



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Manuela Azevedo Correia de Lima

## **Práticas Musicais Contemporâneas na Paraíba: A Identidade Negra em Performance**

João Pessoa  
Julho de 2025

Manuela Azevedo Correia de Lima

## **Práticas Musicais Contemporâneas na Paraíba: a Identidade Negra em Performance**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração em Etnomusicologia, linha de pesquisa Música, Cultura e Performance

**Orientadora:** Prof. Dra. Eurides de Souza Santos.

João Pessoa  
Julho de 2025

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

L732p Lima, Manuela Azevedo Correia de.

Práticas musicais contemporâneas na Paraíba : a  
identidade negra em performance / Manuela Azevedo  
Correia de Lima. - João Pessoa, 2025.  
125 f. : il.

Orientação: Eurides de Souza Santos.  
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Identidade negra. 2. Música afrodiaspórica. 3.  
Música da Paraíba. 4. Performance musical. I. Santos,  
Eurides de Souza. II. Título.

UFPB/BC

CDU 78(813.3)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

**Título da Dissertação: Práticas Musicais Contemporâneas na Paraíba: a identidade negra em performance**

**Mestrando(a): MANUELA AZEVEDO CORREIA DE LIMA**

**Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:**

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** EURIDES DE SOUZA DOS SANTOS  
Data: 30/07/2025 15:02:33-0300  
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

---

**Dra. EURIDES DE SOUZA DOS SANTOS**  
Orientador/UFPB

---

**Dr. LUIS RICARDO SILVA QUEIROZ**  
Membro Interno do Programa/UFPB

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** PEDRO FERNANDO ACOSTA DA ROSA  
Data: 30/07/2025 15:07:06-0300  
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

---

**Dr. PEDRO FERNANDO ACOSTA DA ROSA**  
Membro Externo ao Programa/UFBA

**João Pessoa, 28 de Julho de 2025**

## AGRADECIMENTOS

À Gláucia, Vó Jura, Bruno, Rose, Yana, Pedro, Ana Lúcia, Kátia, Thainá, Thamires e Dudu, minha família, por toda a parceria, ensinamentos, acolhimento, diversão, jantares, passeios e tranquilidade de sempre. Vocês são força e acalanto, serei sempre grata!

À Elon e Laíz de Oyá, por aceitarem contribuir com este trabalho e entregarem tantos ensinamentos valiosos. Sem elus, este trabalho não seria possível;

À minha esposa, Mirela Coelho, por ser parceria, amor, escuta, sorrisos, acalanto, cuidado, suporte, força e encantamento. Por acreditar em mim e deixar isso claro todos os dias. Por tornar tudo mais fácil. Obrigada por ajudar tudo a fazer sentido.

Às minhas maiores saudades, Tia Rosedeth e Tio Guiga (*in memoriam*). Não tem um dia que não me lembre de vocês, não tem um momento no qual não enxergue os efeitos de suas ações generosas e amor comigo. Sem vocês eu não seria tanto!

À meus amigos queridos, em especial Rondinelly, Ariela, Matheus Pimenta, Fernanda e Rebeca. Poder contar com vocês na minha vida é um privilégio que quero honrar sempre.

À minha querida orientadora, Eurides, por ter segurado na minha mão e ter me conduzido por esse processo árduo com tanto conhecimento, leveza, segurança e reconhecimento. São pessoas como você que nos inspiram a continuar na caminhada.

À minha banca, professor Luíz Ricardo e Pedro Acosta, por contribuírem tão positivamente com meus escritos e reflexões, através de uma comunicação respeitosa e acolhedora. A academia precisa mais e mais de profissionais como vocês. Muito obrigada!

Às minhas amigas Carolina Guimarães e Elen Firmino, parceiras de mestrado e para a vida.

Aos professores Fábio Ribeiro e Alice Lumi Satomi, que contribuíram tanto para minhas formações em Etnomusicologia.

À minha família paterna, em especial Tia Neide e suas filhas, por me lembrarem todos os dias quem eu sou.

À CAPES, pelo incentivo que permitiu com que eu me dedicasse majoritariamente ao mestrado;

Ao PPGM/UFPB, a todas(os) as(os) professoras(es) e colegas com quem tive a oportunidade de trocar histórias e conhecimentos durante esse período do mestrado.

À todas as pessoas que contribuíram direta ou indiretamente para essa conquista.

Aos meus ancestrais e meus guias, que me dão força e se fazem presentes em cada passo.

## RESUMO

A presente pesquisa propõe-se a identificar de que maneiras a identidade negra de artistas paraibanos se manifesta no seu fazer artístico-musical e como essas práxis musicais se relacionam com o fortalecimento da identidade negra na Paraíba. Para isso, adotamos como referencial as trajetórias e uma performance dos artistas negros Elon e Laíz de Oyá, ambos em atuação no estado. Nessa perspectiva, o trabalho traz uma breve contextualização sobre história da negritude no Brasil e nas Américas, evidenciando os percursos, lutas e conquistas afrodiaspóricas ao longo da construção das identidades e estruturas sociais pós-modernas. Posteriormente, realizamos um apanhado relacionando as práticas musicais enquanto tecnologias de transmissão cultural da negritude, descrevendo e analisando as trajetórias artísticas e as peças artístico-musicais dos artistas à luz do referencial teórico afrocentralizado. Por fim, nos propusemos a discutir algumas individualidades e transversalidades visualizadas entre as práticas musicais dos artistas a partir de um posicionamento de auto agência afro-referenciado, elucidando o protagonismo afrodiaspórico na atuação artística e na ocupação anti hegemônica dos espaços de construção científica.

**Palavras-chave:** Identidade Negra, Música afrodiaspórica, Música da Paraíba, Performance Musical.

## ABSTRACT

This research aims to identify how the Black identity of artists from Paraíba manifests in their artistic-musical practices and how these musical praxes relate to the strengthening of Black identity in the region. To this end, we adopt as a reference the trajectories and a performance by two Black artists active in the state: Elon and Laíz de Oyá. From this perspective, the study presents a brief contextualization of the history of Blackness in Brazil and the Americas, highlighting the paths, struggles, and achievements of the African diaspora throughout the construction of postmodern social identities and structures. Subsequently, we explore how musical practices operate as technologies for the cultural transmission of Blackness, describing and analyzing the artistic journeys and musical works of the selected artists through an Afro-centered theoretical lens. Finally, we proposed to discuss certain individualities and transversalities observed in the musical practices of the artists, based on a self-agency perspective grounded in Afro-referenced frameworks. This approach aims to elucidate the role of Afro-diasporic protagonism in artistic expression and in the counter-hegemonic occupation of spaces of scientific production.

