capítulo. O contato direto com as agentes sonoras, possibilitou adentrar no universo empírico, adensado por meio da observação etnográfica.

Foi a partir do mês de setembro de 2023, que direcionei minha pesquisa para a zona central da cidade compreendida aqui nos bairros Centro Histórico, Cidade Baixa e Bonfim, devido às incidências de corpos femininos neles enredados com o gênero musical samba. Foi uma aproximação gradativa, que me levou a concentrar minhas observações nos bairros Cidade Baixa e Centro Histórico. À medida que os meses passaram fui intensificando a procura por alternativas de imersão nas narrativas das

mulheres negras sambistas e assim delimitando quais seriam as possíveis colaboradoras desta etapa da pesquisa.

Ressalto que o desafio de mudança de lugar, a observação de outro ponto, a conclusão de quais seriam as colaboradoras, o questionamento sobre a forma de investigação, foram enfrentados neste momento da pesquisa, até chegar às três colaboradoras que apresento neste capítulo com os pseudônimos Malu, Alice e Laura. Foram aproximadamente cinco meses de observação, eu diria que intensa, depois desse período de cinco meses segui acompanhando performances das interlocutoras, mas de maneira mais afastada e as vezes comparecendo em alguns eventos. Em março de 2024 me aproximei novamente das potenciais colaboradoras, para assim ter a possibilidade de novas trocas.

Os depoimentos, as conversas informais que a convivência com um corpo comunitário feminino revelou, propiciou que eu encontrasse este equacionamento para este capítulo. Neste processo foi possível amadurecer a ideia de que a origem das narrativas das mulheres negras sambistas seriam incorporadas como *locus* metodológico, considerando não apenas a fala dessas pessoas ou sobre elas, mas, sobretudo, conceber espaço para que a multiplicidade das vozes referentes às mulheres negras sambistas, encontrassem terreno para se expandir e também orientar os rumos deste estudo. Portanto, entendemos que as agendas de pesquisas passam pelo momento de redefinição motivadas pela ação destas subjetividades negras, que refletem inquietações políticas, capazes de articular maneiras de pressionar por espaços nos debates públicos, ocupando-os com vozes negras que demandam envolvimento com pautas que reflitam sobre as dimensões organizadoras das desigualdades sociais.

4.1. Diálogos em campo com mulheres sambistas

Malu

Início pelo relato de uma percussionista negra de pele retinta,³ Malu, que tem protagonizado de certa maneira a possibilidade de conexão entre o mundo masculino do gênero musical samba e o universo musical feminino, dentro da cidade de Porto Alegre.

³ Assim como fiz no capítulo 2, utilizo os termos “pele retinta” e “pele mais clara” a fim de designar com mais precisão as percepções visuais para o/a leitor/a, tendo em vista as diferentes dificuldades de acesso a lugares de protagonismo vivenciadas por pessoas negras em função do tom de pele.

Malu tem 31 anos de idade, usa o cabelo com tranças longas, que quando soltas aparentemente chegariam até linha da cintura, naquela ocasião da entrevista que descrevo neste capítulo, assim como em outras oportunidades que a observei durante o campo de pesquisa, nos bares em que atuava como musicista, seria possível frequentemente encontrá-la maquiada, sorridente e com as tranças emoldurando um penteado que realçava seu sorriso. Durante a nossa conversa me disse que tem cinco anos de carreira musical, e que desde então sempre esteve imersa no samba. Ela simboliza também um novo movimento geracional feminista que não apenas se identifica com o gênero musical aqui em questão, mas também o reivindica como localidade de construção de uma epistemologia.

Malu passou a compartilhar convites para compor grupos de sambas consolidados masculinamente, embora estes convites sejam na sua maioria periódicos e não efetivos. Malu também se coloca de maneira mais incisiva na cena musical, através de um grupo musical de samba e pagode protagonizado por mulheres negras que se tornou prioridade na carreira musical da percussionista, aqui descrito através do pseudônimo de “As mulheres”. Neste grupo, Malu toca o pandeiro, uma companheira de grupo que, além de fazer o vocal, toca o tantan e outra companheira de grupo toca o repique de mão. Trata-se de três mulheres negras, percussionistas, acompanhadas por quatro homens que executam respectivamente cavaquinho, violão, surdo e bateria.

Abaixo apresento a transcrição da conversa que tive com Malu em março de 2024. Minha proposta para ela foi que conversássemos em torno da temática da mulher negra no samba de Porto Alegre. Neste quadro procurei dar abertura a Malu para direcionar o rumo da conversa a partir das experiências dela como musicista. Nossa conversa foi realizada em um momento que antecedia a apresentação musical de Malu, no bar conhecido como “O terreiro”, localizado no bairro Cidade Baixa, voltado para o gênero musical do samba, e tem oportunizado seu espaço principalmente para os grupos musicais liderados por mulheres. Malu iniciou a conversa falando da situação pós-pandemia, explicitando como ela acessa hoje a rede musical atuante na cidade: — Eu me organizo mais ou menos o quanto eu ganho no mês, eu tenho uma média. Então quando eu vejo esses dias que não tem data, alô fulano, alô Gangão, alô beltrano... Tô livre tal data!

Quando perguntei para ela como enxergava a possibilidade de adentrar em grupos que para grande parte das mulheres negras musicistas encontrariam certa

restrição para acessarem, Malu respondeu da seguinte maneira: — Quando me dei conta disso, analisando, agora em março fez cinco anos que eu sou musicista profissional — neste momento, perguntei para Malu se a renda financeira com que ela se sustentava viria somente através da música, então ela me respondeu que sim.

Então Malu voltou à sua narrativa: — Tentei voltar, mas não deu certo, gostaria, mas não deu. Então, esses dias ainda, como eu te disse, eu to sempre procurando motivação, eu tava trabalhando ainda quando eu vi essa entrevista do “Seu Jorge” — cantor e compositor negro, conhecido nacionalmente por suas canções e atuações no cinema nacional e internacional —, quando ele disse ainda para os pais dele com aquela cobrança, por que tu não tenta um trabalho e faz teu “hobby” a noite? Aí, o Seu Jorge disse assim, “eu sempre soube que a música ia me dar dignidade”. E eu escuto essa frase todo o dia na minha mente, porque a música já me deu dignidade. Eu sou muito respeitada. Como tu disse, tem trabalhos que só tá eu, várias vezes eu me questiono. Um marco na minha vida foi o DVD do grupo Chocolate, que é um grupo que tem uma outra estrutura, um outro tamanho. “Há, é um grupo só de brancos”, as pessoas falam. Sim! E eu era a única mulher da equipe, tem uma foto ali com mais de vinte pessoas, banda, produtor e eu era a única mulher da equipe, foi no dia 10 de junho do ano passado. Eu me pergunto, por quê? Mas eu sei que é porque eu tenho qualidade musical independente de ser mulher. Uma das coisas que as pessoas me elogiam muito, e que hoje eu vejo que me abre portas e mantém as portas abertas é a humildade. Que eu não deixei subir pra cabeça que eu sou artista do grupo A ou do grupo tal. Que antes do grupo que eu participo, eu também fui artista. Eu não deixei subir pra cabeça. Eu poderia ter negado o convite dessa banda do DVD, se eu pensasse que seria para banda de apoio e aparecer só no cantinho do DVD. No que eu fui naquele dia, o DVD foi numa quinta, no sábado meu WhatsApp já estava tocando, era o produtor deles, renomado, me convidando para um outro trabalho.

Na sequência, Malu passou a explicitar seu pensamento quanto à forma com que ela enxerga o trabalho dela, de alguma maneira, indo ao encontro do esforço das mulheres negras sambistas da cidade de Porto Alegre, na direção de um reconhecimento destas fazedoras de música:

— Casualmente a Laura — cantora negra a qual Malu apresentou-me no bar, logo após a entrevista — foi a primeira pessoa que me deu oportunidade oficial dentro da música. Eu recebi convite de um outro músico, fiz uma participação no dia da

mulher, no Samba da Escadaria⁴, lá a Laura me viu sem me conhecer, alguns dias depois ela me convidou para substituir um músico da banda dela que não poderia tocar no dia da apresentação, em março de 2019. Graças a essa oportunidade surgiram outras. O que eu fiz anos depois quando eu estava já na minha banda, dia da mulher também, no Boteco Exportação? Chamei a Laura, chamei a Joana — cantora negra.

— Foi ela que me deu a oportunidade pela primeira vez de entrar no estúdio, foi a Joana, nunca tinha feito um estúdio na vida. Daí, foi a minha forma de retribuir, trazer elas pra esse evento. Pode ser que, eu não sei se deu retorno pra elas aquela oportunidade aquela aparição. Mas quem tava aquele dia no Exportação conheceu elas. Porque o Exportação, quer queira quer não, é um lugar que não é muito grande porém, é um lugar que ele é ponto turístico de Porto Alegre. Qualquer pessoa que vem de outra cidade, do interior, ou de outro estado, igual ontem eu toquei lá, tinha gente de São Paulo. Eles estão lá, estão conhecendo, nunca sabem qual o grupo que vai ter na casa, enfim, eu tento dar oportunidade. Igual ontem, essa menina que eu te falei, a Débora, que tem 16 anos e tá começando a cantar, eu tentei, fiquei muito feliz em estar retribuindo a oportunidade que eu recebi há cinco anos, ela está de coro da banda que eu participo, é uma menina negra, retinta, e ontem cantou quatro músicas sozinha, ela é da banda de apoio como eu entrei no grupo que hoje eu faço parte. A página dela do Instagram está crescendo devido a aparição dela na banda que eu faço parte. Não é fácil, igual, eu toco num grupo, que a maioria das meninas é clara, e às vezes eu penso, só eu aqui? Será que o grupo tal, que eu sei que é formado por mulheres negras teria esse espaço aqui? Rola esse questionamento. Eu acho que rola de não ter espaço, em função do que a gente sabe não ter essa abertura, só que eu acho que a gente tem que trazer as pessoas para dentro desse contexto. Porque várias vezes eu vou tocar com outros grupos, tu vai numa festa, feijoada e samba, ritmo do negro e comida do negro, é muito louco isso! E eu me faço esse questionamento, mas acho que a gente não tem que desistir pela dificuldade de estar nos nossos ambientes. Ai, “é muito difícil o cenário do samba em Porto Alegre”. É uma coisa nossa! A gente não tem que desistir! E aquela história de puxar, eu ouvi uma outra cantora negra falando numa entrevista uma vez, “uma sobe e puxa a outra”. Nene Braw, falou num workshop que eu fui, “músico é quem emprega músico”.

⁴ Roda de samba que ocorre todas as terças feiras na escadaria do viaduto da Av. Borges de Medeiros, no Centro Histórico de Porto Alegre.

Em relação ao evento “Encontro Nacional de Mulheres sambistas” que ocorreu em novembro de 2023 na Casa de Cultura Mário Quintana (CCMQ)⁵, Malu narrou sua experiência a partir deste evento da seguinte maneira: — Esse evento tem todo o ano, mas não toco neste evento — pensando sobre a ideia de união das mulheres que participam deste evento ela nos conta: — Esse evento, no primeiro ano, teve muitas brigas, eu optei por não participar. Eu acho que participei na 3º edição, que foi no Bar Opinião. Foi uma edição bem grande. Infelizmente já houve alguns confrontos, até na época eu não participava desta banda que estou atualmente, mas teve um problema na época com a produtora desta banda que estou com a produtora do evento. Se eu não me engano falaram, que aí tu fica sabendo em rodinhas informais, tinha mais mulheres brancas tocando. Aí a pergunta é: por que que as mulheres negras não estavam lá? Eu não podia. Eu não poderia confirmar a data porque eu não teria disponibilidade. Mas já começa que o evento não é feito por uma pessoa negra, não é produzido.

Malu nos fala que, do encontro no evento aqui mencionado por último, teria sido organizado outro evento: — Em contraponto, num desses embates, surgiu um outro projeto, que é o projeto da Bia: Samba pras Rainhas. Esse projeto é produzido por uma pessoa negra. E tu vai olhar as rodas, vai analisar, tem mais mulheres negras nesse projeto. E não se tem o dinheiro como objetivo principal, nem rende (não existe a possibilidade rentável), dinheiro assim pra dividir. É mais uma questão de valorizar o samba e valorizar a presença da mulher, mas não se participa do projeto pra ganhar dinheiro.

Em seguida, Malu apresenta seu posicionamento em relação às atividades musicais que não se reverterem financeiramente para ela: — Depois que eu comecei a tocar o gênero pagode, eu vi que o pagode dá mais dinheiro que o samba. Samba é o que eu amo, samba é o que faz pulsar meu coração, samba de raiz. Cara, quando os guris do Arvorezinha me convidam, eu sei que eu não vou ganhar o cachê que eu estou acostumada. Nessa roda, eu vou pela consideração, eu vou por que eu posso, eu vou por que eu gosto. Mas eu acho que o samba tem que saber se posicionar porque, eu vou generalizar. Uma coisa que eu sempre pensei da Elza, “a carne mais barata do mercado é a carne negra”. Dependendo do gênero musical, a gente vai ganhar menos também por

⁵ Localizada no centro histórico da cidade de Porto Alegre, a Casa de Cultura Mário Quintana (CCMQ) é um espaço cultural gerido pela prefeitura de Porto Alegre, com teatros, salas de cinema e estabelecimentos gastronômicos, onde se realizam uma série de apresentações musicais de vários gêneros musicais.

ser preta. Na minha banda agora, são três negras. Eu sei que portas não vão se abrir, depois que a Carla — cantora que saiu da banda da Malu — saiu, e eu sabia que a cara dela abria portas em lugares onde se fosse três mulheres negras, não iria chegar. Só que ao mesmo tempo, a gente pegou a manha do negócio, cara, não dá aqui, mas dá aqui. Tem que estruturar: hoje é pra se divertir, hoje é pra levantar bandeira. Aqui é pra ganhar dinheiro. Por exemplo, a gente vai tocar num lugar agora, por um cachê mínimo, só pra pagar os músicos em função da falta de dinheiro deles. Ali, enfim, a gente vai fazer o bem, mas vamos amarrar uma outra data com o cachê normal. Aí é uma abertura, uma troca, vamos perder aqui, pra ganhar no mês que vem. Imagina eu como mulher e negra como é difícil.

Malu nos fala de como entende a luta para continuar sendo musicista, frente às dificuldades que emergem no contexto do não reconhecimento. — Primeiramente tem que acreditar, além de acreditar tu tem que te qualificar. Não pode ser só eu canto bem. Mas eu tenho que estar na internet, que é uma coisa que eu reluto muito. Eu tenho que estar postando vídeo na internet para eu abrir mais portas. Infelizmente a gente tem que fazer tudo que os grandes fazem. Ou quem a gente vê lá, e almeja estar no mesmo nível que eles. — seguindo, Malu fala da perspectiva da geração anterior a ela, que de certa maneira sofreu as consequências da invisibilização, e como ela observa estas consequências agora na geração à qual pertence.

— Eu tenho exemplo dentro de casa. O meu pai, de certa forma, desistiu da música, muito por falta de motivação da companheira que é minha mãe. E hoje eu me vejo tendo a mesma luta que meu pai. Só que eu sei o que eu escolhi. Hoje eu vejo, outros exemplos, colegas dele, por exemplo, o fulano grande compositor, até hoje ele toca, eu gostaria que meu pai de repente fosse assim. Até hoje tocar. Tivesse seu carro. O meu pai se aposentou como eletricista, ganha um salário-mínimo. Eu hoje aos 31 anos, me vejo pagando um convênio, me vejo pagando INSS, desde o ano passado, porque eu tive a escolha de viver de música. Incentivo que outras pessoas invistam no seu som, se qualifiquem. Hoje em especial pra mulher negra que quer viver de música, precisa investir. Esteja na internet, grave música.

Alice

Alice é uma musicista negra de pele mais clara que atua mais ativamente através das políticas públicas de incentivo a cultura e através dos grupos musicais nos quais é convidada a participar, que conseqüentemente conduzem-na para terrenos de legitimação musical/cultural. Alice tem 51 anos de idade, usa cabelo curto, em várias oportunidades utiliza-se do turbante para compor sua identidade negra, expressa publicamente sua ligação com a religião de matriz africana, é tamboreira, assim como percussionista e cantora. Ela se torna importante quando justamente sugere uma contraposição a condição da hipótese desta pesquisa, que elabora a desconstrução da possibilidade de a pessoa negra acessar espaços de legitimação cultural, dentro da cidade de Porto Alegre. Alice atualmente está no processo de doutoramento em Sociologia, o que nos leva para um outro equacionamento da mulher, negra e pobre, mas com estudos universitários. Estive presente em algumas apresentações musicais de diferentes coletivos dos quais Alice participa, na maioria destes eventos tive conversas rápidas com a interlocutora, que confluíram para um momento. em que dentro das possibilidades, conseguimos falar de maneira mais direta sobre as percepções dela enquanto mulher negra, atuante no meio musical.

Alice inicia sua conversa situando que sua origem é no samba, narrando da seguinte maneira: — Eu tenho uma origem no samba, né. Porque meus pais eram um casal cultural, e por obvio, das minhas irmãs. Eu tenho uma irmã que é sambista. Eu sou a mais nova, nos somos 4 irmãs. A gente aprendeu a cantar em casa, a gente aprendeu a beber em casa, a gente aprendeu a fazer festa em casa. Meu pai era muito boêmio. Minha irmã que canta hoje tá solta, mas eu a enxergava, tempos atrás, ainda com muitas limitações, porque o racismo, o machismo, o patriarcado são coisas que nos aprisionam de uma maneira que a gente não entende. Então, ela casou muito cedo, e aí filhos, aquela coisa, que eu percebo em mim né, aquela coisa artística, né? Mas nos caminhos que a gente é culturalmente doutrinada pra caminhar, não cabe a noite, não cabe a boemia, não cabe o samba de virar a madrugada, né. Não cabe um lugar cheio de homens, né. E a gente sozinha sem ser mulher de um deles. E ela acessou isso muito tarde, de uma forma arbitraria, de uma forma que ela precisou viver coisas não muito legais sobre esse meio para depois entender os lugares. Bom, tô falando por ela né? A minha leitura de uma socióloga, que lê muito mulheres negras, que pensa muito sobre

mulheres negras, sobre a trajetória da minha irmã. E eu venho depois disso olhando esse exemplo e refutando esse exemplo, mas eu tenho outras oportunidades muito diferentes das dela. Com 14 anos, eu vi meu pai se movimentando para fazer uma festa de 15 anos para mim, então eu percebi que se ele iria gastar um dinheirão em festa pra mim, eu não queria festa, e pedi uma bateria para ele. Eu não sei como isso aconteceu na minha cabeça, mas aconteceu. Foi quando ele me disse: mas pra que bateria? Tu quer tocar na noite? Tu quer se drogar? Tu quer se prostituir? Foi exatamente essas três perguntas que ele me fez. Eu disse não. Ele disse, então, não vou te dar bateria. Cara, isso me perseguiu a vida toda. Mas com 16 anos eu conheci a capoeira, conheci esse outro lugar de cultura, e pra eles foi aceitável porque conheci a pessoa que foi meu companheiro por muito tempo. Fui casada com ele muito tempo. Então a capoeira me deu liberdade musical. Ai que eu me desenvolvi artisticamente. Mas aí eu fui para outro lugar, eu saí do samba, eu saí desse lugar. Fui para as culturas populares, mas tudo tambor. Teve um momento que eu morei no Rio de Janeiro, estudei percussão popular lá, e no momento que eu voltei, que eu relutei muito em não ter uma carreira artística, tentei viver outra coisa e é por isso que eu sou socióloga. Iiiiiiiiiiiiiiiii Pra dizer pra ti que a gente é pautada por isso, a gente é organizada por esta coisa machista e racista, porque a mulher negra tem um espaço controlado pelo mercado, a gente pode ser em algum lugar e não pode ser em outro.

Alice nos fala agora, de como ela enxerga que a sua atividade musical foi influenciada: — “Primeiro que é a coisa do exemplo. Para mim não tinha exemplo, eu não tinha essa mulher baterista. Por isso que eu me pergunto, de onde eu tirei isso? Tirei de uma vontade minha, e não pensei na hora que isso não era algo pra mim. Mas tinha de mulheres cantoras. A minha mãe cantava muito, e ela sempre lacrimejava que ela dizia que foi cantora de rádio, que ganhou prêmios de rádio, mas ela se casou.

A respeito da atuação de Alice em regiões mais centrais da cidade ela narra da seguinte maneira. — Eu sempre toquei no meio dos negros, antes de ir para o Rio, todos os negros e o movimento social me conheciam por ser artista. Fui pro Rio, me distanciei um pouco do movimento, voltei. Continuei nesse lugar, pensei: cara, não dá! Aí eu faço em 2018, uma residência concha, que selecionou 15 mulheres. Dentro dessas 15 mulheres, tinha eu e mais duas mulheres negras escuras, uma outra que se colocou como mulher indígena e o restante de mulheres brancas. Aquilo me colocou em um outro lugar no cenário musical. Porque conheci mulheres que já tinham influência social no

mundo musical. Daí tu faz um show junto com essas mulheres. São as mulheres que estão hoje bombando na cidade. E aí hoje eu estou, porque eu furei minha bolha, porque eu parei de tocar onde eu tocava antes. Eu vivi isso. E todo momento tem que estar administrando para elas não te capturarem, não te colocar num lugar. Então, hoje eu não critico ninguém, no lugar que tá nas suas escolhas.

Alice fala de quando ela percebeu que seria uma cantora militante. — Um dia eu estava em Pelotas com a banda Afro. Bah, me deu uma viagem ali, eu acho que era a música, e estava no mercado, naquela praça central e aqueles prédios e eu no meio da música: esses prédios aqui ó, tudo tem sangue de negro aqui, tem gente morta! [...] E aí depois eu disse bah, desculpa aí. Mas me deu uns cortes, que a gente no dia, na tarde, a gente foi ver senzala, aí as pessoas apresentam aquilo como se fosse uma coisa normal. Foi um negócio horroroso, a gente passou muito mal, um integrante da banda quase teve um negócio. E aí, cara, eu não contive aquelas emoções ali. Depois no ônibus, voltando, uma companheira, me disse assim: ai, eu acho que tu foi demais naquela tua fala. Então eu digo, é. É isso, a gente tem um lugar de controle, a gente é controlado. – falou demais. E é foda.

Laura

Laura é uma mulher negra de pele retinta de 51 anos, cantora nas rodas de samba de mulheres que atuam na região central de Porto Alegre, mais precisamente no bairro Cidade Baixa. Nas vezes que estive nas rodas de samba que Laura cantava ela usava o cabelo trançado, costumava sempre cantar músicas que costumeiramente são conhecidas como pontos, ligadas a religiões de matriz africana. Procurava sempre cantar sambas de autorias de mulheres negras, assim como discursava para os ouvintes a importância de cantar, lembrar e conhecer a história das mulheres negras sambistas, como Dona Ivone Lara, Alcione, Jovelina Pérola Negra, Leci Brandão e outras. Durante o segundo semestre do ano de 2023 e o primeiro semestre do ano de 2024, me dediquei a acompanhar os coletivos de mulheres sambistas na cidade de Porto Alegre que atuavam na região do bairro Cidade Baixa. Durante as observações, procurava conversar com Laura, que desde o início das minhas observações, mostrou-se aberta ao diálogo. Apresentarei aqui a narrativa de Laura sobre suas impressões como atuante no movimento musical feminista negro, identificado com o samba.

Laura iniciou sua conversa falando do início da sua trajetória na zona leste da cidade, no bairro Ipê: — Inicialmente essa vivência musical no samba, no samba de raiz, ela é uma vivência que é grudada na gente desde a infância. Em casa, as festas de casa, desde aniversário, batizado, é sempre samba. A família entregava muito samba e muita música aqui gaúcha — música tradicional da região do sul do Brasil. — Porque meus tios têm as outras vertentes, então a gente escutava música brasileira demais, desde a infância. O samba fluído, da gente fazer rima em cima, tudo isto, então a gente desde a infância tinha essa vivência em casa com os pais. A partir da adolescência, eu percorri outras vertentes da minha geração, que era música internacional, a dance music, hip hop que é forte na minha vida, o swing. O último que eu adentrei e ainda não sou tão fluída é o carnaval, porque o carnaval é muito machista, né? Eu digo por que eu saía no carnaval e a gente via muita coisa. Agora que está numa reconstrução. Mas eu virei musicista, por estímulo de muitas pessoas, iniciando pelo ex-marido, que eu cantava normal assim. E comecei a sair pra fora, em casa eu fazia muita coisa, cantava essas músicas que não tocam na rua, a gente quer ouvir essas músicas. E aí eu me apeguei muito, no início eu cantava só as músicas que não eram clichê, aí, hoje em dia, eu canto as músicas que são clichê. Pagode foi uma coisa que eu não me abracei. Ai, com o

tempo é uma coisa que eu acho que tenho que melhorar. Nessa caminhada de ser mulher, posso te dizer que tive a segurança de pisar como mulher de alguém, inicialmente. Eu acho que essa coisa de ser mulher preta, é uma coisa que eu fui descobrindo com o tempo, que eu fui fortalecendo a mim mesma para conseguir, também me ver como uma pessoa que inspira. A música entra na minha vida como um processo de cura, como um processo de autoestima, como um processo de liberdade. Que a mulher não tem tanta liberdade, a mulher tem muito a cumprir, a sociedade nos cobra que a gente tem que dar conta de várias coisas. E quando escolhe fazer uma coisinha a mais a gente é censurada. Isso dentro da família eu passei. Porque a minha família não apoia muito a vida musical, por que tem um familiar que se dedicou a vida de música, meio que né, permeia por percalços de ausência, como mãe, como nas festas e tudo mais. Mesmo assim, é uma coisa que fala muito mais alto para a gente. A gente que é músico de coração, porque eu me declaro assim, eu não me declaro como a musicista profissional ou a intérprete, eu nem gosto deste rótulo de intérprete. E a música preta eu escolhi, porque eu posso permear em vários lugares. Eu tenho muitos amigos que são exímios músicos, que são formados como músicos, muitos amigos que me validam também. Eu sou muito feita disso, de fortalecimento. Tudo foi nessa vivência de estar com eles. Eu cheguei na música assegurada como mulher casada, não sei como seria se eu fosse solteira, sabe? Eu virei uma observadora das mulheres que vieram antes de mim. Porque os homens têm disso de misturar, por que muitas vezes quando tu, de repente dá um fora, ou tu dá um papo reto que teu caso é só a música, tu não vai embolar as estações, às vezes o ego, né, aí eles acabam, eu perdi alguns laços, não digo que não. E até do ex-marido eu cortei também, porque o ego dele, depois da separação não houve aceitação, né. E aí eu acho que fora disso ele deve ter falado algumas coisas, aí eu preferi cortar para não ficar sabendo e pra mim seguir em frente que é melhor. E ele também faz o trabalho dele, o propósito dele e eu faço o meu. A gente não tem uma relação fora assim de amizade, nós temos até a relação dos filhos. Porque daqui a pouco, se eu me relaciono com alguém do meio, quer dar palpite, quer conversar com o cara, e isso na separação ele conversou com muitos amigos nossos sobre isso. Meio que sei lá. Mas é sempre assim, a gente tem que estar em volta de um homem, que a validação iniciou por um homem, mas eu, com o tempo, fui me fortalecendo com a minha autoestima, como cantora. Porque eu não desisti mesmo foi por gostar, porque eu era abordada por homens mais velhos e sempre queriam dar uma

palestrinha, uma aula, e eu não dava bola, aí, numa segunda abordagem, porque eles são insistentes, aí eles diziam pra mim “ainda tu não canta”.

Em relação ao movimento musical protagonizado pelas mulheres na região central da cidade, Laura narrou sua opinião da seguinte maneira: — Eu acho que está muito forte, desde que eu iniciei, uns seis anos atrás, a incentivar a trabalhar com mulheres, por que eu tinha isso como queixa. Eu sempre falava “é somente os homens que tomam conta, vocês não vão chamar mulher para cantar?” Esse samba rei, que está tendo na Saldanha, com homenagens e tudo, eu fui lá. Eu pouco hoje causo polêmica, mas eu fui logo que iniciou o projeto, eu fui aos comentários e eu coloquei o nome de seis mulheres, falando, né. Aí, ele disse que já estava na mente dele me chamar. Aí eu mandei no privado pra ele o nome de demais mulheres, por que eu sou sempre assim. E aí, quando eu comecei com esse coletivo de mulheres, eu tinha esse ranço que a gente não se colocava também, sabe? Eu vejo os dois lados da moeda. Só que eu sei que as mulheres têm essa condição que eu te disse de cobrança. Eu tenho muitas amigas que desistiram com um talento enorme e que estão investindo nas suas vidas, no casamento, recém se casaram, não vão tocar mais, se formaram, ganharam um cargo legal e não vão tocar mais, não tem condições. Mas eu me atento às periféricas como eu. Eu não gosto de dizer que eu sou uma referência, eu não sou uma referência. Mas assim, cara, a gente é feliz fazendo e a gente pode organizar para que isso seja confortável para a nossa vida e não se sentir culpada, porque eu já passei por todos esses processos. E algumas ficaram. Então o coletivo vem vindo, agora tem uma gama de pessoas não negras nesse meu coletivo. Que já são empoderadas, já ocupam. Mas eu sempre priorizo elas, eu sempre falo particularmente com as minhas, as minhas irmãs, porque nós temos os vários bloqueios. Temos bloqueios que nos impedem de estar sendo feliz tomando cerveja, indo para casa tarde para acordar no outro dia, os julgamentos nos batem muito fortes. Mais para nós, do que para as mulheres dessa área aqui onde nós trabalhamos, por que as gurias aqui tem formação acadêmica, estão fazendo UFRGS, permeiam pelos blocos, e nós não. Nós nos concentramos só no coletivo. Mas assim eu quis trazer a solução. Eu reclamava, “ai, só homem, só homem”. Aí surgiu a oportunidade com a primeira roda que eu participei de mulheres, eu disse assim: não vamos mais parar. Vamos fazer com que essas mulheres tenham visibilidade como artistas, nós somos multi. Não precisamos nos resumir como mãe, esposa e trabalhadora. A gente pode ser artista também, temos talento para isso. Eu sempre falo para elas em reunião quando a

gente pode, estarmos juntas, que meu desejo é elas se verem como artistas remuneradas, profissionalizadas, por que isso aí também vai de cada uma. Mas que elas têm potencial elas têm, e isso leva tempo. Não vai ser em dois anos, ou em três anos que elas vão sair tocando bem. Só que nós temos que acreditar, pegar na mão uma da outra, se desenvolver, e a minha escola sempre foi a rua, eu acredito na escola da rua. Eu não tenho escola.

Laura é nascida em Porto Alegre, residia na infância na zona leste da cidade. Narrou que o pai dela havia participado da criação de uma escola de samba, inaugurando assim o fato musical em sua trajetória. Atualmente, a interlocutora narrou que conta com uma produtora musical, responsável por facilitar o acesso dela no Movimento das Mulheres que atuam na roda de samba e por apresentar uma terceira pessoa que também atuaria como produtora na vida musical de Laura, a qual tem ajudado diretamente nossa interlocutora. Laura evidenciou a dificuldade de acessar espaços com mais visibilidade social, entre estes alguns bares com maior acúmulo de capital simbólico, os quais através do esforço da própria, não conseguiu o acesso e, que estas produtoras atuariam na linha mais burocrática facilitando o acesso a outros locais para ela. Assim Laura descreveu sobre a falta de acesso:

— Tem o bar na rua Princesa Isabel que não abre. O Exportação, não abre, só abre se tiver alguém conhecido, só uma vez com a Claudia que é cantora que abriu uma vez pra nós, conseguimos. Tem lugares bem fechados ainda. Não abrem pra mulheres. Não querem mulheres, não querem LGBTQIA+. Porque onde tu traz as mulheres, eles não querem os LGBTQIA+. Esse bar que tentei, se enquadra nisso, eu nunca vejo LGBTQIA+, dentro daquele bar, é mais conservador. Eu sou uma grande observadora aqui de Porto Alegre. Mas assim, eu fico muito feliz quando eu consigo estar na rua. Eu acesso muito melhor quando eu estou na rua. Gosto também do teatro, o teatro é maravilhoso, mas o teatro me consome. Porque precisa que esteja cheio, precisa estar lotado. E é um investimento bom pra caralho quando a gente é músico, por que ele reverbera, mas ele não reverbera na hora que tu fizeste, ele reverbera daqui a um ano ou dois depois. Como o trabalho com o grupo Agravo, que é assim, ele começou a reverberar depois do show da Santa Casa, que vai fazer dois anos. Não foi aquele show. Mas ele reverberou, gerou muitos outros frutos para casas menores. Lugares menores. Saraus que a gente queria fazer. Então eu sempre recomendo, é bom a gente flutuar um pouco, atingir as outras massas, sabe? Mas o meu gosto é na rua, porque aí eu tenho a

sensação que a periferia está falando. Quando dão estrutura pra fazer na rua, gritar bem alto.

Em relação ao impacto dessa atividade com a periferia ou comunidade urbanas, Laura também falou a respeito: — Isso já deu até resenha, né. Isso já deu partilha. Vou retomar esse movimento forte que está tendo de mulheres. Houve uma partilha de mulheres, eu preciso contar isso pra ti. Houve uma partilha com este contexto, de que a gente estava fazendo somente na área central e não estava atingindo as massas que são as donas do rolê. Teve essa partilha, com este argumento, que foi criado outro coletivo. Tá, nós temos assim, coletivos fortes, são três. Que eu fiz parte também da fundação que é o “Mulheres do Samba do Sul”, esse é um inicial antes do nosso aqui da roda que eu fiz parte, e faço parte. Não sou tão assídua porque eu tenho o meu. E tem o “Samba pras Rainhas”. Esse “Samba pras Rainhas”, foi com esse contexto, que elas queriam atingir, uma massa que não se atinge. Agora elas se renderam à área central, elas estão mais aqui. E as meninas que estão lá, também estão em desenvolvimento. Fiquei chateada com a forma que foi feito? Fiquei, mas é uma coisa muito importante porque nós precisamos estar em toda parte. Não precisamos estar juntas todo o tempo. Então onde meu coletivo está tocando ali no centro, elas estão tocando lá no Partenon, estão tocando no Morro Sta. Teresa, ou estão tocando na Glória, que a fundadora é da região da Glória. Então, eu acho importantíssimo. E as “Mulheres do Samba do Sul”, elas lá dentro da página delas, dentro do nosso grupo ali do zap, muitas cantoras, cantoras que não são profissionais, mas que têm duas músicas, três músicas que cantam, elas podem se desenvolver, por que o “Samba pras Rainhas” e o nosso coletivo também se comunica ali.