**Keywords:** Black Identity; Afrodiasporic Music; Music from Paraíba; Musical Performance.

*“A luta pelo reconhecimento do valor do batuque, eu diria que não é nem luta, é expressão de espírito mesmo, verdadeira, tranquila. A gente é assim.” (Gilberto Gil).*

*“Exu resiste. Exu? Gargalha!” (Acauã Oliveira).*

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                                                                                            |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Figura 1</b> - Evento cultural promovido pelo Grupo História Vida de Mangabeira.....                                                    | 18 |
| <b>Figura 2</b> - Grupo Mama Jazz e Naná Vasconcelos no camarim do Teatro Paulo Pontes<br>(Espaço Cultural) .....                          | 19 |
| <b>Figura 3</b> - Elon.....                                                                                                                | 21 |
| <b>Figura 4</b> - Laíz de Oyá.....                                                                                                         | 22 |
| <b>Figura 5</b> - Partitura de “Come, let us all go down” .....                                                                            | 51 |
| <b>Figura 6:</b> Cena do filme de ficção científica “Space is the Place” - Sun (1974) .....                                                | 55 |
| <b>Figura 7:</b> Mapa da Paraíba. Em destaque, o município de Pombal, localizado no Alto Sertão<br>Paraibano, a 387 Km de João Pessoa..... | 60 |
| <b>Figura 8:</b> Elon, Luizinho de Pombal e alguns brincantes após pequena exibição do Reisado<br>em escola de Pombal (1999).....          | 61 |
| <b>Figura 9</b> - Elon em turnê pelo Centro Cultural Banco do Nordeste.....                                                                | 62 |
| <b>Figura 10:</b> A Quadrilha (divulgação).....                                                                                            | 63 |
| <b>Figura 11:</b> Foto de divulgação do Ep <i>Ao vivo no Clan</i> .....                                                                    | 64 |
| <b>Figura 12:</b> A Festa do Rosário dos Pretos em outubro de 2024.....                                                                    | 67 |
| <b>Figura 13:</b> Comunidades quilombolas do estado da Paraíba.....                                                                        | 67 |
| <b>Figura 14:</b> Card com a letra de “O boi vem ali” e a foto de Elon abraçado ao Boi do Reisado.<br>.....                                | 69 |
| <b>Figura 15:</b> <i>Preto</i> (Elon).....                                                                                                 | 76 |
| <b>Figura 16:</b> Uma “pagadora de promessas” na Procissão do Rosário (Out. 24) /A pagadora de<br>promessas em “Preto” .....               | 77 |
| <b>Figura 17:</b> A Burrinha.....                                                                                                          | 78 |
| <b>Figura 18:</b> O rei oferece o café da manhã para o cortejo.....                                                                        | 79 |
| <b>Figura 19:</b> Oxumaré toma “banho de fitas” .....                                                                                      | 80 |
| <b>Figura 20:</b> Coroação do tempo.....                                                                                                   | 81 |
| <b>Figura 21:</b> Laíz com parte de sua família de santo: Vó Florianita de Ogum e Mãe Renilda de<br>Oxóssi.....                            | 83 |
| <b>Figura 22:</b> Elionai Gomes maquia Laíz para o Auto dos Orixás.....                                                                    | 84 |
| <b>Figura 23:</b> Grupo <i>Coco de Oxum</i> .....                                                                                          | 85 |
| <b>Figura 24:</b> Laíz performa <i>Encruzilhada Fêmea</i> em Bogotá, Colômbia.....                                                         | 86 |
| <b>Figura 25:</b> Laíz de Oyá em <i>Pablo e Luisão/ Deus não acredita em máquinas</i> .....                                                | 87 |
| <b>Figura 26:</b> Selma do Coco, uma das referências artísticas de Laíz de Oyá.....                                                        | 89 |

|                                                                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Figura 27:</b> Laíz como Iansã no <i>Auto dos Orixás</i> .....                                                          | 91  |
| <b>Figura 28:</b> Representação de Exu (feminino) em madeira - tradição Iorubá (Nigéria).....                              | 93  |
| <b>Figura 29:</b> Cartaz de divulgação de performance do <i>Encruzilhada Fêmea</i> em restaurante de João Pessoa - PB..... | 97  |
| <b>Figura 30:</b> <i>Lebara</i> - <i>Encruzilhada Fêmea</i> (Laíz de Oyá).....                                             | 103 |
| <b>Figura 31:</b> Mãe Renilda de Oxóssi fala sobre a importância da <i>Pombagira</i> no início de <i>Lebara</i> .....      | 105 |
| <b>Figura 32:</b> O figurino em <i>Lebara</i> .....                                                                        | 106 |
| <b>Figura 33:</b> O palco em <i>Lebara</i> .....                                                                           | 107 |
| <b>Figura 34:</b> O riso da Rainha Salomé.....                                                                             | 108 |
| <b>Figura 35:</b> Capa do álbum “Aos Vivos” - Chico César (1995).....                                                      | 111 |
| <b>Figura 36:</b> <i>Dikenga</i> , cosmograma do povo Bakongo.....                                                         | 115 |

## **LISTA DE TABELAS**

|                                                                                        |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Tabela 1</b> - Paralelos entre Candomblé Ketu, Candomblé Jeje e Jurema Sagrada..... | 95 |
|----------------------------------------------------------------------------------------|----|

## SUMÁRIO

|                                                                                                                                    |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>INTRODUÇÃO.....</b>                                                                                                             | <b>14</b>  |
| <b>CAPÍTULO 1: A ETNOMUSICOLOGIA E A IDENTIDADE NEGRA EM PERFORMANCE NO BRASIL CONTEMPORÂNEO.....</b>                              | <b>25</b>  |
| 1.1 Os caminhos que nos trazem até aqui.....                                                                                       | 25         |
| 1.2 A escolha da etnomusicologia enquanto ferramenta engajada.....                                                                 | 28         |
| 1.3 Escrever para recontar: uma revisão de literatura multidisciplinar.....                                                        | 33         |
| 1.4 Caminhos metodológicos.....                                                                                                    | 38         |
| <b>CAPÍTULO 2: A MÚSICA AFRODIASPÓRICA COMO FERRAMENTA DE LUTA E AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA.....</b>                                    | <b>44</b>  |
| 2.1 Reflexões sobre a identidade no mundo pós-moderno.....                                                                         | 44         |
| 2.2 Diálogos sobre a identidade cultural afrodiaspórica no mundo pós-moderno.....                                                  | 46         |
| 2.3 A música enquanto tecnologia de sobrevivência.....                                                                             | 48         |
| 2.3.1 A música Afrofuturista como elo cultural atemporal.....                                                                      | 53         |
| 2.3.2 As indústrias culturais e a remodelação da autoimagem.....                                                                   | 57         |
| <b>CAPÍTULO 3: “MEU CANTO VAI NA FRENTE ANUNCIANDO O MEU LUGAR” - TRAJETÓRIAS DE VIDA E PERFORMANCE DE ELON E LAIZ DE OYÁ.....</b> | <b>59</b>  |
| 3.1 Elon.....                                                                                                                      | 59         |
| 3.1.1 “O sertão vai vir a amar”.....                                                                                               | 59         |
| 3.1.2 Raízes profundas na negritude sertaneja.....                                                                                 | 65         |
| 3.1.2 Preto: “depois de ti não deu mais branco na memória do meu corpo”.....                                                       | 72         |
| 3.2 Laíz de Oyá.....                                                                                                               | 82         |
| 3.2.1 “De onde eu venho”.....                                                                                                      | 82         |
| 3.2.2 Espiritualidade em cena.....                                                                                                 | 87         |
| 3.2.3 Lebara: “Arreda, homem, que aí vem mulher!”.....                                                                             | 99         |
| <b>CAPÍTULO 4: SINGULARIDADES E TRANSVERSALIDADES DAS PRÁXIS MUSICAIS A PARTIR DE UM OLHAR AFROCENTRALIZADO.....</b>               | <b>109</b> |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>                                                                                                   | <b>117</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>                                                                                                            | <b>120</b> |

## INTRODUÇÃO

Os processos de invasão, dominação e colonização das Américas imprimiram marcas profundas e duradouras na formação da estrutura social e econômica dos diferentes territórios do continente. O Brasil, que recebeu mais de 5.848.000<sup>1</sup> africanos escravizados (mais de um terço de todo o continente americano), carrega em sua história de formação muitos desdobramentos da era escravagista: por mais de três séculos, num período que se estendeu desde a chegada do primeiro navio “negreiro” até a institucionalização da Lei Áurea, em 13 de maio de 1888, a condição de escravização dominou os corpos pretos recém trazidos da África para o Brasil, assim como os de seus descendentes, deturpando e moldando institucionalmente e oficialmente - além das camadas individuais e coletivas - a identidade da negritude no país. Posteriormente a essa era obscura e sanguinária, o território seguiu adotando por dois séculos políticas institucionais de integração e valorização social majoritariamente baseadas em teorias racistas e eugenistas, cujo debate “buscava, nas ideias de mestiçagem, branqueamento e democracia racial, um futuro aceitável e promissor para a negritude no Brasil” (SANTOS, 2022, p. 26)<sup>2</sup>.

Os reflexos desse período tenebroso podem ser constatados no histórico do processo de construção da autoimagem da população brasileira. Em 2022, pela primeira vez desde o início do recenseamento do país, a maioria da população brasileira autodeclarou-se negra (55,5%)<sup>3</sup>, a população parda (45,3%) superou a população autodeclarada branca (43,5%) e a população preta autodeclarada ultrapassou os 10% do total. As políticas eugenistas sobre as quais a sociedade brasileira pós-colonial foi construída também contribuíram, sem dúvida, no fomento e consolidação das variadas camadas de racismo com as quais convivemos atualmente no Brasil. O pensamento racista, internalizado e reforçado ao longo do tempo pelas várias camadas sociais brasileiras, fez com que, por exemplo, muitos dos espaços sociais de destaque no Brasil fossem dedicados quase exclusivamente a pessoas

---

<sup>1</sup> Estimativa calculada pela plataforma internacional *Slave Voyages*. Disponível em: <https://www.slavevoyages.org/assessment/estimates> Acesso em: 22 mar. 2025.

<sup>2</sup> Alguns dos caminhos adotados incluíam a implementação de políticas de imigração que favoreciam a entrada de imigrantes europeus e o “cruzamento” de etnias em busca do embranquecimento da população, além da proibição da alfabetização para os negros durante o período colonial e imperial até 1889 - o que, consequentemente, também os impedia de exercer o voto -, fortalecendo e aprofundando um constante discurso hegemônico de invisibilização do povo negro, sua luta, conquistas, direitos e identidade na sociedade brasileira (SANTOS, 2022).

<sup>3</sup> Somando-se a população autodeclarada parda (45,3%) e preta (10,2%). Os dados são do Censo Demográfico 2022: Identificação étnico-racial da população, por sexo e idade: Resultados do universo. Disponível em: [agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38719-censo-2022-pela-primeira-vez-desde-1991-a-maior-parte-da-populacao-do-brasil-se-declara-parda](https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38719-censo-2022-pela-primeira-vez-desde-1991-a-maior-parte-da-populacao-do-brasil-se-declara-parda) Acesso em: 22 mar. 2025

fenotipicamente brancas - ou que ocupassem esse lugar de vivência -, tanto em posições de poder quanto em posições de evidência midiática, influenciando no processo de legitimação auto imagética da população negra brasileira.

O contexto artístico não esteve afastado dessa tendência: ao resgatarmos as referências etnoculturais da negritude durante as décadas anteriores, podemos constatar “a falta de representação do negro no protagonismo artístico, seja ele no teatro, na televisão, no cinema ou na música.” (FERNANDES *et al.*, 2019, p. 1). Tal representação, mesmo quando observada, tendia também a seguir padrões estereotipados e até hipersexualizados para os corpos pretos, o que reforçava inclusive alguns padrões de comportamento e de ações, muitas vezes desconectados da realidade da comunidade.

No entanto, em resposta à luta ancestral de resistência do povo negro, reforçada pelas políticas de ações afirmativas e pela ascensão de figuras políticas e multiartistas pretos e antirracistas nas últimas décadas, a identidade negra do povo afro-brasileiro tem sido reelaborada e ressignificada de maneira consistente e insistente. A música, operando como uma das principais tecnologias de transmissão e comunicação da ancestralidade, tradição e cultura, apresenta-se como ferramenta de especial relevância para os processos de reafirmação identitária afrodiaspórica pelo mundo, e no Brasil isso não tem sido diferente.

As performances musicais realizadas pela população negra, fossem com finalidade ritualística e religiosa, como celebração, ou com caráter artístico-mercadológico ou parafolclórico (AREDES, 2018, p. 304) sempre constituíram um dos pilares centrais para preservação da cultura e da identidade negra no mundo. O pulsar musical tem sido crucial na reelaboração, ressignificação e fortalecimento do senso comum<sup>4</sup> de “identidade negra” dos povos afrodiaspóricos ao longo da história moderna e pós-moderna e, de maneira ainda mais intensa, nas últimas décadas, devido à velocidade e à capilaridade com as quais produzimos e compartilhamos nossa produção artística, a nível regional, nacional e global. A transmissão cultural através da performance artístico musical ajuda a promover “um trânsito de signos tradicionais e contemporâneos com recriação de significados” (HALL, 2003, p. 304), fomentando diferentes diálogos emergentes sobre negritude e performance artística por todo o

---

<sup>4</sup>Stuart Hall, em seu livro “Da diáspora: identidades e mediações culturais” (2003, p. 28), evidencia que valores identitários não são fixos, naturais ou genéticos: todos esses elementos são permeáveis a migrações territoriais e suas consequentes misturas. A base da formação das diásporas, por exemplo, compreende a “abertura das culturas”, numa constante reinvenção das tradições, que ocorre inerentemente às mudanças no nosso local de residência. As culturas, então, seriam sempre uma resultante de significados e tradições que, por sua vez, se traduzem em um conteúdo sincrético, no qual observa-se a incorporação e manutenção de valores culturais, muitas vezes vinculados à variadas origens étnico-raciais.

país. Através dessa movimentação, também fortalecem-se as ações de estudo, intelectualização e ativismo com protagonismo negro, à exemplo do histórico movimento Pan-Africanista<sup>5</sup>, do conjunto de movimentos pan-africanistas<sup>6</sup>, e do emergente *Afrofuturismo*, que será abordado nos próximos capítulos deste trabalho.

Atuando como cantora e pesquisadora musical com foco em música popular e *black music*<sup>7</sup> em várias camadas do mercado local e nacional desde 2005, recebi ao longo da minha carreira alguns *feedbacks* importantes sobre o alcance e os reflexos de minhas práticas artísticas, principalmente vindos de pessoas negras (retintas ou não), mas não só. Tais discursos, em geral, evidenciavam a importância da minha presença como pessoa negra - e mulher - em vários espaços de trabalho e funções, além de sua identificação direta com o meu fazer artístico, com minhas representações e reflexões direcionadas de maneira afrocentrada (reflexões muitas vezes desenvolvidas através de stories e publicações nas redes sociais). Com a democratização das redes sociais, essas interações se tornaram mais constantes e, conforme eu ampliava o número de seguidores virtuais e aprofundava meus estudos e performances em um olhar afrodiaspórico, cantando e dialogando sobre eles dentro e fora das redes, os *feedbacks* foram se tornando mais numerosos, e passaram a vir de diferentes localidades.

Durante a minha infância e adolescência (décadas de 1990 e 2000), pude observar de perto algumas das etapas importantes do movimento artístico pessoense/paraibano, participando inclusive de algumas importantes ações político-culturais periféricas e raciais do estado (inicialmente como espectadora e, posteriormente, como ativista e parte da força

<sup>5</sup> O movimento Pan-Africanista tem como marcos iniciais a Conferência Pan-Africana de 1900 (organizada por Henry Sylvester William) e os congressos organizados por W. E. D. Du Bois e outros em 1919, 1921, 1923, 1927 e 1974, caracterizado pelo discurso de *internacionalismo* que tem como objetivo principal a coordenação dos interesses culturais e políticos dos povos africanos e de seus descendentes espalhados por todo o mundo (EDWARDS, 2001). Como explica Du Bois (1993, apud EDWARDS, 2001, p. 247), em um importante artigo publicado na revista *Crisis*, “Pan-África significa compreensão intelectual e cooperação entre todos os grupos de ascendência negra para promover, o mais brevemente possível, a emancipação industrial e espiritual dos povos negros”.