O coletivo de mulheres que Laura participa, é o mesmo do “6º Encontro de Mulheres no Samba” que estive observando e narro neste capítulo. Nossa interlocutora revelou que o evento acontece concomitantemente em várias outras capitais do Brasil e do mundo, e que sua produtora é a curadora do evento aqui no estado do Rio Grande do Sul. O evento aqui no estado é tanto realizado em Porto Alegre como nas cidades de Canoas, Pelotas e outras. A respeito deste evento ela fez algumas considerações:

— Este ano vai se realizar em novembro também. Mas é uma correria, assim, doído. Porque a parte burocrática, nós “lambemos o chão”, tu não tem noção. Esse ano passado foi pagar o som, tudo saiu do bolso porque a remuneração não chegou a tempo, foi terrível. É amor e dor. Essa roda foi linda, foi muito linda. Nós choramos até agora a

metade do ano. Mas é isso, é meter os pés e fazer, e reverbera. A gente prepara um terreno agora, para futuramente fazer uma troca com elas, ou em São Paulo, ou no Rio de Janeiro.

4.2. Enredando sorrateiramente a mente das massas

O reconhecimento do esforço do coletivo de mulheres que atua em contraposição à ideologia do patriarcado manipulada na sociedade porto-alegrense é absolutamente coerente com o que foi revelado durante o tempo em que estive imerso em campo. Assim como se faz necessário que seja evidenciado o agenciamento das mulheres negras sambistas, que de alguma forma ocupam a zona central e contradizem minha hipótese inicial. Através do agenciamento destas novas epistemologias, projetaram-se na arena pública de modo a protagonizar o questionamento da estrutura dominante na região central. Todavia, faz-se necessário que se situe onde se encontra o agenciamento das mulheres negras sambistas, diante da articulação da ideologia que domina as relações socioculturais e políticas na região central da cidade.

A partir do movimento dessas mulheres negras sambistas, na região central, reivindicando o reconhecimento do corpo feminino enquanto produtor de arte, esse movimento epistemológico capaz de agir no sentido contrário da concepção de arte vigente na cidade, nesta perspectiva poderíamos entender estas agentes sonoras no contexto de “autenticidade e resistência da arte, ativismo” conforme sugeriram as pesquisadoras Hughes & Déia (2012). As acadêmicas escrevem a partir do contexto do impacto da globalização na cultura e na produção artística, onde consideram a emergência do “capitalismo cultural no qual objetos, performances, meios de comunicação, turismo cultural [...] são explorados como motores de crescimento econômico” (HUGHES; DÉIA, 2012, p. 5). Mas o que as pesquisadoras abordam de relevante para o contexto deste capítulo seria o trabalho intenso de uma sambista, na busca pelo reconhecimento da autenticidade em um cenário altamente mercantilizado, generizado e racializado, que ilustra de alguma maneira a situação a que estão expostas as sambistas negras na cidade de Porto Alegre. Diante da luta empreendida por estas mulheres em um ambiente naturalizado como machista, elas se articulam através das suas sociabilizações para se contraporem às normas socioculturais em vigor.

A filósofa Aza Njeri escreveu o verbete a respeito do conceito de “mulherismo africana” (*womanist afrikana*) no Dicionário das Relações Étnico-raciais Contemporâneas” (2023), descrevendo-o como uma reflexão prática-teórica-crítica “acerca da práxis da população negra, sobretudo das mulheres diante da supremacia ocidental” e do “estado de *Maafa*, isto é, ao estado de desumanização radical vivido pelas populações negras no mundo ocidental” (NJERI, 2023, p. 249, 251). Não se aplicando a uma proposição identitária, o mulherismo africana, cunhado pela intelectual afro-estadunidense Cleonora Hudson, em 1987, considera ser sua principal abordagem materno-centrada, a partir do movimento de liderança social empreendido pelas mães africanas em comunidades do continente, assim como os atravessamentos nas experiências da diáspora. Sobretudo, o mulherismo africana, postula novas perspectivas em relação à concepção materno-centrada, “não estando somente ligada à gestação físico uterina, expandindo-se assim à matrigestão e ao aquilombamento” (AZA NJERI, 2023, p. 250). Neste contexto, não apenas Laura e Alice, duas das pessoas que colaboraram com suas narrativas neste capítulo, as quais exercem a maternidade enquanto projetam-se através do ativismo artístico na região central da cidade, passariam a serem entendidas como lideranças na luta antirracista, mas na mesma proporção, Malu, que não exerceu a maternidade, ou seja não é mãe, mas também encontra-se inscrita através da leitura do mulherismo africana.

A proposta de melhor compreensão da produção acústica empreendida pelas mulheres negras, é feita pela ativista e teórica negra, Jurema Werneck (2020) no volume “O samba segundo as Ialodês: mulheres negras e cultura midiática”, publicado a partir de sua tese de doutorado. Jurema Werneck (2020, p. 124) propõe através das trajetórias de três mulheres negras musicistas, ampliar a perspectiva de análise da cultura de massas no Brasil, especialmente através da atuação destas mulheres, onde “cada uma delas apresenta em comum não apenas o traço geracional, mas também o pertencimento a um grupo social marginalizado, o que marca o desenvolvimento de suas trajetórias na música popular brasileira a partir do samba”. O trabalho na música popular, em especial no samba, é analisado pela estudiosa, por meio da trajetória das três mulheres negras com relevância nacional, todas cantoras: Alcione, Leci Brandão e Jovelina Pérola Negra, revelando uma proposta metodológica, que se assemelha à proposta deste capítulo, em razão de propor análises teóricas a partir da aproximação com três mulheres negras que de alguma forma projetam-se como protagonistas na

sociedade brasileira através do samba, embora guardadas as devidas proporções de cada pesquisa.

Segundo Werneck (2020, p. 124) essa análise seria feita através da figura da Ialodê, “como chave para visibilizar as potencialidades de expressão e agenciamento vividas pelas mulheres negras”. Conforme explica-nos Jurema Werneck (2020, p. 31, 35), na tradição afro-brasileira Ialodê não é conceito, mas uma “cultura atrelada ao tempo cíclico da existência ritualizada”, assim ela argumenta que, “o conceito de Ialodê, ao propor uma instrução no olhar”, permite-nos buscar outros significados para o agenciamento das mulheres negras, “para além daqueles que a sociedade racista e patriarcal patrocina”. Com isto, Werneck (2020, p. 183) elabora que a impregnação dos elementos que promovem a subjugação nos mecanismos que movimentam a indústria cultural, também impregnaram o “chamado mundo do samba e suas consequências na restrição de espaços para as mulheres negras”. Isto seria um alerta da estudiosa, para atentarmos principalmente no reconhecimento da produção acústica destas, que estariam submetidas a uma série de contingências que restringiriam o manejo das formas culturais respectivas às mulheres negras.

O que narro aqui a partir do diálogo com as interlocutoras, poderia ser entendido como a reterritorialização do corpo negro feminino. Pois, quando Jurema Werneck argumentou que as ações que as mulheres negras desenvolveram e desenvolvem no mundo do samba seriam “a produção de acordos de aceitação social, que implicavam o desenvolvimento de aproximações com seguimentos externos ao mundo do samba”, que ela explica como sendo, “a disponibilização da infra-estrutura para a realização, que inclui a culinária e o artesanato a ele vinculado, as iniciativas de aglutinação comunitária e de vínculo às tradições [...] bem como a atuação nas rodas de samba, percutindo instrumentos musicais” (WERNECK, 2020, p. 83), a autora nos coloca diante do pleno apagamento da mulher negra, que sempre esteve presente no trabalho cultural e acima de tudo, viabilizando a edificação dele, através dos acordos de aceitação social. Ora, a partir desta perspectiva, evidencia-se aqui, uma total ruptura com a ideia de que agora as mulheres iniciam a cena do protagonismo do samba, e nos força o reconhecimento imediato que estás já protagonizavam os sambas desde de seus desmembramentos iniciais. Conforme as narrativas elaboradas pelas interlocutoras destes capítulo, que descreveram tanto o agenciamento das mulheres negras neste contexto a partir da figura das respectivas mães destas, como delas mesmas, que a partir do capital

cultural e social da sua comunidade, lançaram-se no campo musical reivindicando o protagonismo deste, pois de certa maneira já entendiam que o protagonismo já era exercido pela mulher negra neste campo, sem o devido reconhecimento a esses corpos.

No entanto, o argumento de que em "determinado momento do desenvolvimento das formas culturais afro-brasileiras, a existência de funções sob responsabilidade exclusiva de homens não era um elemento estranho às práticas da população negra"; como propõe Jurema Werneck, passou a originar a permissão que está segmentação fosse legitimada na sociedade brasileira, conforme a autora sugere. Neste processo, apresentou-se como novidade a individualização e conseqüentemente a desvinculação "às regras da coexistência na comunidade" [negra], "e por esta forma moderna significar uma destituição ou invisibilização das responsabilidades e participações femininas, uma vez que obrigariam o reconhecimento da importância das mulheres negras" (WERNECK, 2020, p. 87). Sendo assim, o que Werneck (2020, p. 86) elucidou, foi que a "a função de 'puxador' de cantigas não era até a metade do século XX uma função masculina", aqui ela se refere a maneira com que a religiosidade de matriz africana era articulada a até metade do século XX, portanto a história do movimento cultural negro. Pois o homem passaria a ocupar um maior espaço de prestígio dentro das religiões negras, em meio ao impacto das regras patriarcais nestas comunidades rituais. Pois haveria a circunstância inicial em que concebeu-se o lugar do homem negro localizado na percussão do samba, que apoiava-se em ideias acordadas nas práticas religiosas assim como nas funções masculinas encontradas nas religiões afro-brasileiras e que "foram perpetuadas fora do ambiente ritual até os anos recentes, graças aos interditos impostos pelo patriarcado às mulheres negras" (WERNECK, 2020, p. 74). Com isso, quero dizer que o samba em Porto Alegre, especificamente na competência das interlocutoras deste capítulo, apresenta uma historicidade abrangente, que também articula o agenciamento destas, no sentido da reterritorialização destes corpos, dentro da ação protagonista observada no campo. Através de uma escuta etnográfica, assim como uma escuta de um sambista negro e periférico.

Buscando uma análise mais detalhada sobre a coletividade feminina negra, a ativista negra, filósofa e antropóloga Lélia Gonzalez (2020) apresentou formulações aprofundadas nos ensaios escritos entre 1975 até metade dos anos 1990. Partindo da ideia de Lélia Gonzalez de que existe uma superpopulação, relativa à qual grande parte seria supérflua a ponto de passarem a constituir uma "massa marginal em face do

processo de acumulação hegemônico, representado pelas grandes empresas monopolistas” (GONZALEZ 2020, p. 27), poderíamos considerar que a questão do desemprego e do subemprego passaria a incidir sobre essa população. A antropóloga sugeriu que seria através da instância econômica que a análise sobre a questão da marginalidade funcional que caracterizaria os indivíduos que comporiam a mão-de-obra de reserva para o mercado industrial e, da não funcional, que seria a massa marginal como modelos distintos dentro da superpopulação relativa, se desenvolveria.

Nas narrativas de Malu e Lucia, ambas evidenciaram situações em que o trabalho cultural no samba, refletia as dificuldades principalmente financeiras, que ilustravam o cenário do subemprego no qual elas estavam incluídas. Da mesma maneira, Alice, quando evocamos a narrativa em que ela menciona que ao voltar do Rio de Janeiro deu-se conta que precisava mudar o rumo da sua atividade musical, ali Alice questionava diretamente a situação de subemprego a que estava condicionada.

Lélia Gonzalez refere que “à distinção entre integração social (relações harmônicas ou conflituosas entre atores) e integração dos sistemas (relações harmônicas ou conflituosas entre as partes de um sistema social)”, quando esta distinção não ocorre, isto levaria a análise a concentrar-se apenas na questão da integração social, deformando-a e impedindo assim a percepção do “fenômeno como um indício das contradições estruturais do sistema” (GONZALEZ, 2020, p. 28). Se faz o entendimento que no caso urbano, a condição das agentes sonoras, seria compreendida através da implicação marginal no processo produtivo, que abrange diferentes modos de fixação da mão de obra mas que seria assimilado como constituído pela “mão de obra livre que fracassa, total ou parcialmente na tentativa de se incorporar de forma estável no mercado de trabalho”, como narrou Malu, a respeito da sua tentativa de inclusão no mercado musical. No entanto, também ela poderia ser lida como a situação de pessoas assalariadas que estariam ligadas aos setores menos modernizados “que se caracterizam por condições muito rigorosas de trabalho, escassa aplicação de legislação social e remuneração em torno do nível de sobrevivência” (GONZALEZ, 2020, p. 30).

Segundo Lélia Gonzalez, verificaríamos a eficácia do discurso ideológico a partir da internalização, desempenhada por parte dos atores, estendendo-se tanto para os beneficiários quanto para os prejudicados, capazes de reproduzirem este discurso principalmente em seus respectivos comportamentos imediatos. Consideramos, então, que a raça, atributo socialmente elaborado, seria entendida como vinculada ao aspecto

subordinado da ideia de reprodução das classes sociais. A antropóloga argumentou que, no caso brasileiro, levando em conta a hegemonia que se refere ao capitalismo monopolista, a distribuição geográfica da população negra seria um dos legados da escravização, “a maior concentração da população negra ocorre exatamente no chamado Brasil subdesenvolvido, nas regiões em que predominam as formas pré-capitalistas de produção com sua autonomia relativa” (GONZALEZ, 2020, p. 34).

Lélia Gonzalez afirma que o capitalista branco estaria sendo beneficiado diretamente frente à exploração do negro, mas o que ela elucida é que esta ação incide na aparição de vantagens competitivas no preenchimento de posições, o que na estrutura de classes, se reverteria em recompensas materiais e simbólicas. O que nos levaria à constatação que mesmo na ausência de propriedade dos meios de produção, todo o branco seria beneficiário do exercício da opressão racial. Portanto, quando Malu e Lucia, criticam a organização musical agenciada por mulheres brancas, elas intencionam a proposição do debate a respeito das linhas de forças que orientam o trabalho cultural que naquele momento projetava-se com maior respaldo no território central da cidade. Da mesma maneira que reconhecem esse processo, também o reforçam, ao pensarem que entendem a necessidade de outra contrapartida, mas, sobretudo, denunciam que esta apresenta-se como condição do trabalho feminino negro.

No volume “Contra o racismo: mobilização para a mudança social na América Latina” organizado por Figueroa & Wade (2023), cujo projeto de pesquisa está na origem do livro *Latin American Anti Racism in a “Post-Racial Age - LAPORA* (Antirracismo Latino-Americano numa Era “Pós-Racial”), eles apresentam um olhar etnográfico sobre a diversidade de organizações e atividades antirracistas na América Latina, envolvendo trabalho com organizações no Brasil, Colômbia, Equador e México, incluindo algumas que trabalham com movimentos sociais de base negra e indígena. Os estudos apresentados no LAPORA, organizam-se em torno da virada racial, que também é uma virada interseccional, como argumentam os organizadores. Através da proposta de um enfoque mais amplo que observasse as estratégias de mudanças sociais progressistas e seus efeitos antirracistas, foi que o estudo sugeriu o conceito de “gramáticas alternativas de antirracismo” (FIGUEROA; WADE, 2023, p. 3).

Esse instrumento de análise, permite-nos captar os discursos e as ações nos quais o racismo e as desigualdades sociais não ocupavam formas centrais ou explícitas, ainda que não estivessem totalmente ausentes, mas “ainda assim, tinham o que consideramos

efeitos antirracistas, na medida em que desafiavam a distribuição racializada, material e simbólica de poder e valor” (FIGUEROA; WADE, 2023, p. 4). Segundo esse estudo, a maneira como as desigualdades sociais e de classe se cruzam na América Latina, residiria na frequente congruência destas duas dimensões que significam que as classes “invocariam mais ou menos automaticamente a figura da diferença racial como uma presença às vezes fantasmagórica, às vezes visceral” (FIGUEROA; WADE. 2023, p. 4). Conforme sugere o estudo, a ideia de raça e racismo, poderia entrar e sair de foco, constituindo assim uma presença ausente, que seria mais profundamente constitutiva das ordens raciais na América Latina, isto por conta do seu caráter mestiço. Como foi denunciado através das falas das nossas interlocutoras em relação a organização do evento do coletivo das mulheres, seria o caráter de que o racismo estaria constantemente presente, mas muitas vezes sendo velado, mal reconhecido, minimizado, não reconhecido ou ainda com seu significado deslegitimado.

Esse quadro seria informado por uma série de abordagens teóricas. Através da presença das mulheres negras sambistas, no cenário social, podemos descortinar a prática musical, saindo de um olhar ingênuo que apenas levaria em conta o agenciamento destas em um momento de presença massiva destes corpos femininos na arena pública. Se faz relevante chamarmos a atenção para a complexidade onde se localizam o reconhecimento e o surgimento de novos movimentos sociais, assim como o “Samba pras rainhas”, que avança instaurando um profundo questionamento da lógica estrutural da sociedade, apresentando uma visão alternativa desta. Procurei evidenciar esse movimento através das falas de Malu e Laura, quando estas relataram acerca da divisão ocorrida no coletivo de mulheres sambistas. Sendo que o coletivo “Samba pras rainhas”, seria uma alternativa encontrada pelas mulheres negras para construírem uma possibilidade sonora socializante que estivesse de acordo com o pensamento das sambistas negras que participavam do coletivo inicial de mulheres sambistas.

Quando apresentei as interações com Alice, foi com a intenção de considerarmos uma outra maneira de agenciamento que atua por vezes concomitantemente com as outras interlocutoras que também representam maneiras diversas de produção acústica em meio às contingências que regulamentam o manejo das formas culturais que implicam o agenciamento destas. Contudo, pensar sobre os deslocamentos de Alice na arena social, levaria ao encontro do que Borelli & Aboboreira (2011, p. 165) descrevem como “coletivos que se articulam a diferentes ordens de institucionalidade”, referindo-se

a pessoas que recebem auxílio participando de editais que possibilitam a realização das suas atividades político culturais.