<sup>6</sup> No ensaio “*Pan-Africanism and ‘pan-Africanism’: Some Historical Notes*”, publicado em 1962, o historiador George Shepperson (apud EDWARDS, 2001) reconsidera o uso indiscriminado do termo “pan-africanismo”, que parecia estar sendo relacionado a qualquer movimento de organização racial ou internacionalismo negro, propondo que o termo “Pan-africanismo” (com P maiúsculo) estivesse ligado a história do movimento transnacional a partir dos parâmetros limitados do Congresso Panafricano de 1900 em diante, enquanto o termo “pan-africanismo” (com p minúsculo) fosse utilizado em referência ao grupo de movimentos não reconhecíveis e muitas vezes efêmeros (p. 346), que poderia representar desde evocações estéticas, instituições políticas e religiosas, associações acadêmicas, grupos de lobby e grupos de pressão radicais.

<sup>7</sup> Gilroy (2001), apresenta como uma característica formal compartilhada entre esses diversos estilos musicais da diáspora negra é o uso de antifonias, que depois abriu espaço para outros marcadores estéticos como o improviso, melismas, performatividade e assim por diante; Mccann (2002) complementa que, ao observarmos exemplos de práticas musicais contemporâneas no âmbito do Atlântico negro, a genealogia dos gêneros pode nos fornecer pistas, como o exemplo do *soul* e *funk* afro-americanos e sua influência na formação do *reggae* jamaicano e do *dub*, seguido pelo *rap*, ou a conexão do samba com o *blues*, o *rock*, e o *soul*, do violão de Jorge Ben e nas composições de Tim Maia.

cultural dos movimentos). Essas ações refletiam a movimentação prévia da cena cultural local, que incluía atividades promovidas por grupos *ativistas* já estabelecidos, como as edições do “Fala Bairro”<sup>8</sup> (articuladas pelo Musiclube da Paraíba<sup>9</sup>), ou as oficinas e formações promovidas pelos centros culturais e associações comunitárias (a exemplo dos eventos apoiados pelo antigo Centro Cultural Tenente Lucena<sup>10</sup> e pelo grupo História Viva de Mangabeira<sup>11</sup>- Figura 1), pelos movimentos de mulheres, e pelo Movimento Negro da Paraíba<sup>12</sup> (liderado por muito tempo por grandes nomes do ativismo negro da Paraíba como Tutu Carvalho, Paula Frassinete e o saudoso ativista negro e LGBTQIAPN+, João Balula). Os eventos culturais promovidos por esses grupos e associações garantiam o espaço não só para o desenvolvimento de performances artísticas que envolviam grupos de cultura popular e folguedos, grupos de dança afro, bandas marciais, coletivos culturais, quadrilhas, grupos de *Hip-Hop*, *etc.*, mas também para discussões políticas envolvendo questões que englobavam toda a comunidade, onde quem chegasse poderia expor suas insatisfações, opiniões, reflexões e sugestões a partir de uma condução respeitosa e de uma perspectiva equitativa.

---

<sup>8</sup> Projeto cultural itinerante, realizado entre o final década de 1980 e até o início dos anos 2000, que promovia shows e discussões políticas para ruas de diferentes bairros da capital paraibana;

<sup>9</sup> Idealizado por Pedro Osmar e Paulo Ró, o Musiclube da Paraíba surgiu no início da década de 1980 na cidade de João Pessoa como um movimento de guerrilha e resistência cultural da música popular paraibana. Seus ideais defendiam que os artistas deveriam ter um espaço livre para a composição e experimentação musical, lutando contra o analfabetismo cultural e o monopólio da indústria cultural. Suas composições contêm influências de ritmos regionais como ciranda, coco, maracatu e caboclinho, que se misturam a influências da música da África, do jazz e da música instrumental brasileira. Pelo grupo passaram artistas como Chico César, Totonho, Escurinho, Milton Dornellas, Adeildo Vieira, Kennedy Costa, Jorge Negão e Glaucia Lima. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nordeste2016/resumos/R52-0818-1.pdf> Acesso em: 18 mar. 2025

<sup>10</sup> Construído no terreno da antiga Casa de Show Fantástico Clube, o Centro Cultural Tenente Lucena oferta desde seu projeto embrionário (2005) oficinas e aulas de dança, instrumentos e teoria musical para a comunidade.

<sup>11</sup> Grupo de articulação político-cultural formado por moradores fundadores do bairro de Mangabeira (João Pessoa - PB), dentre eles o poeta João Batista, a cantora Glaucia Lima, as freiras Gê e Cecília, o multiartista Marinho e os articuladores culturais Zé Rodrigues e Elias Cândido (co-fundadores do PT-PB).

<sup>12</sup> Matéria sobre a história do ativista negro João Balla. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/colunista/historia-publica-narrativas-negras/2023/09/12/joao-balula-presente-historia-afro-paraibana/> Acesso em: 11 mar 2025

**Figura 1:** Evento político-cultural promovido pelo Grupo História Viva de Mangabeira.<sup>13</sup>



Fonte: arquivo pessoal (2008).

Aqueles espaços democráticos e horizontais também favoreceram o desabrochar - e o próprio surgimento - de diversos grupos e artistas, que traziam em suas composições e performances importantes questionamentos sociais e dialogavam cada vez mais explicitamente sobre a sua existência enquanto pessoas negras no contexto social local. Em resposta a essa movimentação político-cultural, emergiram-se grupos e trabalhos artísticos importantes para a história musical da Paraíba, como o Grupo Tribo Ethnos<sup>14</sup>, a banda afro-paraibana *Mama Jazz*<sup>15</sup> (Figura 2) e o grupo de rap feminino Afronordestinas<sup>16</sup>, do qual também fui integrante entre 2010 e 2012. Impulsionados pela facilitação dos lançamentos artísticos independentes e pelas leis de incentivo à cultura da década de 2000, estes grupos

<sup>13</sup> Os artistas Pedro Osmar e Glaucia Lima se apresentam em evento político em 2008;

<sup>14</sup> O Coletivo Tribo Étnos é um movimento multi-artístico que teve início em março de 1990, em João Pessoa, como uma associação sem fins lucrativos que visa a promoção e integração sociocultural por meio de múltiplas linguagens artísticas (música, dança, literatura, fotografia, artes plásticas, artes gráficas, dentre outras expressões). Ainda em plena atividade, o grupo é um ponto de referência cultural da Paraíba há 35 anos, promovendo desde sua fundação atividades de intercâmbio cultural entre Brasil, França e Senegal. O grupo utiliza em suas performances elementos das artes populares e eruditas, bem como fundamentos culturais ancestrais buscando sua integração com elementos culturais internacionais, incluindo o *hip hop*, rock, world music e new age. Disponível em: <https://paraibacriativa.com.br/artista/tribo-ethnos/> Acesso em 20 mar. 2025.

<sup>15</sup> Grupo musical em atividade do final da década de 1990 até hoje, o Mama Jazz mistura ritmos africanos, jazz e ritmos afroindígenas brasileiros em suas composições e performances. Dentre seu fundadores estão Guilherme Semmedo (Guiné Bissau), Glaucia Lima, Adeildo Vieira, Jorge Negão, Euclides da Cunha e Guilardo Lima.

<sup>16</sup> Extinto grupo de rap feminino fundado por Kalyne Lima e Juliana Terto em parceria com DJ Guirraiz.

desenvolveram álbuns e shows inéditos, carregados de significações e relações identitárias dos seus co-criadores e *performers*.