A pesquisadora Fregoso (2023, p. 129), em seu artigo publicado no LAPORA, questionou: “como a mobilidade (definida de forma ampla) de sujeitos subordinados e racializados pode se tornar uma estratégia para combater a desigualdade racial e o racismo?” A partir desta perspectiva podemos conceber o agenciamento da Alice, o qual Fregoso (2023, p, 129) nos fala que “a profissionalização e a mobilidade ascendente são uma forma anfíbia de combate ao racismo, no sentido de que os sujeitos ascendentemente móveis oscilam entre dois mundos”, compreendido aí tanto como o mundo da sua comunidade de origem e suas respectivas estruturas, como o mundo dos brancos e mestiços. Esta oscilação produziria dois efeitos, segundo Fregoso (2023, p. 129), o primeiro efeito seria o incentivo à alfabetização racial, mas no segundo, a oscilação refletiria o “poder das hierarquias entrelaçadas de raça e classe” e quando ambas se juntam, teriam o potencial de tornar a mobilidade ascendente de pessoas negras e indígenas tanto precária quanto individualista.

A pesquisadora comenta que há muito tempo existiriam indivíduos economicamente bem-sucedidos, implicando no acesso à educação formal encontrados na população negra e especialmente entre os povos indígenas da América Latina em que a educação teria apresentado impactos acelerados desde a década de 1960. No entanto, a pesquisadora questiona a respeito de onde estariam essas pessoas que tiveram acesso à educação e nos responde que se vem argumentando que uma das consequências do maior acesso à educação, se refletiria na formação de um conjunto de acadêmicos. Embora tentativas de mobilidade ascendente tenham sido estimuladas pela melhoria das oportunidades educacionais, Fregoso (2023, p. 130) pondera que existiria o sentimento de frustração por parte dos movimentos sociais negros e indígenas e seus apoiadores “gerado pela promessa de maior inclusão em um contexto de retração econômica e intransigência política”. Fregoso (2023, p. 130) argumentou que a ideia de “todas as pessoas em uma trajetória de se tornar classe média estão de alguma forma orientadas tanto para suas comunidades de origem quanto para os estratos sociais acima delas, “entender-se-ia então que, este seria o caminho de mobilidade ascendente, que de alguma maneira foi difundido globalmente como o modo principal de emancipação individual.

Baseada em sua investigação, Fregoso (2023) afirmou de maneira contundente que, mesmo através do mecanismo de micro agressões, as classes médias negras e indígenas enfrentam o racismo da classe média alta: ao passarem por essa experiência esses indivíduos racializados se tornariam mais conscientes do jogo a que necessariamente, se submeteriam, uma vez que desejariam entrar em diálogo tanto com grupos quanto com instituições de poder. Assim, as reflexões que ilustram o conjunto de práticas que refletiriam mudanças nas percepções de raça, branquitude e racismo, capaz de gerar um repertório de práticas discursivas, seria entendido como “alfabetização racial”, que teria “particular importância na América Latina, onde as pessoas negras e indígenas da classe trabalhadora” poderiam vir a negar ou simplesmente abster-se de manifestarem-se sobre a relevância do racismo (FREGOSO, 2023, p. 131).

Outra dimensão da diferença desencadeada pelo racismo, segundo o estudo de Fregoso (2023), seria que a classe média negra estaria mais suscetível que a sua contraparte branca no que se refere a ser economicamente mais vulnerável. Essa vulnerabilidade atuaria moldando o comportamento dessa população suscetível, estimulando-os a competirem entre si para que assim acentuem a diferença de status, passando assim a darem importância ao desempenho do status de classe tanto por meio de símbolos como de etiquetas. Estas características definiriam que tanto as pessoas negras como indígenas estariam vivendo no que Fregoso chamou de forma “anfíbia” (2023, p. 131). “A ideia de ser anfíbio vem de Rita Segato, que elaborou a noção para descrever as possibilidades ambíguas ligadas à mulher, entendida como o significante habitual da posição feminina” (FREGOSO, 2023, p. 132).

Ainda, segundo Fregoso, dentro da ordem social patriarcal, capaz de organizar as relações de gênero com as relações de poder a partir da ideologia em vigor, o binário masculino/feminino teria o poder de construir a masculinidade como o “sujeito falante que entra ativamente no domínio público da troca de sinais e objetos, em oposição à feminilidade como objeto/sinal” (FREGOSO, 2023, p. 132). Nestas condições, a mulher se comportaria ambigualmente, parte objeto, parte sujeito. Uma vez enquadrada na hierarquia de status, a mulher seria o elemento de agência e desejo, representando um sinal que seria trocado na economia simbólica gerida pelos homens que se presta a servir a lógica masculina, mas seu agenciamento a levaria além da submissão, conduzindo assim a aspirar as promessas igualitárias que ilustram o mundo da cidadania formal. Os povos indígenas ou negros participariam da hierarquia de status organizada

em torno da branquitude, primeiro como falantes que se entendem a partir da ideia de que aprenderam a língua do colonizador através do processo educativo; na mesma medida, seriam entendidos como sinais, marcas, evidências por aceitarem de alguma forma serem objetivados no discurso que se refere aos próprios como pessoas negras e indígenas. Assim a participação na branquitude colocaria estes como reféns ao admitirem jogarem a lógica da mestiçagem, admitindo assim negociarem o regime visual racial subjacente ao contexto que almejam estar, e por consequência, lhes conferiria a passagem bem-sucedida a uma das características da branquitude, como estarem sempre em foco.

Fregoso (2023, p. 132) argumenta que esses indivíduos em suas “trajetórias de mobilidade ascendente, podem muito bem reforçar a estrutura e hierarquias de poder dominante sem necessariamente questionar o que os sustenta”. Portanto, podemos considerar que de alguma maneira as pessoas negras inseridas no contexto exposto aqui, encontrar-se-iam nestas condições enquanto aspiravam a mobilidade ascendente, que por mais que não seja admitida, está implícita na medida em que exercem esta mobilidade na sociedade, situação premente de Alice, principalmente naquilo que narrou aqui, quanto à sua tentativa de exercer sua crítica enquanto performava e a não ter encontrado, como veio a concluir, nenhum apoio de seus companheiros depois do seu discurso. Mas em alguma medida, tanto Malu quanto Laura, também estariam inseridas, se viéssemos a convir que a tentativa de ser admitida nos espaços centrais implica também em negociar tanto comportamentos críticos como regimes visuais, exigências não somente capazes de restringirem o potencial da ação antirracista destas, mas de posicionar as ações das próprias a favor da manutenção das ideologias vigentes.

Daqui em diante, proponho uma reflexão que se debruça sobre como a mão de obra das mulheres negras sambistas, pode ser entendida no samba da região central da cidade. Entende-se aqui o pensamento teórico-prático, mulherismo africana, agindo na recuperação de papéis das mulheres africanas articulados com os das mulheres negras sambistas envolvidas em arranjos socioculturais na cidade de Porto Alegre, para percebermos que também atuam enquanto líderes na luta anti-supremacia ocidental.

Em relação à força de trabalho, segundo Lélia Gonzalez (2020), a partir de 1950, houve o crescimento das classes médias no Brasil, mas de maneira relativa, esse processo significou a deterioração das possibilidades em relação ao mercado de trabalho para a população negra. Assim esta população ficaria relegada à condição de massa

marginal, deparando-se com a fome crônica assim como a pobreza extrema. Observou-se a população negra submetida não apenas a discriminação em termos de representações sociais mentais, mas o racismo cultural, capaz de deliberar que tanto algozes como vítimas, sustentassem no âmbito da naturalidade “o fato de a mulher em geral e a negra em particular desempenharem papéis sociais desvalorizados em termos de população economicamente ativa” (GONZALEZ, 2020, p. 42).

Nesse universo de impossibilidades, na ausência de perspectivas da mulher negra, no que se refere a novas alternativas, engendra-se o movimento praticamente coercitivo, com potencial de direcionar essas pessoas para a prestação de serviços domésticos. Em meio a situação de sujeição, e o reforço da internalização da inferioridade, na subordinação doméstica, ainda assim seria esta empregada que possibilitaria a “emancipação econômica e cultural da patroa dentro do sistema de dupla jornada” (GONZALEZ, 2020, p. 43). Dito isto, poderíamos entender o trabalho cultural/musical operado pelas mulheres negras na região central, como uma atividade relativa a uma subordinação doméstica? Como conceber tal questionamento em meio ao movimento de mulheres que protagonizam o samba?

Em uma disputa de forças que constroem papéis específicos para as diversas mulheres envolvidas direta e indiretamente no coletivo, a etnomusicóloga Wong (2000, p. 65) nos chama a atenção para a “presença modeladora das economias visuais”, durante o desenvolvimento das performances musicais. Pois se existe dentro do grupo das mulheres sambistas ainda conflitos sobretudo políticos, conforme expressaram as narrativas de Malu e Laura, logo chegaríamos a ideia defendida por Aparício (2000, p. 98) no ensaio publicado no volume de “Music and the Racial Imagination” (BOHLMAN, RADANO, 2000), quando argumentou que a canção “Sobrosona”, interpretada pela orquestra cubana Aragón, explicitaria um dos ideologemas mais predominantes na tradição musical afro-caribenha, que fala da figura discursiva patriarcal, imbuída de implicações raciais e de classe, e constituiu-se como um importante local de negociação da identidade local e nacional.

Aparício (2000), nos fala que a mulher seria “feminilizada”, que seria o mesmo que ser “reapresentada com atributos femininos a fim de ser despolitizada”, quando ela seria sensualizada e conseqüentemente desprovida da possibilidade de denunciar as violências pelas quais passou. Enquanto discute esse comportamento na sociedade cubana, através da figura da mulher concebida como *locus* de desejo narrada na canção

que mencionei acima, Aparicio defende que o deslocamento de significados, ao celebrar e banalizar as cadeiras da mulher apenas como “prazerosa, rítmica e musical, o patriarcado caribenho pode apagar do corpo da mulata quaisquer vestígios de violência pelos quais foi responsável ao longo da história” (2000, p. 98).

O que considero aqui, é a questão da mulher negra ser apresentada como sambista, o que de certa maneira resume sua subjetividade, abrindo-se o terreno para as celebrações em torno da ideia edificada pelo coletivo de mulheres administrado por mulheres brancas, constituindo a forma feminilizada da mulher negra e apagando quaisquer vestígios da violência da qual as mulheres negras estariam sendo vítimas ao longo da história do Brasil. Por meio da leitura de Aparicio (2000), nos aproximamos do entendimento de como a sociedade dominante descontextualiza os usos históricos dos ritmos afrobrasileiros, invalidando-os como práticas politicamente informadas, como resistência e celebrando-os, mas acima de tudo, constituindo-os como objetos a serem consumidos em benefício do patriarcado.

Isso aconteceria de acordo com o que Waterman (2000, p. 167) evidenciou em seu ensaio publicado no volume acima referido, propondo a discussão a respeito de uma reavaliação crítica a respeito da noção de que determinados gêneros musicais e seus praticantes poderiam ser concebidos como formas de encapsular a experiência histórica das raças humanas. Esta crítica foi construída a partir do cenário estadunidense, onde a música desempenharia um papel privilegiado na naturalização das categorias raciais, verificando ainda a manipulação por parte dos supremacistas raciais, das conceptualizações do senso comum da negritude musical. O que Waterman (2000, p. 178) concebeu teoricamente foi a ideia de que, em meio a um estado de naturalidade ou autenticidade, que atua na produção do gosto popular, desempenha-se a promoção de “imagens auditivas seletivas da negritude”.

Sendo assim, tomaremos como coerente a ideia defendida pela filósofa Judith Butler (2019, p. 35) em seus estudos de gênero, quando esta afirmou que a performatividade não poderia ser concebida como um ato singular, mas que esta implicaria na “reiteração de uma norma ou de um conjunto de normas, e na medida em que adquire a condição de ato no presente, ela oculta ou dissimula as convenções das quais é uma repetição”. Butler (2019, p. 36) ponderou a partir de um questionamento que ilustra o ponto em que estamos discutindo: “E um determinado sujeito poderia se considerar o autor de seus efeitos discursivos uma vez que permaneça sem marca a

prática citacional pela qual ele é condicionado e mobilizado? Esse tráfico de imagens, assim como a condição de ocultação das convenções que regem as práticas, estariam por deliberar sobre a maneira pela qual as mulheres negras sambistas, seriam engendradas, manipuladas ou simplesmente apareceriam na região central da cidade de Porto Alegre, selecionadas de alguma maneira pela organização do evento, como artistas emblemáticas, sujeitas às condições que Fregoso (2023) argumentou.

É aqui que chegamos na discussão central deste capítulo, que gira em torno da subjetividade da mulher negra, que se esforça para desempenhar o papel de protagonista do samba na cidade de Porto Alegre, em relação às mulheres negras da camada pobre, do subproletariado. Ao evocarmos os relatos tanto da Malu quanto da Laura, respectivas interlocutoras, podemos perceber que em determinado momento das narrativas destas mulheres, elas se referem a uma organização musical, descrita neste capítulo como “Samba pras Rainhas”. Poderíamos entender o que foi evidenciado pelas duas interlocutoras como a sucessão do processo descrito acima, em que, o desenvolvimento da ideia inicial de organização de um samba feminino engendra-se no terreno da apropriação seguida da expropriação de mulheres negras. Longe de qualquer possibilidade de uma construção coletiva que direcione a devida atenção à equidade étnica, dentro da dominação de classe social administrada pelas organizadoras do grupo, as mulheres negras entenderam a necessidade de organizarem um movimento musical em contraposição àquele movimento que representava, até então, todo o coletivo de mulheres, sendo o qual, tendo alcançado maior visibilidade, exatamente o coletivo com maior número de mulheres brancas e, na mesma medida, por estas administrado.

Berenice Bento, em seu livro “Abjeção: a construção histórica do racismo” (2024), tem como preocupação central apontar as linhas de continuidade do passado colonial e escravocrata na contemporaneidade. No que pese para a discussão proposta neste momento, Berenice Bento (2024, p. 209) argumentou, no capítulo “Guerra feminista: limites das categorias gênero e patriarcado”, que existiriam divergências entre o feminismo negro e o feminismo que ela propôs nomear de “patriarcalista”. Esta elaboração teórica exposta, referiu que o feminismo patriarcalista “ao conferir a categoria gênero o caráter de variável independente para explicar a opressão e a violência contra as mulheres, encontrará no patriarcado a categoria política que ira operacionalizar suas leituras sobre as estruturas de gênero”, enquanto que “o feminismo negro apontará que raça aparece com anterioridade no posicionamento dos corpos das

mulheres negras, não apenas nas estruturas de gênero” (BENTO, 2024, p. 209), revelando também a existência desta anterioridade da raça em todos os âmbitos das relações sociais.

Esta argumentação sustenta que, “essa anterioridade irá descentrar o protagonismo da categoria patriarcado, que será ocupado ‘pela população negra’, tornando-se inseparáveis a compreensão e a transformação da exclusão das mulheres negras dessa população” (BENTO, 2024, p. 209, 210). Retomando a discussão deste capítulo, concluímos que a produção acústica das mulheres negras estaria sob restrição das ideologias patriarcais engendradas no pensamento que articula a ideia de gênero como determinante da natureza das desigualdades. Nesta esteira Berenice Bento (2024, p. 213) pondera que “não dá para afirmar que a agenda de luta do feminismo patriarcalista seja irrelevante, que as lutas pelo direito a participação no mercado de trabalho, ao voto, à educação, à autonomia, à sexualidade sejam supérfluas”, mesmo que essa ação não englobe as opressões e as vivências de todas as mulheres. Mas ela faz questão de pontuar que “ainda que se deem alianças entre os feminismos, ainda que haja um esforço para a produção de reflexões interseccionais”, ainda haveria a cumplicidade do feminismo patriarcalista com a opressão a que estão sujeitas as mulheres negras.

Faz-se, portanto, imprescindível a argumentação de Jurema Werneck quando ela analisa um debate acerca das formas legítimas do samba, dos participantes de uma escola de samba, quando houve uma crítica por parte da cantora e sambista Leci Brandão (que participou do estudo de Werneck a respeito da “perda de espaço e poder da população negra nas estruturas das escolas de samba” (WERNECK, 2020, p. 77), em um episódio em que uma revista influente no Brasil no ano de 1995, havia publicado uma matéria em sua capa, se apropriando do discurso de Leci Brandão. Jurema Werneck elucida que seria importante atentarmos para a não desvalorização da temática política que estaria no cerne deste debate, para não reduzirmos “a uma querela entre mulheres, de acordo com o pensamento patriarcal”. Lélia Gonzalez alertou que “o atraso político dos movimentos feministas brasileiros é flagrante, na medida em que são liderados por mulheres brancas de classe média” (GONZALEZ, 2020, p. 43).

A interlocutora Laura evidenciou, em sua narrativa, a dificuldade de acessar bares, assim como pessoas LGBTQIA+, que estariam de alguma forma vinculadas na ascensão da mulher negra aos espaços sociais mais conservadores, que por sua vez concentram recursos capazes de inserirem maior significado às trajetórias musicais

destas pessoas que buscam a legitimação do seu trabalho cultural. Frente a esta denúncia, podemos enquadrar como uma normatização da heterossexualidade que primeiramente vai manipular a ideia do feminino, para então instaurar uma proibição prévia contra o que se admite como possibilidades rivais a organização da sexualidade, como elucidou a filósofa Butler nos estudos de gênero em “Corpos que importam” (2019, p. 94). Observaríamos, então, que o masculino seria fundado por meio de uma proibição que orienta a codificação da homofobia, articulando esta ideia dentro de uma sociedade patriarcal.

Enquanto Laura denunciou como somos confrontados com uma economia de diferença sexual definidora e instrumentalizadora, capaz de situar esses corpos a seu serviço, Butler (2019, p. 95) escreveu que “a diferença sexual também opera na formulação, na encenação daquele que vai ocupar o local do espaço de inscrições”. Segundo a filósofa, a propriedade das formas seria adquirida também por meio da heterossexualidade compulsória, do masculino e das fronteiras raciais. Se as mimeses reversas poderiam emergir destes lugares, conforme sugeriu a pesquisadora aqui mencionada, estas ações não seriam idênticas entre si, passíveis de ocupação e reversão do discurso do mestre, com potencial para dissiparem as suposições de autorreplicação do domínio da razão, considerando que a cenografia da razão será abalada pela crise sobre a qual foi estabelecida. Encontraríamos aí a ideia de violência necessária, que justificaria as exclusões como necessárias e fieis às práticas normativas. Nesse contexto verificamos as mulheres negras sambistas enquanto arte-ativistas, praticando a insurreição para com a orientação das economias da sexualidade, fronteiras raciais, heterossexualidade compulsória, que se reorganizam de maneira a cercear estas mulheres dos domínios da legitimação cultural, a partir de ideologias que frequentemente instalam-se sorrateiramente nas mentes das massas, sustentando a ideia de que existem pessoas mais preparadas que outras para performarem em espaços sociais específicos.

Compreendendo que durante a constituição da cidade de Porto Alegre, as zonas centrais foram concebidas como a expansão do que hoje compreendemos como centro histórico, orientado por um pensamento e prática político-social, onde se procurou excluir a população negra para longe destas regiões, excluindo assim esta de seus projetos de construção de cidade. Embora esta população, desde as primeiras manifestações socioculturais, até o caso estudado neste capítulo, tem atuado arduamente

na construção do material cultural que emoldura a cidade. Assim identificamos a cristalização de desigualdades extremas, conforme evidenciei sobre a condição periférica no terceiro capítulo. Segundo o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), que divulgou dados da SIS (Síntese de Indicadores Sociais), em relação a categoria rendimento e padrão de vida, informou que entre as pessoas de cor ou raça preta ou parda, 40% eram pobres em 2022, quase o dobro da taxa da população branca (21%). Observou-se também que o arranjo domiciliar formado por mulheres pretas ou pardas, sem cônjuge e com filhos menores de 14 anos, concentrou a maior incidência de pobreza, 72,2% dos moradores desses domicílios eram pobres e 22,6% eram extremamente pobres. Outro dado que o censo apresentou foi que as pessoas negras são maioria entre os trabalhadores e trabalhadoras do Brasil, mas, de maneira geral, a remuneração que recebem seria de 61% menos que pessoas brancas empregadas, além de ocuparem a maioria dos postos de trabalho informais.

Assim diante deste quadro coloca-se a necessidade de uma abordagem inclusiva, aberta e ampla, intencionando a compreensão das maneiras que o antirracismo pode vir a operar. Figueroa & Wade (2023, p. 5) defendem que “ser inclusivo, de mente aberta, e complexificar a oposição radical-reformista não seria o mesmo que lançar um juízo crítico ao vento e abandonar a postura radical”: Como justificativa eles elaboram que “um quadro radical estrutural e racializado deve funcionar como uma espécie de horizonte político contra o qual as ações antirracistas podem ser vistas e avaliadas”. Vale ressaltar que durante a maturação deste capítulo, me questionei a respeito da minha posicionalidade em relação ao exercício de pensar e escrever sobre o agenciamento de mulheres negras sambistas. Onde eu encontraria legitimidade para vir a expressar uma análise crítica? Talvez a “gramática alternativa racial” sugira alguns caminhos como foi argumentado por Aza Njeri referente ao “mulherismo africana”, quando esta escreveu que “independente da subjetividade e identidade de gênero, pessoas negras que se dispõem a matrigestar a potência do outro, por meio da localização, agência e centralidades afrocêntrica, são mulheristas” (NJERI, 2023, p. 251).

O que entenderíamos como a consciência de nutrir potências estaria relacionada com a conduta ética e a responsabilidade com o coletivo, expandindo a ideia de identidade de gênero. A filósofa Butler (2022, p. 31) em seu ensaio intitulado “Agir em conjunto” publicado no volume “Desfazendo gênero”, escreveu efusivamente em relação à afirmação “o negro não é um homem” elaborada pelo teórico martinicano

Frantz Fanon, que partiu desta crítica do humanismo, sinalizando que “o humano em sua articulação contemporânea, é plenamente racializado”, sendo uma afirmação que também criticava a masculinidade “dando a entender que o homem negro é feminizado”. Com esta formulação pretendo postular uma possível habilitação, a partir da elaboração de uma consciência em que a masculinidade sugere o privilégio racial. Mas, se a categoria humana poderia reter em seu interior as operações do poder diferencial da raça, podemos entender, segundo Butler, que, mesmo que a “categoria seja feita no tempo e que opere pela exclusão de uma ampla gama de minorias, significa que sua rearticulação começará precisamente no ponto em que as pessoas excluídas falarão a partir dela e para ela” (BUTLER, 2022, p. 32). Isto significa que o humano poderia exceder sua definição categórica, segundo a filósofa, este movimento poderia ser encontrado na imagem, no enunciado, ou então no movimento aqui empreendido, capaz de articular a luta contra a norma.

Contudo, quando me apresento como negro, músico, sambista, que compartilho das contingências que tenho evidenciado através dos depoimentos das interlocutoras e interlocutores, articulo a capacidade de ser reconhecido enquanto um aliado na luta antirracista. O que me leva a reflexão que posso ter sido compreendido desta maneira pelas interlocutoras deste capítulo, para que confidencializassem a mim detalhes tão íntimos das relações socioculturais em que elas estavam inseridas.

Capítulo 5 - O Drama das representações sobre as pessoas negras do samba popular

Pelos bares que percorri na cidade de Porto Alegre, com o objetivo de observar e acompanhar as pessoas que foram interlocutoras nesta pesquisa, entre bairros periféricos e a região central da cidade, foi possível perceber que esses espaços, arquitetaram obras de convivência na cidade, enquanto utilizavam-se do trabalho incansável de musicistas e músicos negros. Na medida em que essas cenas repetiam-se, assim como foi elucidado no segundo capítulo, se evocarmos a narrativa do Senhor 7, que narrou acontecimentos que antecederam as performances dos demais interlocutores desta pesquisa, nos dando a oportunidade de compreendermos uma espécie de sucessão na distribuição destes papéis de subordinação musical. Esses papéis estariam ainda a serem incorporados na vida destas atrizes e atores, que passam a serem direcionados para fundirem esses papéis com a sua própria identidade, e conseqüentemente, com a imagem que projetam do mundo.

Movidos pelo ímpeto de ser, abre-se mão então de não ser, mas nesse jogo de ser protagonista enquanto se é na maioria das vezes antagonista, é que justamente assume-se a condição de coadjuvante sem que se tenha a total compreensão do teatro das representações que foi encenado entre estes. E por que teatro das representações? Porque este conjunto de atuações obedeceria a um propósito central, representar o que seria, cristalizando assim uma aparência, que como consequência edificaria a obra da vida “vivível” para a população que acessa as obras culturais da cidade de maneira legítima.

Se existe uma polêmica que emerge com a nomeação do próprio problema, então esse espaço problemático seria caracterizado por esta polêmica. Neste terreno podemos pensar sob quais forças é organizado o espaço comum de possibilidades das pessoas negras sambistas? Refiro-me aos termos pelos quais as redes são operacionalizadas, que tornam-se cruciais à medida que passam a definir como essa rede propriamente funciona. O que proponho é a exumação de uma história que revive através das/os musicistas que colaboraram para esta pesquisa, portanto a exumação da história viva destas pessoas, que poderia apresentar algumas similaridades com a de outras trajetórias negras de outras épocas na cidade de Porto Alegre. Mais que lançar o descrédito sobre as figuras discursivas naturalizadas que são produzidas a partir do olhar patriarcal que

exime-se do contexto racial para enfim manipular “o drama das representações negras do samba” , produzindo o retrato no tempo-espaço de uma distopia social.

O aspecto fantasmagórico da normatividade articularia toda a dramaticidade que postula a negritude como atrizes e atores de uma obra cultural na cidade, jogando luz sobre a capacidade individual destas pessoas, engendrando estas na arena meritocrata para então produzir desejos nos seus pares de desempenharem as mesmas trajetórias que passaram a serem celebradas, talvez estivéssemos diante de posições simbólicas que de alguma maneira estes atores são induzidos a assumirem em razão de restrições que operam de maneira constitutiva na vida cultural.

Nesta atmosfera de representações, penso: a que preço uma pessoa negra pode falar da sua real perspectiva sobre si mesmo? Se a historicidade destas pessoas permanece dissimulada pela ação da performance que desencadeia a musicalidade, neste caso as pessoas colaboradoras desta pesquisa, quando realizam sua prática musical, estariam muito mais a celebrar, do que contestar? Procurei demonstrar isto no capítulo três, onde a organização proposta pelo bar da Quebrada, de expandir seus territórios, a partir de eventos musicais, revelariam a condição paradoxal em que se encontravam agentes sonoros, ouvintes e proprietários do evento, que se articulavam a partir do seu agenciamento e prospecções de um cotidiano menos severo, enquanto seriam constituídos pelos termos normativos do colonialismo.

Neste aspecto, a aparente teatralidade passa a ser produzida na manifestação dos corpos negros sonoros. Através dos colaboradores do capítulo dois, tentei trazer para dentro desta dissertação o agenciamento realizado na região periférica da cidade de Porto Alegre, conhecida como Morro Maria da Conceição, onde os colaboradores articulavam terrenos de valorização e reconhecimento.

O roteiro dessas aparições descreve papéis que são responsáveis por encerrar estas pessoas, operárias do trabalho musical/cultural, em pressupostos que na mesma medida que os favorecem, também os desfavorecem. A ideia de “heresia das representações” nos revela a vicissitude do olhar distraído sobre as manifestações culturais, pois diante das complexidades existentes na sociedade, um observador poderia refutar essa ideia, de acordo com D. A. Masolo (2000, p. 380), filósofo queniano que critica os estudos etnofilosóficos em artigo publicado no volume *Music and the Racial Imagination* (BOHLMAN; RADANO, 2000). Aqui o filósofo conjectura que a heresia da experiência separada, nos remete a relacionar um evento musical a uma realidade distante da sua própria natureza, ou seja, a idealização do evento musical e por

sua vez dos seus agentes sonoros, que a partir da performance passam a comporem e habitarem uma realidade distante da historicidade destes agentes. O que dialoga com a abordagem que propus no quarto capítulo. De uma maneira entende-se como fio condutor na dissertação a ideia de desautorização do sujeito negro enquanto reconhecimento de um corpo musical em mobilidade, nas qualidades do “corpo afetivo sonoro” conforme sugeriu Kapchan (2015, p. 41).

A absoluta falta de conexão entre o discurso e a realidade não seria produzida pelo sujeito, mas seria desencadeada pelo processo de produção política da memória coletiva e das subjetividades, como argumentou Berenice Bento (2024, p. 294) em seu livro “Abjeção: a construção histórica do racismo”, que se debruça em apontar as linhas de continuidade do passado colonial e escravocrata na contemporaneidade. Bento (2024, p. 115) entende a ideia de “abjeção” como designadora de “uma condição degradada ou excluída dentro dos termos da sociabilidade”. A socióloga elabora acerca das lutas por reconhecimento e assim de deslocamento do signo do invisível. Ao interpretarmos “determinadas existências como excluídas das zonas habitáveis pelo humano, nos ajuda a compreender o conteúdo das lutas empreendidas para se deslocar da esfera da abjeção”. Assim Bento (2024, p. 116) nos ajuda a pensar que dentro da dramaticidade do samba popular na cidade de Porto Alegre, ela poderia ser entendida também como as lutas travadas pelas interlocutoras da pesquisa, revelando a existência de um momento que antecede a dimensão dos reconhecimentos recíprocos que aconteceria no jogo da identidade/diferença. Estou falando aqui da face do silenciamento, que insiste em obscurecer trajetórias negras.

Quando escreveu o verbete intitulado “silence”, na publicação “Keywords in Sound”, Ochoa Gautier (2015, p. 186), sustentou que um ponto central para a biopolítica do silêncio seria a dialética entre reconhecimento e negação. Entenderíamos o silêncio intervindo na política da vida, diretamente dos nossos interlocutores da pesquisa, quando admitimos o silêncio associado a formas próprias e privatizadas de escutas deslocadas das condições das existências das pessoas negras, que passam a testar os limites das formas de lembrança acústica e esquecimento. De acordo com Ochoa Gautier (2015, p. 187) existiria o modo similar “a compreensão da natureza como um fundo passivo e silencioso” que envolveu “o surgimento no século XIX, da noção de um ambiente passivo passível de dissecação científica e de uma expansão romântica” que orienta a política da performatividade, na linha do que proponho discutir neste capítulo. Se faz necessário que pontue, que pretendo mais a frente neste capítulo

ainda, refletir sobre a ideia que orienta a natureza como mencionei acima, adentrando na relação direta de coprodução da injustiça social e a crise socioambiental. Mas, dito isso, retomo a discussão inicial deste capítulo sobre as representações negras no samba de Porto Alegre, me debruçando outra vez no agenciamento das pessoas negras que colaboraram com esta pesquisa.

Desta maneira o que seria impensável aqui, a singularidade destes corpos negros, uma questão central para a produção dos sujeitos abjetos, seria a negação da singularidade. Bento (2024, p. 259) nos fala que “a abjeção é uma categoria analítica estranha a uma perspectiva dialética”, podendo ser entendida como o terceiro termo ausente da dialética. Mas o ponto que desejo chegar é na análise das cenas que nestas condições as práticas musicais das pessoas que colaboraram nesta pesquisa, poderiam ser lidas como uma produção de verdades sem conexão com a realidade. Quando Bento (2024, p. 294) se refere ao conceito que chamou de “psicose cultural”, como sendo a “incapacidade de os sujeitos elaborarem e vincularem suas vidas cotidianas a dimensões históricas que estruturam as posições diferenciadas dos corpos no mundo”, ela está nos sugerindo exatamente que existe a fuga da realidade dentro das representações do samba popular, na cidade de Porto Alegre, enquanto são produzidas supostas verdades em contextos desvinculados das dimensões históricas.

De acordo com a socióloga, o mundo social paralelo seria produzido a partir do projeto político hegemônico que se baseia tanto na violência reiterada contra a população negra, quanto na negação do racismo. Neste ponto, quero diretamente questionar principalmente os eventos realizados na região central da cidade de Porto Alegre, aqueles em que encontramos corpos negros sonoros, mais precisamente nossas colaboradoras e colaboradores, envolvidos em uma trama de representação, voltada para a manutenção de uma ideologia de celebração em torno do gênero musical samba, que articula o apagamento da historicidade das pessoas negras envolvidas na prática musical. Pois seria a partir desta hipótese, a celebração em torno das verdades não ditas, que se constrói o “ambiente passível”, e passível justamente porque a discussão social passa a ser suspensa, interrompida, ou até mesmo inaceitável neste tipo de “ambiente passível”. Temos um exemplo de “psicose cultural”, que articularia o que chamei de “representação injuriosa”.

Estaria o sujeito aprisionado dentro da representação injuriosa? Mas o que seria a representação injuriosa? Dessa cena que permite a vulnerabilidade é a ação performativa que a constitui, no âmago do desejo, colocando os sujeitos como refêns da

ideia de possível realização do desejo plantado. Na problemática da representação injuriosa, com potencial de interpelar a subjetividade posta a trabalho da cena injuriosa, encontraríamos nesta situação a restrição das pessoas negras sambistas que colaboraram nesta pesquisa, na cidade de Porto Alegre, e estariam restritas pela inicial paralisação destes agentes musicais enquanto reterritorialização da obra musical produzida por eles, que esta encontrar-se-ia sob domínio da normatividade que orienta a apresentação injuriosa. Pois, se tanto na região central o trabalho cultural empreendido pelas mulheres sofreria com a expropriação conforme evidenciei no quarto capítulo, os homens negros realizando o trabalho cultural na periferia mesmo que construíssem ambientes passíveis de sociabilidade, ainda assim estariam operando segundo a lógica normativa em regiões descritas dentro da política da cidade que os condiciona a existirem fora das regiões com maior infra estrutura e longe dos instrumentos de legitimação cultural da cidade.

Butler (2021, p. 11) no volume intitulado “Discurso de ódio: uma política do performativo”, que propõe a discussão de que “a linguagem atua, e atua contra nós, e essa afirmação é, por sua vez, uma nova instância da linguagem que procura bloquear a força da instância anterior”. Podemos adensar a ideia de linguagem, com a performatividade que conduz a representação injuriosa. Neste caso, a encenação, também se faz uma forma de linguagem, o que nos possibilita observar a cena que acontece nas performances nas quais estão atuantes as pessoas que contribuíram nesta pesquisa. Assim, a filósofa quando se refere aos atos de fala que fazem o que dizem, esses teriam o potencial de performatizar “seu feito no momento do enunciado e, uma vez que o momento é ritualizado, ele nunca é simplesmente um momento único” (BUTLER, 2021, p. 15). Assim a representação injuriosa, continuaria ainda atuando principalmente depois da sua realização, produzindo as políticas da memória que conduziriam os próximos ouvintes assim como os sujeitos que a produzem.