**Figura 2:** Grupo Mama Jazz e Naná Vasconcelos no camarim do Teatro Paulo Pontes (Espaço Cultural)<sup>17</sup>.



*Fonte: arquivo pessoal (2000).*

A partir de 2010, pude observar também vários lançamentos mercadológicos e fonográficos afroreferenciados, incluindo produções de figuras consagradas como o multiartista *Escurinho*, da cantora e articuladora cultural *Glaucia Lima* e da Mestra de Cultura Popular *Vó Mera*; materiais audiovisuais e composições potentes e representativas da *afrotravesti Bixarte*<sup>18</sup>; canções vencedoras de festivais, como foi o caso do manifesto “Você viu?”, de *João Carlos Júnior*, que arrastou três prêmios<sup>19</sup> (1º Lugar, Melhor Intérprete e Juri Popular) na 4ª edição do Festival de Música da Paraíba; os álbuns dos cantores negros LGBTQIAPN+ *Nathalia Bellar*, *Elon* e *Sandra Belê*; as produções do cantor, compositor e artista gráfico *Pedro Índio Negro*; as experimentações da *beatmaker*, cantora, compositora e DJ *Luana Flores*, que construiu o EP audiovisual “Nordeste Futurista”<sup>20</sup> em parceria com

<sup>17</sup> Show de Naná Vasconcelos com abertura da Banda Mama Jazz. Da esquerda para a direita: Guilardo Lima, Sostemar Matias, Glaucia Lima, Naná Vasconcelos, Adeildo Vieira, Euclides Cunha, Guilherme Semmedo e Jorge Negão. Evento organizado e promovido pelo Musiclube da Paraíba, em 2000.

<sup>18</sup> Dentre elas “Xica Manicongo”, do álbum “Traviarcado”, composta em referência à primeira travesti negra documentada do Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p4b4Rj1uO3k> Acesso em: 21 mar. 2025.

<sup>19</sup> Performance disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eHoPVr4y3-g> Acesso em: 21 mar. 2025.

<sup>20</sup> Álbum lançado em 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SLLaGcjqK6Q> Acesso em: 21 mar. 2025.

figuras ilustres da cultura popular paraibana, incluindo Mestra Ana do Coco, Vovó Zélia, Vó Mera, Caiana dos Criolos e Doralyce. Impossível não citar também a gigantesca *Cátia de França*, recentemente nomeada<sup>21</sup> ao Grammy Latino 2024 na categoria de Melhor Álbum de Rock ou de Música Alternativa em Língua Portuguesa com seu álbum “No Rastro de Catarina”, no auge de seus 77 anos de idade.

Essas/es artistas e produções dialogam cada vez mais sobre sua existência enquanto pessoas negras em suas canções e performances artísticas, tendo alcançado grande destaque e visibilidade midiática, local, regional e nacional com seus diferentes discursos empoderadores, conforme observamos também o amadurecimento do diálogo em alcance e estrutura na produção musical afrodescendente da Paraíba, resultando na recente criação e no lançamento de editais e políticas afirmativas para a negritude artística do estado. Dentre essa ampla lista significativa de movimentos e fazeres artístico-musicais da negritude paraibana, destaco dois jovens artistas para comporem o escopo dessa pesquisa, considerando suas trajetórias musicais ricas em expressividade, consistência, autenticidade, alcance e inovação. São eles: Elon e Laiz de Oyá.

Elon, que nasceu no ano de 1993 em Pombal (cidade central do Alto Sertão paraibano), cresceu dentro de importantes movimentos culturais sertanejos, como Pontões, Congos, Reisado e Irmandade do Rosário de Pombal. Durante sua adolescência e início da fase adulta, desenvolveu sua carreira como cantante, cantando em alguns espaços, programas e festivais relevantes na cena sertaneja e paraibana. Nos últimos anos, em parceria com alguns artistas de destaque no cenário local e nacional, desenvolveu importantes projetos musicais e numerosas composições, culminando na gravação de alguns EP's e *jingles*. Elon traz em seus escritos elementos tradicionais da cultura pombalense, além de ressignificações e nuances permeadas de posicionamentos negros e LGBTQIAPN+, utilizando palavras forte e viscerais para falar sobre amor, resistência, raízes e luta.

---

<sup>21</sup> Disponível em

<https://g1.globo.com/pb/paraiba/musica/noticia/2024/09/17/catia-de-franca-e-indicada-ao-grammy-latino-2024-com-album-no-rastro-de-catarina.ghtml> Acesso em: 22 mar. 2025.

**Figura 3 - Elon.**

Fonte: Bruna Dias (2025)<sup>22</sup>

Trazendo como um dos temas centrais de suas composições sua vivência como candomblecista em João Pessoa (PB), Laiz de Oyá carrega no próprio nome artístico a sua forte conexão com as religiões de matriz africana - Oyá, ou Iansã, é a orixá relacionada aos ventos e tempestades, uma das mais fortes divindades do panteão Iorubá. Essa multiartista recifense formada em Teatro pela UFPB vive e vivencia a arte na Paraíba desde 2009, onde atuou em vários filmes (dentre eles “Nem o Mar Tem Tanta Água” e “Calunga Maior”) e desenvolve alguns projetos musicais, dentre eles “Coco de Oxum”, “Sambada do Coco de Oxum” e “Encruzilhada Fêmea”. Neste último trabalho, Laíz canta e performa pontos de Pombagira, um trabalho de importância imensurável e fruto de uma pesquisa contínua sobre suas bases religiosas, além de sua própria relação com essas entidades.

---

<sup>22</sup> Fotograma do clipe “Preto”, lançado por Elon em 25 de março de 2025. Disponível em: [https://auniao.pb.gov.br/noticias/caderno\\_cultura/elon-lanca-novo-single-e-clipe-no-cafe-da-usina](https://auniao.pb.gov.br/noticias/caderno_cultura/elon-lanca-novo-single-e-clipe-no-cafe-da-usina) Acesso em: 23 mar 2025.

**Figura 4** - Laíz de Oyá.



Fonte: Firmino (2025)<sup>23</sup>

Considerando a magnitude da produção cultural e musical afrodescendente observada em performance atualmente na Paraíba, que integra um amplo movimento dos povos afrodiaspóricos no Brasil e no mundo, e utiliza-se de elementos musicais performáticos e extra-sonoros em movimentos de afirmação da luta negra, surge a questão de partida dessa pesquisa: de que formas a identidade negra de artistas paraibanos se manifesta no seu fazer artístico-musical e como essas práticas musicais se relacionam com o fortalecimento da identidade negra na Paraíba?

Como objetivo geral, visamos identificar como aspectos da identidade negra de artistas paraibanos se manifestam em seus processos artístico-musicais e dialogam transversalmente com o fortalecimento da identidade negra na Paraíba. Para isso, elencamos os seguintes objetivos específicos: verificar, por meio de entrevistas, o entendimento desses artistas em torno da presença da identidade negra em suas práticas artísticas; identificar e descrever, através de concepções pessoais do artista e da análise da letra e da estrutura de uma

---

<sup>23</sup> Disponível em:

<https://paraibafeminina.com.br/2025/03/05/laiz-de-oya-leva-o-espetaculo-encruzilhada-femea-para-apresentacoes-internacionais-na-colombia/> Acesso em: 23 mar 2025.

peça artístico/musical central do trabalho dos entrevistados, características que podem ser diretamente relacionadas com culturas afrodiaspóricas em seus fazeres artísticos; por fim, realizar um levantamento das singularidades e transversalidades das práxis musicais destes artistas em diálogo com estudos sobre temáticas relacionadas à identidade negra.