Mas o ponto em que entendo como relevante aqui, seria na elaboração de Butler (2021, p. 15) que discorre sobre o chamamento injurioso, com potencial de ferir o indivíduo pelo discurso que poderia deflagrar a perda do contexto, logo, não saber onde encontra-se. Segundo Butler o que se revelaria no momento da ação do chamamento injurioso seria “a instabilidade do nosso lugar, na comunidade de falantes”, pois este discurso até poderia nos colocar em nosso lugar, uma vez que este discurso teria capacidade de desorientar “em relação à própria situação como efeito desse discurso” (BUTLER, 2021, p. 16), mas o lugar que nos colocaria poderia ser lugar nenhum. Com

isso, quero dizer que a representação injuriosa, poderia representar a instabilidade que adensa o lugar dos corpos negros sonoros, levando estes para lugar nenhum.

O diálogo que apresentei no capítulo dois, entendo que seja relevante neste momento da discussão, com isso, retorno a argumentação de John Mowitt (2015, p.78), no verbete publicado no volume de “Keywords in sound”, onde ele defende que “[...] se a imagem pertence fundamentalmente à problemática dos estudos do som é porque designa um problema”. Mowitt explica-nos que este problema foi elaborado na pesquisa fenomenológica de Don Ihde e foi definido como “Visualismo” (MOWITT, 2015, p. 78). A exposição que Mowitt (2015, p. 78) faz, revela que o “visualismo pode ser tomado como uma sintomatologia da história do pensamento”, ele prossegue nos falando que o nosso pensamento sobre a realidade e a experiência foi dominado pelo visualismo, sendo que uma das reduções da visão que ele apresenta teria “raízes entrelaçadas de modo quase indiscernível com aquelas decorrentes da preferência da visão; a redução da visão é aquela que, em última análise, separa o sentido do significado, o que surge da dúvida da própria percepção”. O estudioso discute como a visão aqui, entendida como motivo epistemológico, conduziria a mediação tanto do nosso pensamento com o som, quanto no nosso encontro com o som. Ele revela que o visualismo encontrou expressão até mesmo nas teorias linguísticas do signo verbal, desse modo o signo linguístico que une uma imagem acústica a um conceito, nos fala que a imagem sonora seria sensorial em decorrência do som material (imagem acústica) desencadear a impressão psicológica, “a impressão que ele causa nos nossos sentidos” (MOWITT, 2015, p. 80).

Se a imagem evoca a impressão do som feita no falante/ouvinte, assim como a distinção entre o psicológico e o fisiológico seria transferida para a imagem acústica como propôs Mowitt (2015), poderíamos conceber como possível o entendimento de que seria o caráter distintamente psicológico que permitiria a imagem comunicar.

No entanto, seria a representação injuriosa, que introduziria atrizes e atores negros na arena pública e por mais que os circunscreva a priori, como sujeitos injuriados, construtores de uma proposta social que subalterniza-os, ainda assim, estes não seriam apenas reconhecidos pela representação injuriosa, mas esta traria aos últimos a concessão do próprio termo que articularia o possível reconhecimento destes na temporalidade a que pertencem, como também no território em disputa. Segundo Butler (2021, p. 17) “o chamamento constitui um ser no interior do circuito possível do reconhecimento e, conseqüentemente, fora dele, na abjeção”.

Em certo momento acreditei na necessidade de propor o questionamento das naturalizações que estavam postas nos meandros musicais que participo, me somo, que fui engendrado. Falo aqui da forma musical entendida como samba na cidade de Porto Alegre, onde atuo na região central tocando nos finais de semana. A partir das percepções que concentraram-se na performatividade cotidiana das práticas musicais manuseadas pelas pessoas negras, experienciei as diversas formas de perdas, tanto de trabalhos para outras pessoas que foram colocadas na condição de competição, quanto no tempo empreendido para criar uma obra musical (no sentido de uma performance musical que produz um sentido tanto para o espaço social em que foi realizada quanto para as pessoas que presenciam ou apreciam a performance), da qual eu jamais teria condições de usufruir. Nesta trama o sujeito negro tanto em seus supostos territórios de origem, quanto deslocado por razões de disputa ou simplesmente cooptado pelo pensamento de mobilidade ascendente, ou até mesmo levado pela cruel ideologia do mérito, irá se deparar, presumo, com as questões que tento e venho tentado elucidar ao longo dos capítulos anteriores e neste conclusivo. Ao buscar estes aspectos para a problematização destes agentes na academia, apresento outra epistemologia que poderia ser entendida como a dos esquecidos, com potencial de revelar os corpos que continuam na disputa das narrativas. Em meio aos indivíduos que são entendidos sem o direito ao afeto, buscar o posicionamento destes nesta escrita, fez-se um compromisso etnomusicológico, dialógico, colaborativo.

A exposição dos fios condutores deste pensamento, escrevi como a anatomia do apagamento dos sambistas negros em Porto Alegre, me aproximando das fronteiras flutuantes em meio aos processos tortuosos de construção da identidade negra que se constitui por meio da realização da prática musical ligada ao gênero musical do samba. Diante das convenções e das normas que restringem ou esvaziam as condições da própria vida a que fui e encontro-me submetido e, que, em certo grau, as pessoas colaboradoras desta pesquisa também foram e estão, o que busco é acionar os debates neste âmbito, a fim de revelar a outra face. Provocando a existência do problema a partir da citação do próprio.

Catástrofe Socioambiental

A ideia de que a música seria produzida principalmente em ambientes sociais estáveis, onde haveria um movimento social capaz de possibilitar uma plena ascensão dos agentes musicais, é contraposta aqui pela possibilidade que a produção musical poderia ser associada aos piores aspectos da condição humana, num contexto de subordinação, admitindo as maneiras que são impostas dentro destas condições, empurrando para algo parecido às condições humanas. Pois o desmoronamento de uma sociedade sob a pressão de uma violência premente aos corpos negros, agitação entre grupos minoritários ou neste momento, a devastação ecológica, poderia não ser de comum acordo que o trabalho musical/cultural poderia ser produzido nestes ambientes. Assim, se refletirmos mais um pouco, isto nos levaria a percebermos que a catástrofe socioambiental ocorrida na cidade de Porto Alegre, já dava seus indícios ao concebermos a violência direcionada para um determinado grupo social, revelando uma ideia de sociedade em ruínas.

Depois da pandemia que assolou o planeta e que evidenciou as distâncias sociais, a catástrofe sócio ambiental ocorrida no estado do Rio Grande do Sul, descortinou mais uma vez estas distâncias. Enquanto escrevo este capítulo, helicópteros sobrevoam minha casa e toda a cidade de Porto Alegre, como moro em uma região com geografia montanhosa, a sonoridade produzida pelas hélices dos helicópteros, insistiam em propagarem ainda mais aquele estado de tensão. O patrulhamento aéreo avançava por sobre as 24 horas do dia. Seria praticamente impossível não estar com as páginas desta dissertação, inundadas por este desastre capitalista. A cada momento as notícias que chegam pelas redes sociais são de pessoas sumidas, pedidos de socorro, campanhas de doação de tudo, e principalmente água potável. Sim a cidade se deparou com a escassez de água potável, pra variar nestas horas a histeria capitalista que poderia ser descrita como “homem econômico”, que estaria baseada no neoliberalismo econômico, conforme mencionou Titon (2013, p. 4), esta suposição se expressaria hoje no que seria chamado de “teoria da escolha racional” que afirma que o “homem econômico pensa os benefícios previstos em relação aos custos e sempre tenta maximizar essa proporção ao fazer uma escolha econômica”. O que se verificou nos dias que chovia sem parar em Porto Alegre foi a classe média voltada para a autopromoção da sua condição social. Estes dirigiram-se à principal rede de supermercados da cidade e compraram todo o

estoque de água, ovos e pães que haviam, catapultando de uma única vez no imaginário das pessoas que estavam na cidade, a ideia de “salve-se quem puder”.

A partir daí, várias vozes se somaram ao coro de pedidos por ajuda, que fez com que não apenas o país voltasse os olhos para o RS, mas também órgãos internacionais.

O Rio Guaíba engoliu a cidade de Porto Alegre, embora as discussões a respeito de como se concebe esse corpo hídrico, podendo ser rio, lago, lagoa, o termo Rio já se encontra no âmago da escultura do pensamento das pessoas que vivem nesta cidade e no estado do Rio Grande do Sul, mas infelizmente não na consciência. O desastre socioambiental que inundou o estado do Rio Grande do Sul, ocorreu na primeira semana do mês de maio de 2024, a enchente chegou na cidade de Porto Alegre entre os dias 04 e 05 de maio, enquanto eu escrevia esta dissertação.

O que se tornou evidente para mim foi a relação direta da falta de consciência ambiental com o racismo ambiental. No estado do Rio Grande do Sul, estima-se que 93% das comunidades quilombolas foram atingidas pela enchente.

Entre as regiões alagadas da cidade de Porto Alegre, estava o bairro Cidade Baixa, conhecido como bairro boêmio da capital gaúcha, onde concentra grande parte dos bares responsáveis por escoar um volume relevante da produção musical, com uma agenda muito movimentada, consolidando um circuito musical. Muitas dessas pessoas que trabalham performando acabaram consolidando suas trajetórias musicais nestas regiões centrais de Porto Alegre, até por conta da remuneração. Contudo, muito mais impactada foi a região norte da cidade. Neste território que concentra grande parte da população negra, e que apresenta um circuito musical, relacionado ao gênero musical samba, de relevância para a cidade. Nos bairros Sarandi, Minuano e outros que fazem fronteiras com estes citados a água que invadiu a cidade ficou na altura do telhado da maioria das casas destes bairros, afogando assim as comunidades musicais desta região. Mas ao localizar esses problemas, faço o seguinte questionamento: como a elucidação da situação real em que músicos e musicistas negros/as se encontram em tempos de catástrofes socioambientais e sujeitos à espoliação socioambiental, afetará nossa compreensão da natureza da produção musical humana? Rice (2014, p. 6) no seu artigo falando de problemas no campo etnomusicológico em tempos de crise, argumenta que o que poderia ser diferente nos tempos difíceis de hoje “é que mais pessoas vivem em pobreza absoluta do que nunca, enquanto a pobreza relativa dos outros está diminuindo cada vez mais”. Rice (2014) sugere que talvez uma terceira categoria de pobreza psicológica ou cultural, que incluiria a negação dos direitos humanos por exemplo, ou

ascensão social, acesso a expressões culturais como a música, estivesse piorando nestes tempos difíceis também.

Erica Haskell (2015, p. 453) no artigo publicado no *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, introduz a reflexão a respeito dos múltiplos papéis que os etnomusicólogos aplicados poderiam desempenhar em situações pós-conflito e pós-catástrofes. O que Haskell nos apresenta seria que em ambos os tipos de catástrofes, as competências etnomusicológicas foram aplicadas para aliviar a convulsão social, criando oportunidades econômicas para as pessoas envolvidas diretamente no fazer musical, fortalecendo os locais e instituições culturais existentes, bem como o estabelecimentos de novas possibilidades destes exemplos. Diante deste cenário, poderíamos observar que existiriam os desafios fundamentais que os etnomusicólogos aplicados enfrentariam ao navegarem no campo diversificado do desenvolvimento internacional, no qual as preocupações econômicas, políticas e sociais, em muitas oportunidades estariam por deixar de lado as preocupações culturais igualmente importantes. A pesquisadora decidiu por ligar dois tipos de catástrofes, a guerra e as catástrofes naturais, com o cuidado para que não produzisse uma confusão sobre suas diferenças, mas pela razão que muitas agências de ajuda internacional reagiriam aos seus resultados de maneira semelhante. A partir da própria investigação feita na Bósnia-Herzegovina pós-conflito, Haskell (2015, p. 454) partilha várias conclusões sobre as formas em que os músicos podem virem a serem afetados por desastres, “à medida que os locais e o emprego são escassos, os canais de distribuição são encerrados, os contextos de atuação mudam e as grandes instituições estão ameaçadas.

Nestas situações humanitárias se desenham desafios especiais aos etnomusicólogos, que estariam focados em ajudar e defender comunidades musicais em risco. Mesmo que o resultado físico dos desastres seja por vezes visível em fachadas de prédios em ruínas, casas inabitáveis e pontes intransponíveis, Haskell (2015, p. 459) nos alerta que poderia ser mais difícil “avaliar o impacto que tais calamidades tem sobre as comunidades musicais e as instituições que as sustentam”. A pesquisadora apresenta exemplos de fenômenos pós-catástrofes ilustrados por casos em New Orleans após as inundações catastróficas que resultaram do furacão Katrina e Haiti pós-terremoto. Nisso, as catástrofes podem destruir locais de atuação estabelecidos, forçando os músicos na descoberta ou invenção de novos locais para atuar, assim como, por vezes, novos públicos.

No artigo intitulado “A natureza da Ecomusicologia”, Titon (2013, p. 2) comenta que a ecomusicologia seria “o estudo da música, da natureza, da cultura e do meio ambiente em um momento de crise ambiental”, que combinaria a “ecocrítica literária com a musicologia (incluindo a etnomusicologia)”. Titon, naquela época, sugeriu que mais cedo ou mais tarde a ecomusicologia confrontar-se-ia com a natureza na sua forma mais problematizada, defendendo que essa natureza mais problematizada refletiria dificuldades epistemológicas “que resultam principalmente do impacto da racionalidade econômica no ambiente, sendo as mais óbvias o aquecimento global, a desigualdade de rendimentos e a justiça social” (TITON, 2013, p. 2).

Dentre os desafios que se colocam para os músicos, talvez o de acomodar seu gênero musical nesta nova realidade se apresente como um enorme esforço por parte da comunidade musical. Se as peculiaridades deste gênero musical abriga interfaces percussivas de magnífica expressividade, logo justificar a necessidade do trabalho frente ao status quo, que insiste em identificar esta atividade musical como puramente festiva, se constituiria aí um dos grandes desafios, que implicaria no direcionamento de recursos econômicos. Pelo lado da comunidade musical a iminente necessidade de contrapor as leituras comuns a partir da sua própria perspectiva. Nesta argumentação o trabalho do etnomusicólogo não somente iluminaria esta agenda de debates em torno da humanização da comunidade musical, mas deixaria exposta a relação direta existente entre desigualdade social e catástrofes socioambientais. Por exemplo, nos casos de músicos/musicistas cujas viagens, das quais dependiam para chegar ao seu público, foram interrompidas pelas catástrofes socioambientais. Assim muitos conjuntos musicais seriam incapazes de superar os obstáculos logísticos significativos e as distâncias físicas do público, o que poderia resultar na descoberta que seus produtos musicais não poderiam mais serem entregues como antes. Contudo, ainda poderíamos questionar: “a música contribuiria para a nossa existência ou seria indiferente a nossa possível extinção?” (RICE, 2014, p. 14).

Seria relevante se evocássemos a ecologia como uma abordagem ou metáfora para pensar sobre as culturas musicais, assim como agentes musicais poderiam invocar implícita ou explicitamente a metáfora da ecologia na tentativa de elucidar a rede de forças que impactam a sustentabilidade nas culturas musicais de hoje, arquitetando um terreno frutífero, capaz de olhar para as culturas musicais. Seria tentador o apelo às imagens naturais com o objetivo de justificar as críticas do “impacto prejudicial das práticas da indústria transnacional sobre países, culturas e estilos musicais

subdominantes”, assim como “estabelecer ligações fáceis entre ecossistemas musicais e esforços de sustentabilidade, imbuídos de um senso de justiça moral” (SCHIPPERS, 2015, p. 135). Da mesma maneira seria fácil sucumbir a uma tendência histórica e intelectualmente equivocada, que reside na imposição de uma abordagem estática e preservacionista aos gêneros musicais considerando-os como objeto. Mas o que nos desloca do pensamento comum aqui neste contexto, seria o esforço para uma abordagem de gêneros musicais que os considere como organismos e não como artefatos. Segundo Schippers,

o conceito de ecossistema adapta-se notavelmente bem ao pensamento atual sobre como a música se enquadra no seu ambiente [...] [e um ecossistema musical seria] todo um sistema, incluindo [...] o complexo de fatores que definem a gênese, o desenvolvimento e a sustentabilidade da cultura musical envolvente no sentido mais lato, incluindo (mas não limitado a) o papel dos indivíduos [...] direitos, diáspora. (SCHIPPERS, 2015, p. 137)

O convite a questionarmos o que deveria ser sustentado é feito pelo estudioso quando este indaga a respeito, em seguida defende que o equilíbrio entre som musical, o público, a prática musical incluídos seus valores e atitudes subjacentes, tudo isto, este equilíbrio, se diferenciaria de tradição para tradição, de parte interessada para parte interessada e muitas vezes estariam inter-relacionados.

Mas, para além das muitas desvantagens que os músicos/musicistas enfrentariam durante convulsões sociais, econômicas, políticas e físicas, a cobertura de catástrofes pela imprensa nacional e internacional no que foi possível observar, vem atraindo doações abundantes de audiências distantes.

Timothy Rice (2014, p. 2) no já citado acima, propõe a revisão do trabalho de etnomusicólogos que conduziram estudos a respeito de problemas políticos e ecológicos, de sociedades assoladas pela modernização e globalização de várias formas como exploração de florestas e terras anteriormente intocadas, o impacto de políticas governamentais opressivas, e assim por diante. Neste artigo ele apresentou o seguinte questionamento: “Onde podemos trabalhar etnomusicologicamente hoje, e que tipo de trabalho devemos fazer lá?” O contexto deste questionamento leva em conta a mudança climática que parece apresentar uma ameaça muito mais óbvia à vida em nosso planeta, segundo o etnomusicólogo, ao escrever sobre o esverdeamento dos estudos musicais acadêmicos.