Os artistas Elon e Laiz me chamaram a atenção pela força e complexidade de seus posicionamentos identitários verbais e não-verbais, presentes em suas composições, falas, performances e vivências, dentro e fora do palco. Estes artistas produzem arte e dialogam abertamente sobre a sua negritude, ancestralidade, religiosidade, lutas, vitórias e resistências, diante das variadas camadas que os constituem e os permeiam, como os recortes de gênero, sexualidade e origem, dando voz e vez de maneira explícita e central à saberes ancestrais, mestres, elementos culturais e corpos pretos. Diante da complexidade de cada vivência artística, decidi me aprofundar um pouco mais em cada universo, procurando compreender as origens e a importância de sua autoimagem afrodescendente na criação, produção e performance de seus processos artístico-musicais.

No capítulo um, realizo uma breve retomada reflexiva sobre os braços coloniais do ensino de música no Brasil, seguida por uma reflexão crítica sobre a escolha da Etnomusicologia como caminho para o desenvolvimento deste trabalho. Posteriormente, elaboro uma revisão de literatura de caráter interdisciplinar, apresentando o conhecimento produzido ao longo das últimas décadas sobre “performance musical e identidade negra” no Brasil. Por fim, destaco os caminhos e escolhas metodológicas que direcionaram o estudo.

Já no segundo capítulo, discuto algumas das bases conceituais que permeiam os caminhos de construção identitária do sujeito pós-moderno com ênfase na identidade afrodiaspórica, considerando as influências da migração forçada e a implementação do sistema colonizador-escravocrata nas Américas e no Brasil. Destaco também a importância da música como linguagem de transmissão cultural e tecnologia de sobrevivência negra atemporal, com foco nos movimentos de retomada do protagonismo cultural através da afrocentricidade<sup>24</sup> e na relação entre indústrias culturais e remodelação identitária.

---

<sup>24</sup> **Afrocentricidade** é uma abordagem acadêmica que procura centrar a posicionalidade, agência e experiências dos povos de África e da diáspora africana nos seus próprios contextos históricos, culturais e sociológicos. Diferente do Afrocentrismo, nome proposto por acadêmicos liberais que queriam interpretar o movimento ideológico como uma versão negra e hegemônica do Eurocentrismo, a afrocentricidade não busca hierarquizar nem desconsiderar quaisquer cosmovisões em relação a experiência negra, mas retomar a experiência dos povos afrodiaspóricos como agentes e sujeitos, baseando-se inclusive na crítica à hegemonia, ao racismo e ao preconceito (ASANTE, 2007).

O capítulo três apresenta alguns aspectos importantes da vida dos entrevistados Elon e Laíz de Oyá, incluindo alguns dos principais marcos de suas trajetórias pessoais e artísticas, além do detalhamento das entrevistas narrativas concedidas pelos participantes e da apresentação e análise dos elementos da peça artístico-musical escolhida para análise.

Por fim, o capítulo quatro foi construído com foco na análise afrocentralizada<sup>25</sup> de particularidades e transversalidades encontradas no contexto das práticas musicais contemporâneas dos artistas, tendo como base as entrevistas e performances artístico-musicais apresentadas no capítulo anterior, que foram correlacionadas com diálogos e estudos interdisciplinares sobre temáticas relacionadas à identidade negra.

---

<sup>25</sup> Aqui, a escolha de uma abordagem analítica afrocentralizada das obras tem como foco observar a música, a dança, os rituais, as lendas, a literatura e as oraturas africanas e afrodiaspóricas como elementos localizadores centrais das análises, incluindo aspectos cosmogônicos negros éticos e estéticos.

## **CAPÍTULO 1: A ETNOMUSICOLOGIA E A IDENTIDADE NEGRA EM PERFORMANCE NO BRASIL CONTEMPORÂNEO**

### **1.1 Os caminhos que nos trazem até aqui**

A discussão sobre a profunda conexão entre as performances musicais brasileiras e os elementos culturais de origem afrodiaspórica não é novidade em eventos e espaços de cultura popular das cidades brasileiras, ou mesmo em conversas cotidianas. Os próprios veículos de comunicação frequentemente explanam sobre as diversas raízes e agências dos nossos ancestrais africanos e indígenas na construção dos nossos ritmos, folguedos, festejos e manifestações culturais como um todo. Um exemplo extremamente difundido é o próprio carnaval, um dos maiores movimentos culturais do Brasil (e do mundo), apontado abertamente pela mídia como um fenômeno cultural constituído por performances, nuances e ritmos que se conectam majoritariamente com a cultura afro-brasileira, incluindo os desfiles das Escolas de Samba e maracatus, o frevo, o axé *music*, dentre tantos outros.

Contudo, somente nas últimas décadas, pudemos observar o aprofundamento destas discussões acerca das características afro-indígenas desses movimentos culturais para além das ideias de exotividade, comercialização e miscigenação (e das histórias açucaradas sobre o mito da *democracia racial brasileira*<sup>26</sup>). Estas discussões, que por muito tempo concentraram-se majoritariamente em espaços não-formais e periféricos - onde sua focalização representava não só uma opção, mas um aspecto crucial da existência e resistência de seus vários subgrupos como tecnologia ancestral de registro, propagação cultural e sobrevivência de povos em posição de subalternização -, foram sendo introduzidas nos diversos espaços intelectuais, científicos e acadêmicos, acompanhando também o crescimento da diversidade de corpos e culturas que alcançavam os espaços da educação superior, com a perspectiva de discutir as práticas musicais brasileiras com olhares epistêmicos mais pluralizados.

No entanto, quando nos propomos a estudar e pesquisar música no Brasil, precisamos necessariamente considerar que o histórico do Ensino de Música no país conecta-se com uma

---

<sup>26</sup> Me refiro aqui ao mito consolidado pelos textos freyrianos do segundo terço do século XX que, desconsiderando as formas de exploração, opressão e violência do histórico colonial brasileiro, passam a descrever a miscigenação da população (anteriormente vista como um obstáculo à formação nacional) como elemento singular da formação de uma identidade brasileira. Esse movimento é apontado por intelectuais negros e indígenas como um elemento ilusório e racista de integração social para o povo afro indígena, pois desconsidera a necessidade das lutas raciais e a existência da discriminação racial no Brasil, propagando paralelamente a centralidade e superioridade dos valores europeus para formação do país.

espessa camada basilar de raízes positivistas e modernas, decorrente das profundas origens colonialistas sobre as quais os espaços formais de educação musical e pesquisa e a própria sociedade brasileira foram consolidados. A começar pelas cruzadas jesuítas<sup>27</sup> paralelas à invasão portuguesa em terras tupiniquins, seguidas pela criação dos primeiros conservatórios de música ainda no período colonial, projetos desenvolvidos sobre a égide da colonialidade utilizando-se da música como ferramenta de capilarização de processos hegemônicos - ou para “docilizar os selvagens”<sup>28</sup>.

Não por acaso, essas mesmas instituições foram posteriormente fagocitadas pelas primeiras faculdades de música do Brasil, passando por quase nenhuma reformulação estrutural até o presente período<sup>29</sup>. Essa manobra acabou reforçando os ecos da colonialidade na nossa estrutura social e o enraizamento de um discurso de inferiorização de práticas culturais e saberes não hegemônicos nos campos da Educação Musical e da Pesquisa em Música como um todo que, apesar do esforço histórico de alguns agentes, professores e pesquisadores, ainda apresentam-se muito aquém nos processos de discussão sobre epistemicídio, racismo e da própria necessidade de enfrentamento dessas questões (DANTAS e QUEIROZ, 2021).