Os esforços deste capítulo, seriam tanto para evidenciar a correlação quanto propor uma discussão tendo em vista a desigualdade social, crise ambiental e a justiça social, ocorrendo simultaneamente na cidade de Porto Alegre, sintetizando ações a

partir do campo etnomusicológico, capazes de causar impacto no caráter de urgência na sociedade. Dentro deste exercício, refletir por exemplo “como a ecomusicologia contribuirá com uma nova perspectiva para a compreensão da perda e do fracasso ambiental?” como sugeriu Andrew Mark (2016, p. 51) no artigo que reconhece danos irreparáveis que a espécie humana inflige a si mesma e ao planeta. Mark (2016, p. 51) argumenta que a “estrutura psíquica (freudiana) do fetichismo da mercadoria permite aos consumidores substituir objetos perdidos por novos apegos sem aceitarem todas as consequência do consumo”. Contudo, o pesquisador propõe que as artes criativas teriam chance de conferir significado, ritual, linguagem e comunidade a perdas, além de repercussão que de outra maneira não seria capaz.

Passada a semana de chuvas intensas que alagou grande parte da cidade de Porto Alegre, o que se viu foi uma angústia depositada na expectativa que a água baixasse para que as pessoas pudessem retornar a suas casas, pois a maioria das pessoas que tiveram suas casas submersas, como na cidade de Canoas e Eldorado, situadas na região metropolitana de Porto Alegre, a maioria destas pessoas foi direcionada para abrigos improvisados em igrejas, quadras esportivas e escolas, contando sobretudo com a massiva adesão de voluntários. A partir deste momento houve um interesse ainda que não massivo, mas principalmente por parte das pessoas insatisfeitas com a administração pública, cobrando questões como a previsão de recursos públicos para a prevenção de desastres ambientais, ou a flexibilização das leis ambientais que haviam ocorrido há dois anos atrás, em favor da expansão ruralista.

Um mês após a enchente, uma das discussões que pautavam a cidade foi a proposta da prefeitura de Porto Alegre de criar uma cidade provisória no complexo cultural Porto Seco. Esse complexo é responsável por abrigar a manifestação cultural, atribuída à população negra, conhecida como carnaval, sendo os desfiles das escolas de samba realizados nesse espaço. Ou seja, se a cidade provisória permanecer naquela localização, para o ano que vem, provavelmente as pessoas que sobrevivem do carnaval, trabalhando o ano inteiro nas escolas de samba – que, vale ser registrado, são pessoas na maioria negras e periféricas, muitas delas afetadas diretamente pela enchente –, já não possuirão garantias quanto ao trabalho cultural que realizam e concebem como sua principal fonte de renda.

Recentemente, a denúncia de uma mulher negra, líder comunitária residente da zona norte da cidade, especificamente ao lado do complexo cultural Porto Seco, propagou-se através das redes sociais, onde ela denunciava que ao lado do local o qual

está sendo construída a cidade provisória, foi escolhido como depósito do lixo recolhido das enchentes. Portanto um lixo contaminado. O que percebemos aqui é a correlação direta entre catástrofe socioambiental, racismo ambiental, desigualdade social e injustiça social, se considerarmos que estas populações sem trabalho são condicionadas a habitarem regiões que hoje são descartes de lixo contaminados das enchentes, além de moradias criadas de modo provisório em espaços insalubres, que caracterizariam “a perda do futuro” refletindo a perda ambiental, como observou Mark (2016, p. 13).

Talvez seja uma oportunidade para expandirmos espaços discursivos para que possamos incluir corpos que normalmente não seriam lamentados no discurso dominante.

Se diante desse cenário ainda estivermos agarrados a modos de vida nocivos ao ambiente, Rice (2014, p. 14) sugeriu que a sustentabilidade musical poderia nos fornecer a resposta, considerando que deveríamos começar de algum lugar, assim forneceríamos modelos alternativos na defesa das comunidades musicais afetadas. Passaríamos a entender que uma das maneiras que poderíamos agir localmente e que faria sentido ecologicamente, seria se a ação local fosse compreendida como uma ação em cadeia, tipo um “dominó metafórico, que quando virado, inicia uma reação em cadeia que eventualmente leva as pessoas em todos os lugares a mudarem suas abordagens ao consumo de música” segundo Rice (2014, p. 14), fazendo com que produções inúteis sejam desincentivadas. Embora o pesquisador manifeste sua recusa em glorificar a música local ou mesmo acredite que ela teria todas as respostas para um engajamento ambiental ou uma reconstrução da comunidade.

Seguindo Titon (2013, p. 9), em artigo publicado na Revista da ABET, seria interessante aqui, ponderarmos que as “ideias de natureza vêm sendo incorporadas na cultura, assim como a racionalidade econômica poderia construir o meio ambiente. Se a ecomusicologia viria a ser compreendida como um estudo que posiciona a natureza, a música, o meio ambiente e a cultura no momento de crise ambiental, estamos diante de uma ecocrítica literária combinada com a etnomusicologia. O que Titon (2013) discutiu neste artigo foi o fato de conceber a natureza do ponto de vista do realismo científico, com este fato, ele sugere que a natureza seja confrontada de maneira mais problematizada, refletindo dificuldades epistemológicas que resultariam primeiramente dos impactos da racionalidade econômica no meio ambiente, assim como a injustiça social, a desigualdade de renda e o aquecimento global.

Quanto Titon argumenta que “a epistemologia relacional oferece uma contraforça à globalização e ao neoliberalismo” (TITON, 2013, p. 9), coloca em diálogo a proposta da pesquisa que realizei aqui, considerando a capacidade de uma epistemologia que emerge das pessoas que aqui colaboraram, colocando em foco as fraturas sociais que postulam outra maneira de compreensão do trabalho musical, incluído a ideia de representação injuriosa, que apresentei aqui. Se a sustentabilidade poderia ser pensada quando a meta de permanência deste sistema seria alçada mediante a articulação de recursos que se fazem renováveis, conforme sugeriu Titon, entendendo assim a condição de um processo dinâmico, onde a possibilidade de pensarmos em um sistema estático seria recomendada a ser abandonada. Da mesma maneira que nos sugere levar em conta a crítica pós-moderna do conceito de natureza, passando a admitir a ideia de que seja uma construção social/cultural/humana.

Nesse momento se faz oportuno recordarmos o primeiro capítulo, quando descrevi o Bar 1 e o bar da Quebrada. No início de 2024, mais precisamente depois do evento climático de janeiro de 2024 na cidade, e que foi descrito como um furacão, o bar da Quebrada foi simplesmente devastado. Foi varrido pelo vento que deixou boa parte da cidade sem luz por quase uma semana, onde a maioria das árvores da cidade foram arrancadas. Nessas condições, o bar da Quebrada deixou de existir, pois o estabelecimento teve perda total. Um mês e meio depois ele reabriu no local onde funcionava o Bar 1, que em dezembro havia encerrado suas atividades musicais devido às questões que observei no primeiro capítulo, ligadas à precarização do espaço social.

Titon (2013, p. 11) enfatizou a importância de manter-se crítico ao realismo científico, quando este a partir de sua epistemologia, produz ideias de que a natureza seria pensada como se fosse externa, passando a ser cognoscível por meio da designação científica ocidental objetiva. Nesta proposta Titon (2013, p. 11) discute a relação direta entre as políticas econômicas que permitem a ocorrência de desastres ambientais e as bases epistemológicas do conhecimento econômico sobre os seres e humanos, a natureza humana e a natureza, assim, passaríamos a considerar “economias e sustentabilidade não apenas em termos de emissão de carbono e política, mas na própria maneira como os economistas pensam sobre a natureza”. De acordo com Titon (2013, p. 11) a ideia de “homem econômico”, que tenta maximizar os benefícios frente aos custos quando este age a partir de uma jogada econômica, essa maneira de pensar seria entendida como a “racionalidade econômica”.

Portanto, se existe exploração, sobretudo, cultural, assim como a expropriação e o real impedimento da corporificação negra, que passa a ser legislada por um conjunto de economias do corpo em vigor, assim como a heteronormatividade compulsória e, mesmo assim ainda ponderamos que no mundo capitalista as relações existiriam a partir deste contexto, e aqui, a relação de trabalho cultural submetida a essas normas, logo a racionalidade econômica seria a orientadora tanto do consumo como geradora de emprego, e até mesmo do próprio subordinado. O que quero dizer seria o mesmo que existe uma recompensa julgada como realmente valiosa, que justificaria o “drama do samba popular”, que seria a construção do que idealizou-se sendo a “cena crucial para a convivência” dentro do raciocínio econômico. Nesta dramatização, encontra-se a “paz inabalada dos dias” da classe dominante, quando exatamente assegura-se a realização do ambiente de celebração, sobre os alicerces do realismo científico.

Nessa esteira, a ecomusicologia, construída como um campo de estudos transdisciplinar, passou a apropriar-se do senso de urgência que o tópico som/música e natureza adquiriu nos estudos contemporâneos. Conforme argumentou Ochoa Gautier (2016, p. 8) no seu ensaio “Acoustic Multinaturalism, the Value of Nature, and the Nature of Music in Ecomusicology”, quando apresentou a possibilidade de reflexão acerca da relevância das questões ambientais que emergem “para o campo em relação a um senso de crise” direcionando estudos e bolsas de estudos, este olhar considera que a ecomusicologia poderia representar um afastamento da ideia tecnicista empreendida pela prática musicológica, revelando um campo que deriva de um “senso de urgência e de uma inclinação inerente à conscientização, à práxis (no sentido marxista) e ao ativismo [...]”. Diante da urgência da crise ecológica, a pesquisadora nos sugere a necessidade de vincular a crítica ao capital a uma crítica ao antropocentrismo dos direitos humanos, onde os únicos sujeitos jurídicos dotados de direitos são humanos.

Entretanto, quando nos debruçamos sobre o entendimento do que seria humano e respectivamente seus direitos, dialogamos com a socióloga Bento (2024, p. 104) que através da noção de “necrobiopoder” se conjectura um “conjunto de políticas voltadas para a promoção da vida e da morte, opera com noções de ontologias sociais; nessas ontologias a cor da pele, o gênero, a classe, a etnia, a região são marcadores apriorísticos.” Ela propôs que a noção de “a priori” possui densidade histórica, assim como organizaria os enquadramentos do Estado para as populações. Ochoa Gautier (2016, p. 11) pontua uma questão central neste capítulo, que posiciona a discussão que aqui proponho, quando considera como essencial discutirmos que “o problema da

diferença não pode continuar a ser compreendido somente em termos de diferença cultural como base para expor a história das desigualdades de poder e de noções constituintes de direitos humanos e culturais”. Nesta ecocrítica, podemos perceber que questionar a positividade dos termos natureza e cultura, tem sido encorajado, assim como centrais para a transformação da própria crítica, propiciando que passássemos a observar também concepções de direitos e capital associados a ela.

Por outro lado, se o propósito político da ecomusicologia foi frequentemente enquadrado nos termos de fazer a música servir os interesses da sustentabilidade, como afirmou Ochoa Gautier (2016, p. 17), a pesquisadora reflete que o campo da ecomusicologia tem problematizado relações ambientais-musicais. Neste debate, a música produziria a ligação de um grupo por meio de feedback entre a cultura, pelo fato da música residir em objetos particulares enquanto a cultura seria constitutiva do social. Assim teríamos a música como corporificação do Bem em uma noção do político que reafirma o indivíduo autônomo. Tudo isso, segundo a pesquisadora, deve-se à ascensão da ecologização musical coincidindo com a virada epistêmica na compreensão da cultura. Pois esta noção contemporânea de cultura como recurso, teria surgido na “inter-relação entre multiculturalismo, neoliberalismo e a fratura do político em meio à reorganização econômica das formas de globalização do final do século XX” (OCHOA GAUTIER, 2016, p. 20). Neste aspecto, a melhoria sociopolítica estaria vinculada a utilização da cultura. Verificamos aqui que o próprio significado da terminologia política foi tomado como certo e normatizado, o que neutralizaria paradoxalmente a própria ideia de político em si, segundo a pesquisadora. Ochoa Gautier (2016, p. 21) defende que seria cada vez mais entendido como certo seria “a noção de que o político reside cada vez mais no cultural, dando origem à ideia de cultura como capital”.

Nesse contexto, na capitalização da cultura como modo de ação política, surgiu a ontologia euro-americana predominante na música, como audição, que passou a ser entendida com potencial de unir relações rompidas entre o humano e o meio ambiente ou até mesmo entre humanos. Nos regimes estéticos/ecológicos emergentes estariam relacionadas com a ideia de “hiperobjeto”, como sugeriu Ochoa Gautier (2016, p. 22), que poderia ser entendido como qualquer coisa “desde mudanças climáticas a sacolas plásticas, da biosfera a resíduos nucleares, das hidrovias alteradas por hidrelétricas a derramamentos de óleo”. Relevante para nós seria a ideia de que os hiperobjetos compartilham uma série de propriedades, se pensados metaforicamente, eles seriam viscosos, o que significaria que eles grudam em seres que estão envolvidos com eles.

Além disso seriam não locais, significa que qualquer manifestação local de um hiperobjeto não seria diretamente um hiperobjeto.

Durante o fornecimento de sons e imagens a um tipo de sensibilidade ambiental que permeia nossa sociedade hoje, essas obras passariam a serem sintomáticas na medida que passam a indexar processos sociais complexos que, traduzidos, poderiam ser chamados de blocos de afeto, conforme Ochoa Gautier (2016, p. 23) argumentou. Neste ponto, existiria, sobretudo, a capacidade de capitalizar ou extrair valor desse afeto que passa a ser produzido, através das imagens e sons, ou seja, ocorreria uma valorização em meio ao que Bento (2024, p. 294) chamou de “psicose cultural”, esta cena encontraria toda a receptividade possível, pois esses modos de produção como Ochoa Gautier (2016, p. 23) mencionou, “geram subjetividade e desempenham um papel crucial na valorização do capital”. Percebemos de certa maneira o enredamento entre cultura e as noções do político, frente à desmaterialização da cultura, em meio as dimensões afetivas de objetos culturais e hiperobjetos ambientais, que tendem a serem entendidos como problemas de relacionalidade, o que talvez explique o apelo ecológico a noções positivamente constituídas de música e audição.

Considerações finais

Procurei elucidar nesta pesquisa a natureza do apagamento sinedocal das subjetividades racializadas e, nos interstícios das produções acústicas negras problematizar o agenciamento das pessoas que aceitaram serem interlocutoras desta pesquisa. Contribuindo com novas posicionalidades nos diálogos acadêmicos, tensionando a normatividade que orienta as relações sociais na sociedade que nos encontramos. Através do campo etnomusicológico, procurei transversalizar tanto a minha trajetória negra, sonora, dentro da cidade de Porto Alegre, como as trajetórias das pessoas que construíram de alguma forma através de seus diálogos que repercutem neste estudo, a possibilidade de reflexão de um universo sonoro que manipulam acusticamente o gênero musical do samba dentro da cidade, elaborando estratégias primeiramente de agenciamento. Esses corpos negros localizados no Brasil subproletariado, foram elucidados enquanto empenhados na produção de um espaço social que fosse capaz de originá-los, possibilitando a ideia de um pertencimento a uma localidade, como procurei conduzir a descrição no primeiro capítulo, que orienta o espaço em que situou-se inicialmente esta pesquisa.

No capítulo dois, busquei atentamente o exercício do distanciamento frente as imagens produzidas pelos interlocutores, mas principalmente diante das epistemologias que estes revelavam, para então realizar o movimento de análise teórica, convocando assim a lucidez encontrada no arcabouço teórico, e descortinar as forças que atuavam sobre aqueles corpos negros, que implicavam em agenciamento mas que também revelavam vulnerabilidade. Principalmente quando estes colocavam-se na produção acústica, articulando propostas contra-hegemônicas em meio as normas de restrição que os orientavam.

No terceiro capítulo, a partir de um movimento que chamei de flutuante, estabeleci o debate sobre as perdas individuais, para ser mais específico, me refiro aos sujeitos desumanizados, seres abjetos, que tratei aqui como indivíduos racializados. Perdas, que de alguma maneira todos estamos sujeitos, mas essa perda estaria enraizada na ideia de superação das adversidades, essa justificativa estaria amparada na ideia de uma sociedade que foi implantada no Brasil através da política do branqueamento, que de certa forma estaria disseminada na sociedade ocidental. Assim, evidenciar esses epistemicídios, talvez me coloque diante de questionamentos que o capítulo três

apresenta, como: podemos entender que somos desfeitos uns pelos outros? Pois dar voz a sujeitos que não são lamentados no discurso dominante, estaria por, desarticular de certa maneira o próprio discurso, passando a reinscrever toda uma comunidade política que seria inscrita por este discurso? Se pensássemos nas produções acústicas desses sujeitos esquecidos, seria a partir delas que se instauraria uma contraposição às formas acústicas entendidas como importantes, a julgar pela facilidade com que circulam nos consensos urbanos? Mas esta articulação estaria suspensa enquanto nós ainda mantivéssemos o pacto com as normas, ou enquanto pensássemos que este estudo por exemplo, teria potencial para intervenções futuras, delegando assim a responsabilidade da ação presente para supostos sujeitos que ainda estão por tomarem a frente de uma luta que abdicamos ao pensarmos justamente desta maneira?

No capítulo quatro, procurei inicialmente construir um contraponto em relação à hipótese desta pesquisa, como bem expliquei no início do capítulo que me refiro. Dessa forma, busquei através dos diálogos com as interlocutoras deste capítulo, mulheres negras, que projetavam-se na região central da cidade através das suas produções acústicas, propor a discussão sobre o reconhecimento destas mulheres negras como sambistas, em um universo sonoro/musical que inicialmente poderia ser entendido como machista.

No capítulo conclusivo, me coloquei no exercício de refletir as implicações que corpos racializados, que através de sua produção acústica e conseqüentemente o seu agenciamento, estariam por negociar as condições de serem apresentados para a sociedade, sob tudo, tornarem-se corpos reconhecíveis publicamente. Deixando assim a condição de sujeitos irreconhecíveis para a humanização, mas que por outro lado, o agenciamento destes estaria vinculado as normas que restringem sujeitos racializados. Invariavelmente o que discuto, é como a dimensão público do corpo negro, poderia ser orientada para a interrupção deste no acesso a uma comunidade política. Contudo, considerando a cidade de Porto Alegre, como afetada pelas catástrofes socioambientais, como bem discuti acima, o que proponho é que assim como os sujeitos desumanizados, que são inscritos pelas normas restritivas, o pensamento negacionista, que se permite a conceber todo o tipo de perda ambiental, em razão de uma recompensa consumista, ambos simbolizam o mesmo raciocínio. O que pretendi foi ter contribuído para o debate etnomusicológico, adensando este, com perspectivas de uma localização negra periférica, cujas violências orientaram boa parte da trajetória de vida.

Depois da escrita deste estudo, me coloco no exercício de reflexão, a respeito das honestas possibilidades em relação oportunidades que conduzem o corpo negro a ser reconhecido humanamente, onde este encontraria a permissibilidade de acessar direitos pertencentes aos corpos reconhecíveis publicamente. Deixo o seguinte questionamento: uma vez que tenhamos colocado na mesa todas as cartas deste jogo de poderes que regula a sociabilidade em uma sociedade racista, ainda assim, poderíamos vir a pensar, a partir de uma perspectiva esperançosa quanto ao reconhecimento dos direitos que pressupõe uma cidadania para a emergência do presente que se faz em nosso convívio?

Referências

- ARAÚJO, Samuel. Samba e coexistência: repensando a agenda de pesquisa etnomusicológica. In ULHÔA, Martha Tupinambá de; OCHOA, Ana María. **Música popular na América Latina: pontos de escuta**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. p. 194-213.
- _____. O campo da etnomusicologia brasileira: formação, diálogos e comprometimento político. In LUHNING; Angela; TUGNY; Rosângela (orgs.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: Editora da UFBA, 2016. p. 7-18.
- ARAÚJO, Samuel; GRUPO MUSICULTURA. A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro. **TRANS - Revista Transcultural de Música [online]**, v. 10, 2006. Disponível em: <<https://www.sibetrans.com/trans/publicacion/5/trans-10-2006>>. Acesso em: 01 out. 2024.
- ABRAMO, Joseph. Negotiating Gender, Popular Culture and Social Justice in Music Education. In BENEDICT, Cathay; SCHMIDT, Patrick. SPRUCE, Gary; WOODFORD, Paul (orgs.). **The Oxford Handbook of Social Justice in Music Education**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2015.
- AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do. Tradição futurista e regionalismo global na performance do tecnobrega em Belém do Pará. In LUCAS, Maria Elizabeth. **Mixagens em campo: Etnomusicologia, Performance e Diversidade Musical**. Porto Alegre: Marcavísal, 2013. p. 253-268.
- APARICIO, Frances R. Ethnifying Rhythms, Feminizing Cultures. In BOHLMAN, Philip; RADANO, Ronald (orgs.). **Music and the Racial Imagination**. Chicago: The University of Chicago Press, 2000. p. 95-112.
- BENG, Tan Sooi. Cultural Engagement and Ownership Through Participatory Approaches in Applied Ethnomusicology. In PETTAN, Svanibor; TITON, Jeff Todd (orgs.). **The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2015. p. 109-133.
- BENTO, Berenice. **Abjeção: A construção histórica do racismo**. São Paulo: Cult Editora, 2024. 354p.
- BENTO, Berenice. Necrobiopoder: Quem pode habitar o Estado-nação?. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 53, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8653413>. Acesso em: 10 out. 2024.
- BERGER, Harris; STONE, Ruth (orgs.). **Theory for Ethnomusicology: Histories, Conversation, Insights**. Londres: Routledge, 2019.
- BOHLMAN, Philip; RADANO, Ronald (orgs.). **Music and the Racial Imagination**. Chicago: The University of Chicago Press, 2000. 703p.
- BORELLI, Sílvia Helena Simões; ABOBOREIRA, Ariane. Trajetos de investigação com coletivos juvenis em São Paulo. **Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales**, v. 9, n. 1, p. 161-172, 2011

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

_____. **A miséria do mundo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues; BORGES, Maristela Correa. A pesquisa participante: um momento da educação popular. **Revista Educação Popular**, Uberlândia, v. 6, p. 51-62. jan./dez. 2007.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”**. São Paulo: N-1 Edições, 2019. 400p.

_____. **Discurso de ódio: uma política do performativo**. São Paulo: Editora Unesp, 2021. 282p.

_____. **Desfazendo Gênero**. São Paulo: Editora Unesp, 2022. 451p.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023. 431p.

CARVALHO, José Jorge de. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina. **Revista ANTHROPOLOGICAS**, ano 14, vol. 21, n. 1, p. 39-76, 2010.

COSTA, Sérgio. Convivialidade. In RIOS, Flávia; SANTOS, Márcio André dos; RATTIS, Alex. **Dicionário das Relações Étnico-raciais Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2023. p. 89-93.

CRAGNOLINI, Alejandra. Soportando la violencia: modos de reproducir y de resignificar la exclusión social a través de la producción y el consumo musicales. In ULHÔA, Martha Tupinambá de; OCHOA, Ana María. **Música popular na América Latina: pontos de escuta**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. p. 52- 70.

CUNHA, Janine Maria Viegas. **Poder e política sob o ponto de vista das mulheres de terreiro no Rio Grande do Sul**. Orientador: José Carlos Gomes dos Anjos. 2020. Dissertação. (Dissertação) — Universidade Federal do Rio Grande do sul, Porto Alegre, 2020.

DAVIS, Angela. **O sentido da liberdade: e outros diálogos difíceis**. São Paulo: Boitempo, 2022. 158p.

DIÓGENES, Glória. Juventude, exclusão, políticas públicas. In MENDONÇA FILHO, Manoel; NOBRE, Maria Teresa (orgs.). **Política e afetividade: narrativas e trajetórias de pesquisa** [online]. Salvador: EDUFBA; São Cristóvão: EDUFES, 2009. p. 271-288. Disponível em: <<https://books.scielo.org/id/3w52w>> Acesso em 01 out. 2024.

ERLMANN, Veit. How beautiful is small? Music, globalization and the aesthetics of the local. **Yearbook for Traditional Music**, v. 30, p. 12-21, 1998.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020, 320p

FIGUEROA, Mónica G. Moreno; WADE, Peter. **Contra o racismo: mobilização para a mudança social na América Latina**. Pittsburgh: Latin America Research Commons, 2023. 306p. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/jj.3355124>>. Acesso em: 22 set. 2024.

FRADIQUE, Teresa. **Fixar o movimento: representações da música rap em Portugal**. Lisboa: D. Quixote, 2003. 225 p.

FREGOSO, Gisela Carlos. Mobilidade, profissionalização e antirracismo. In FIGUEROA, Mónica G. Moreno; WADE, Peter. **Contra o racismo: mobilização para a mudança social na América Latina**. Pittsburgh: Latin America Research Commons, 2023. p. 129-152. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/jj.3355124>>. Acesso em: 22 set. 2024.

HASKELL, Erica. The Role of Applied Ethnomusicology in Post-Conflict and Post-Catastrophe Communities. In PETTAN, Svanibor; TITON, Jeff Todd (orgs.). **The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2015. p. 453-480.

HERSCHMANN, Micael. Das Cenas e Circuitos às Territorialidades (Sônico-Musicais). **Logos**, Rio de Janeiro, v.25, p.124-137, 2018.

HUGHES, Jennifer Schepers; DÉIA, Ariane Dalla. **New Global Context Authenticity and Resistance: Latin American Art, Activism, and Performance in the Latin American Perspectives**. 2012.

JONES, Jennifer. Afrolatinos hablar a través de los silencios y repensar las geografías de la negritud. In: FUENTE, Alejandro de la; ANDREWS, George Reid (orgs.). **Estudios afrolatinoamericanos: una introducción**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Clacso; Massachusetts: Afro Latin American Research Institute. Harvard University, 2018.

KAPCHAN, Deborah. Body. In NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (orgs.). **Keywords in Sound**. Durham/Londres: Duke University Press, 2015. p. 33-44.

KERBER, Alessandro. **Memória musical da Vila Maria da Conceição**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, 2004.

LA COLINA, Juan Antonio Doncel de ; LEAL, Emmanuel Talancón. El rap indígena: activismo artístico para la reivindicación del origen étnico en un contexto urbano. **Andamios**, v. 14, n. 34, p. 87-111, 2017

LOZA, Steven. Challenges to the Eurocentric Ethnomusicological Canon: Alternatives for Graduate Readings, Theory, and Method. **Ethnomusicology**, v. 50, n. 2, p. 360-371, 2006.

LUCAS, Maria Elizabeth (org.). **Mixagens em campo: Etnomusicologia, Performance e Diversidade Musical**. Porto Alegre: Marcavisual, 2013.

LÜHNING; Angela; TUGNY; Rosângela Pereira de. Etnomusicologia no Brasil: reflexões introdutórias. In LUHNING; Angela; TUGNY; Rosângela (orgs.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: Editora da UFBA, 2016. p. 21-45.

LÜHNING, Angela; CARVALHO, Tiago de Quadros Maia; DINIZ, Flávia Cachineski; LOPES, Aaron Roberto de Mello. Desafios da etnomusicologia no Brasil. In LUHNING; Angela; TUGNY; Rosângela Pereira de (orgs.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: Editora da UFBA, 2016. p. 47-92

MACKINLAY, Elizabeth. Decolonization and Applied Ethnomusicology: "Story-ing" the Personal-Political Possible in Our Work. In PETTAN, Svanibor; TITON, Jeff Todd (orgs.). **The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2015. p. 379-397.

- MAHON, Maureen. Constructing Race and Engaging Power through Music: Ethnomusicology and Critical Approaches to Race In BERGER, Harris; STONE, Ruth (orgs.). **Theory for Ethnomusicology: Histories, Conversation, Insights**. Londres: Routledge, 2019. p. 99- 113.
- MARK, Andrew. Don't Organize, Mourn: Environmental Loss and Musicking. **Ethics and the Environment**, v. 21, n. 2, p. 51-77, 2016
- MASOLO, D. A. Presencing the Past and Remembering the Present: Social Features of Popular Music in Kenya. In BOHLMAN, Philip; RADANO, Ronald (orgs.). **Music and the Racial Imagination**. Chicago: The University of Chicago Press, 2000. p. 349-402.
- McALISTER, Elizabeth. **Rara! Vodou, Power, and Performance in Haiti and Its Diaspora**. Berkeley/Londres: University of California Press, 2002.
- MOURA, Carla de; SEFFNER, Fernando. As escrituras das marias da concepção: construção de narrativas históricas situadas. **Revista Práxis**, v. 2, p. 7-33, 2019.
- MOWITT, John. Image. In NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (orgs.). **Keywords in Sound**. Durham/Londres: Duke University Press, 2015. p. 78-86.
- NASCIMENTO, Beatriz. É tempo de falarmos de nós mesmos. In RATTIS, Alex (org.). Trajetórias intelectuais negras: as rotas de Beatriz Nascimento. **PUCviva Revista**, São Paulo, ano 7, n. 28, p. 76-81, out./dez. 2006.
- NJERI, Aza. Mulherismo africana. In RIOS, Flávia; SANTOS, Márcio André dos; RATTIS, Alex. **Dicionário das Relações Étnico-raciais Contemporâneas**. São Paulo: **Perspectiva**, 2023. p. 249-253.
- NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (orgs.). **Keywords in Sound**. Durham/Londres: Duke University Press, 2015. 260p
- OCHOA, Ana María. A Manera de Introducción: La materialidad de lo musical y su relación con la violencia. **TRANS - Revista Transcultural de Música [online]**, v. 10, 2006. Disponível em: <<https://www.sibetrans.com/trans/publicacion/5/trans-10-2006>>. Acesso em: 30 set. 2024.
- OCHOA GAUTIER, Ana María. Silence. In NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (orgs.). **Keywords in Sound**. Durham/Londres: Duke University Press, 2015. p. 183-192.
- _____, Ana María. Acoustic Multinaturalism, the Value of Nature and the Nature of Music in Ecomusicology, **Boundary 2**, v. 43, n. 1, p. 107-141, 2016.
- PALACIOS, Julia E. Evocaciones de una era: usos y desusos de la memoria en la construcción de la historia del rock en México. In ULHÔA, Martha Tupinambá de; OCHOA, Ana María. **Música popular na América Latina: pontos de escuta**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. p. 134 - 151.
- PELINSKI, Ramón. **Etnomusicología en la edad posmoderna**. (online) pdf. 2010 Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/237579/mod_resource/content/0/02_www.candela.scd.cl_docs_pelinski-fichamento.pdf>. Acesso em: 01 out. 2024.

- PÉREZ-TORRES, Rafael. Mestizaje in the Mix: Chicano Identity, Cultural Politics, and Postmodern Music. In BOHLMAN, Philip; RADANO, Ronald (orgs.). **Music and the Racial Imagination**. Chicago: The University of Chicago Press, 2000. p. 206-230.
- PETTAN, Svanibor. Applied Ethnomusicology in the Global Arena. In PETTAN, Svanibor; TITON, Jeff Todd (orgs.). **The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2015. p. 29-52.
- RAPPAPORT, J. Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía em colaboración. **Revista Colombiana de Antropología**, v. 43, jan-dez 2007, p. 197-229, 2007.
- RATTS, Alex. Trajetórias intelectuais negras: as rotas de Beatriz Nascimento. **PUCviva Revista**, São Paulo, ano 7, n. 28, p. 76-81, out./dez. 2006.
- RICE, Timothy. Ethnomusicology in Times of Trouble. **Yearbook for Traditional Music**, v. 46, p. 191-209, 2014.
- RODRIGUES, Vera; BONFIM, Marco Antônio Lima do. Identidade. In RIOS, Flávia; SANTOS, Márcio André dos; RATTS, Alex. **Dicionário das Relações Étnico-raciais Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2023. p. 182-186.
- SCHIPPERS, Applied Ethnomusicology and Intangible Cultural Heritage: Understanding Ecosystems of Music as a Tool for Sustainability. In PETTAN, Svanibor; TITON, Jeff Todd (orgs.). **The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2015. p. 134-156.
- SILVA, Mário Augusto Medeiros da. Associativismo negro. In RIOS, Flávia; SANTOS, Márcio André dos; RATTS, Alex. **Dicionário das Relações Étnico-raciais Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2023. p. 46-51.
- SILVERS, Michael. Attending to the Nightingale: On a Multispecies Ethnomusicology. **Ethnomusicology**, v. 64, n. 2, p. 199-224, 2020.
- SOARES, Maria Andrea dos Santos. Colorismo In RIOS, Flávia; SANTOS, Márcio André dos; RATTS, Alex. **Dicionário das Relações Étnico-raciais Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2023. p. 77-84.
- TITON, Jeff Todd. The nature of ecomusicology. **Música e Cultura: revista da ABET**, vol. 8, n. 1, p. 8-18, 2013.
- _____. Applied Ethnomusicology: a Descriptive and Historical Account. In PETTAN, Svanibor; TITON, Jeff Todd (orgs.). **The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2015. p. 4-28.
- TURINO, Thomas. Estrutura, Contexto e Estratégia na Etnografia Musical. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 13-28, out. 1999.
- VAZ, Livia Sant'anna. Justiça racial. In RIOS, Flávia; SANTOS, Márcio André dos; RATTS, Alex. **Dicionário das Relações Étnico-raciais Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2023. p. 210-216.
- VELHO, Gilberto Velho. O desafio da proximidade In VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (orgs.). **Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 11-19

WACQUANT, Loïc. *Habitus*. (Orgs.) CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de. **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017.

WATERMAN, Christopher. Race Music: Bo Chatmon, “Corrine Corrina” and the Excluded Middle. In BOHLMAN, Philip; RADANO, Ronald (orgs.). **Music and the Racial Imagination**. Chicago: The University of Chicago Press, 2000. p. 167-205.

WEBER, Florence. A entrevista, a pesquisa e o íntimo ou: por que censurar seu diário de campo? **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 157-170, jul./dez. 2009.

WEIMER, Rodrigo de Azevedo . Do centro à periferia: 'malocas' e remoções na constituição do espaço urbano de Porto Alegre (1951-1973). In: Regimes urbanos e governança metropolitana. Encontro Nacional da Rede Observatório das Metrôpoles, 2017, Natal. **Anais [...]** Natal: Observatório das Metrôpoles, 2017. v. 1. p. 1-15.

WERNECK, Jurema. **O samba segundo as Ialodês**: mulheres negras e cultura midiática. São Paulo: Hucitec Editora, 2020. 250p

WONG, Deborah. **Louder and Faster**: Pain, Joy, and the Body Politic in Asian American Taiko. Berkeley/Londres: University of California Press, 2019. 266p. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/j.ctvr7fch1>

_____. The Asian American Body In Performance. BOHLMAN, Philip; RADANO, Ronald (orgs.). **Music and the Racial Imagination**. Chicago: The University of Chicago Press, 2000. p. 57-94.