Posso citar como exemplo a minha experiência como estudante do curso de Licenciatura em Música da UFPB (Universidade Federal da Paraíba), que cursei entre 2018 e 2022. Ao longo da formação, durante a qual tive contato com inúmeros componentes curriculares, professores e metodologias, um fato gravíssimo se destacou latente no decorrer do curso: senti, com bastante incômodo e indignação, a ausência de conhecimentos e músicas afro indígenas como parte dos projetos e disciplinas como um todo, assim como um número baixíssimo de músicas assinadas por compositores brasileiros em geral - e, com maior destaque ainda, a quase inexistência de compositoras nessa lista.

---

<sup>27</sup> “[...] Mas a primeira etapa, que ocorreu no Brasil colonial, sob a tutela da Companhia de Jesus, iniciou a história da educação musical segundo a concepção europeia — processo que sobrepujou boa parte das tradições de transmissão musical dos nativos e, certamente, influenciou o modo como se desenvolveu o pensamento da sociedade brasileira em relação ao tema.” (CASTRO; SIQUEIRA, 2021, p. 80.).

<sup>28</sup> CASTRO, Marco Aurélio Alves de; SIQUEIRA, Alysson. O ensino da música no Brasil Colonial e suas heranças. Caderno Intersaberes, Curitiba, v. 10, n. 24, p. 79 - 91, 2021.

Disponível em: <https://www.cadernosuninter.com/index.php/intersaberes/article/view/1713>Acesso em: 04 abr. 2025.

<sup>29</sup> “Muitos conservatórios de destaque foram incorporados por universidades federais e estaduais, como é o caso do primeiro conservatório (o Conservatório Imperial de Música, mencionado anteriormente) que, depois de mudanças institucionais, se tornou a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Nesse contexto, mesmo as instituições que criaram novas escolas ou departamentos de música mantiveram o modelo colonial de ensino da música erudita europeia e as estratégias de ensino dele derivadas.” (QUEIROZ, 2020, p. 166).

Essa sensação de *gap*<sup>30</sup> epistemológico talvez tenha de fato se avultado em minhas reflexões devido às minhas prévias experiências como cantora da cena local e nacional, que me proporcionaram uma bagagem prática sobre os principais recursos técnico-musicais requeridos pelo circuito musical real aos profissionais que nele atuam, além das habilidades necessárias para que se destacasse profissionalmente no mercado fonográfico. Conforme adentrava nas principais disciplinas de análise, construção e história musical do curso, compreendia que ali só era importante mesmo cumprir as etapas de estudo dedicadas à música europeia (no máximo a estadunidense) dos séculos anteriores. Eram poucas as iniciativas (e espaços) que permitiam a interação dos alunos com vários saberes e fazeres musicais que seguissem firmes do lado de fora dos muros acadêmicos. Uma faculdade de música situada num estado do nordeste brasileiro que não prioriza ou proporciona oficialmente a aprendizagem de forró e frevo por parte dos alunos, por exemplo, desconsidera dois dos maiores nichos profissionais possíveis para os seus futuros profissionais em formação.

Até mesmo a metodologia aplicada estava carregada de ações positivistas, com características autoritárias e cruéis, muitas vezes sem qualquer espaço de conversa horizontalizado ou tentativa de democratização, o que gerava constantes estados de *desestímulo* (verbalizados dentre os estudantes) e reprovações desnecessárias, geralmente advertidas verbalmente pelos professores em longos sermões sobre preguiça, desorganização, ou até falta de capacidade dos alunos. Os incômodos e a desconexão com a realidade que essas constatações me traziam eram pujantes, a ponto de tornarem difícil prosseguir no curso e concluí-lo - coisa que fiz com foco apenas em obter o diploma e aumentar minhas possibilidades de carreira. A insistente sensação que eu tinha ao entrar nas dependências do curso era de estar aportando em uma *ilha musical hegemônica* do século XIX. Não por acaso, decidi escrever o meu trabalho de conclusão de curso sobre os fortes braços da colonialidade<sup>31</sup> nos cursos de música no Brasil:

Neste contexto, levando em consideração séculos de influências do colonialismo e da colonialidade na produção e validação da música brasileira popular e outras expressões culturais do país e do mundo, podemos observar uma trajetória de

---

<sup>30</sup> *Gap*: Lacuna, brecha; falha..

<sup>31</sup> Colonialidade é aqui descrita por Dantas e Queiroz (2021, p. 4) como “um fenômeno que se constitui a partir de um profundo processo de opressão e hegemonia dos colonizadores que levam a sociedade colonizada a incorporar os traços culturais, os valores, as artes, as formas de pensar, de ser e de agir daqueles que a colonizaram. Uma das faces mais perversas da colonialidade, é que as vítimas desse processo são levadas a defender e a perpetuar a sua manutenção. Assim, dominadas pelas formas de ser, sentir, pensar e agir dos colonizadores são “adestradas” culturalmente para defender e perpetuar a cultura dominante e hegemônica, como se essa fosse a sua e, assim, exclui a si mesmo e a suas bases culturais.”

formação em música baseada em dimensões unilaterais e coloniais (seja nas escolas, nos conservatórios ou nas universidades do país) [...]. (LIMA, 2023, p. 16)

Na verdade, o fato de que na grade curricular obrigatória esteja previsto o estudo mais aprofundado desses conhecimentos e apenas superficial de outras práticas musicais é um indicador importante das influências colonialistas na formação que o curso proporciona aos graduandos. A concentração de estudos do licenciando em música em conteúdos eurocentrados além de empobrecer a formação do acadêmico, também pode resultar numa formação profissional deslocada da própria realidade. (ibidem, p. 35)

É imprescindível também destacar neste caso que o que não é previsto, delimitado, e **garantido**, automaticamente torna-se um frágil alvo para a instalação do hegemônico - sob a violenta alcunha de “universal”. Estes aspectos da colonialidade apresentam-se sem dúvida de maneira muito marcante nos caminhos que adotamos para o estudo/ pesquisa da performance em música aqui no Brasil: a confirmação deste fato pode ser associada à ausência sintomática de trabalhos de graduação e pós-graduação da área da música que dialoguem explicitamente - e com uma visão e agência epistemológica pluralizada - sobre a performance musical da negritude. Afinal, por uma questão paradigmática, é consideravelmente mais complicado desenvolver uma temática discursiva se ela nem ao menos for apresentada como uma opção válida ao longo dos anos de prática e formação acadêmica.

## 1.2 A escolha da etnomusicologia enquanto ferramenta engajada

Seguindo as tendências apresentadas anteriormente, a Etnomusicologia, campo escolhido para a realização dessa pesquisa, carrega também em suas origens as irradiações desta internalização hegemônica. Não me proponho aqui a realizar um levantamento histórico do campo, mas destaco alguns dos principais marcadores da área, necessários para a construção de uma pesquisa com características críticas e propriamente contextualizadas.

Situando-se historicamente aliada à antropologia etnocêntrica européia e à musicologia comparativa positivista moderna<sup>32</sup>, a etnomusicologia se estabelece como área durante a segunda metade do século XX, desenvolvendo a análise de performances musicais de origens não-européias através de modelos analíticos derivados de uma falsa perspectiva de *neutralidade*<sup>33</sup> e, desta maneira, estabelecendo comparações entre diversos fazeres musicais

<sup>32</sup> Para uma reflexão crítica afrocentralizada sobre as estruturas colonialistas do campo etnomusicológico no Brasil e sua transformação, recomendo a leitura do capítulo “*Tecendo redes e ampliando o campo etnomusicológico*”, texto inserido na tese “*Perspectivas etnomusicológicas sobre Batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora*”, de Marcos dos Santos Santos (2020).

<sup>33</sup> Palavra com origem no termo *neutralitas*, derivado do latim “neuter”, formado pela junção de *ne* “nem, não” e por *uter*, com o sentido de “um e outro”. O conceito de neutralidade foi/é utilizado como ferramenta de dominação colonial, uma vez que desconsidera diferentes pontos de vista e pontos de partida cosmovisionários

sob uma perspectiva hegemônica - considerando o musical local europeu *versus* o externo ou “exótico” (assim classificado sob referencial geográfico euro-estadunidense-branco-hétero-cis centralizado). Nesse sentido, a área reproduz inicialmente a separação dicotômica entre “norte e sul global”, considerando os países ex-colonizados como um grande campo de pesquisa-objeto, onde se aplicam os modelos analíticos construídos “sobre o outro e pelo outro” (SANTOS, 2020, p. 21) como modelos referenciais. Nos cabe também destacar aqui as exceções, como os trabalhos de estudiosos africanos ou afroamericanos, como o ganense Kwabena Nketia<sup>34</sup> (1921-2019) que, mesmo utilizando métodos etnomusicológicos de tradição euro-estadunidense, refletiam criticamente sobre a pluralidade cultural que compunha o panorama geral das músicas indígenas africanas em seus trabalhos.

Essa tendência histórica de posicionamento unilateral epistemológico do campo disciplinar perpassa até hoje a produção de conhecimento, tendo em vista que a valorização e o alcance que os conhecimentos produzidos pelo dito “norte global” alcançam em detrimento aos produzidos pelo “sul global” (BOHLMAN, 2000)<sup>35</sup>. Em perspectiva diacrônica, essa diferenciação acaba sendo destacada e questionada também em articulação com o próprio desenvolvimento da área, em concordância com as alterações nas estruturas geopolíticas e relações de poder do mundo pós-moderno, relacionadas ao revés epistemológico provocado pela retomada do protagonismo e do lugar de auto-inscrição provocado pelo “outro” na relação sujeito x objeto /colonizador x colonizado (KILOMBA, 2019). Esse movimento acontece alinhado com o início da democratização dos espaços de produção de conhecimento, que passam a ser ocupados também por aqueles que se enquadravam anteriormente apenas como objetos para os estudos, como por exemplo nós, população afrodiaspórica sul-americana.

---

na construção de uma ótica de mundo teoricamente isenta, imparcial e equânime sobre qualquer fenômeno observado, mas que na verdade reflete apenas a cosmovisão hegemônica nas agências e significações. Dicionário Online de Português. Disponível em:

[https://www.dicio.com.br/neutro/#:~:text=Etimologia%20\(origem%20da%20palavra%20neutro,de%20%E2%80%99Cum%20e%20outro%E2%80%99D](https://www.dicio.com.br/neutro/#:~:text=Etimologia%20(origem%20da%20palavra%20neutro,de%20%E2%80%99Cum%20e%20outro%E2%80%99D). Acesso em: 23 jun. 2025.

<sup>34</sup> NKETIA, J.H. Kwabena. *The music of Africa*. New York, W. W. Norton, 1974. Disponível em:

<https://pt.scribd.com/document/471415665/The-Music-of-Africa> Acesso em: 27 jun. 2025;

\_\_\_\_\_. *The Problem of Meaning in African Music*. Ethnomusicology, Vol. 6, No. 1, University of Illinois Press, 1962. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/924242> Acesso em: 27 jun. 2025.

<sup>35</sup> BOHLMAN, Philip V. The remembrance of things past: music, race, and the end of history. In: RADANO, Ronald M.; BOHLMAN, Philip V. (Orgs.). *Music and the racial imagination*. Chicago: University of Chicago Press, 2000. p. 623–656. Disponível em: <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/M/bo3625426.html>. Acesso em: 7 jul. 2025.

Dando continuidade aos questionamentos desenvolvidos no início do século XXI por nomes importantes da área - como Rice (2014)<sup>36</sup>, Bohlman (2000) e Wong (2000)<sup>37</sup>-, a etnomusicóloga negra estadunidense Maureen Mahon, em seu trabalho *Constructing Race and Engaging Power through Music: ethnomusicology and critical approaches to race* (2019), destaca que, apesar da extensa e histórica produção acadêmica sobre a música dos povos não-brancos, o fator *raça*, no geral, segue sem o devido reconhecimento como constructo social (não-biológico), desconsiderando o efeito desse marcador na produção musical dos povos racializados. Essa indiferença entra em conflito com questões sociais emergentes do mundo pós-moderno como um todo, conduzindo o campo da etnomusicologia por um caminho epistemológico tendencioso - movimento que gera anomalias determinantes para o histórico do campo da etnomusicologia brasileira. Seria possível, então, adotar caminhos que possam conduzir os estudos etnomusicológicos desenvolvidos no Brasil de uma maneira anti hegemônica e anti racista?

Sobre essa questão, devemos sim considerar que o modelo hegemônico foi (e, em alguns casos, ainda é) o ponto de partida para o desenvolvimento dos trabalhos. No entanto, Lühning (2016) afirma que a Etnomusicologia brasileira já surgiu adotando caminhos diferentes dos adotados na Europa e Estados Unidos, adotando ao longo do seu desdobramento um caráter denunciativo e comprometido, mais engajado e epistemologicamente plural (*idem*, 2014). É o que exemplifica Santos (2020), evidenciando algumas das principais particularidades para o desenvolvimento da área no Brasil:

O que na etnomusicologia internacional é compreendido como estudos das “diferenças”, aqui, dado o contexto histórico de construção social brasileiro - considerando também a instauração desigual dos sistemas educacionais e o pouco estabelecimento dialógico entre as populações periféricas e as universidades, para além de serem entendidas como pertencentes ao campo das diferenças, essas temáticas periféricas orientam a estrutura cultural-musical do país; seja no tocante aos processos de resistências dos povos originários e dos povos afrodiáspóricos, ou seja através das interseccionalidades que atravessam as identidades dos povos brasileiros. Nessa chave, exercitar uma práxis etnomusicológica que se pretenda brasileira, é, antes de tudo, assumir postura e se colocar politicamente em favor de um bem coletivo. (SANTOS, 2020, p. 30)

<sup>36</sup> RICE, Timothy. *Ethnomusicology in times of trouble. Yearbook for Traditional Music*, v. 46, p. 191–209, 2014. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/297910485\\_Ethnomusicology\\_in\\_times\\_of\\_trouble](https://www.researchgate.net/publication/297910485_Ethnomusicology_in_times_of_trouble). Acesso em: 7 jul. 2025.

<sup>37</sup> Ambos os textos disponíveis em RADANO, Ronald M.; BOHLMAN, Philip V. (Orgs.). *Music and the Racial Imagination*. Chicago: University of Chicago Press, 2000. Disponível em: <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/M/bo3625426.html>. Acesso em: 7 jul. 2025.

Dado o quadro estabelecido, conseguimos identificar e produzir brechas que permitam infiltrações epistêmicas anti hegemônicas na Etnomusicologia brasileira, a partir de ações nas quais os povos racializados possam ocupar as posições de auto agência e protagonismo sobre os estudos de seus próprios fazeres musicais, partindo de ações como “a atitude indígena de *retomada* (e não invasões) de terras; o *aquilombamento* e as *revoltas* do povo negro; assim como as *insurgência e revoluções* das camadas populares.” (SANTOS, 2020, p. 33).

Portanto, desenvolver estudos situados no campo da Etnomusicologia *verdadeiramente brasileira* implica em ressignificar suas bases históricas coloniais, conectando-se às questões sociais específicas do nosso território, assim como reconhecer suas necessidades, dinâmicas, camadas e particularidades. Esta pesquisa se propõe a somar com este movimento de retomada do protagonismo negro nos estudos da própria prática musical afrodiaspórica brasileira, considerando ainda os contextos e locais nos quais essas práticas de inserem e se desenvolvem - Nordeste e Paraíba -, sendo idealizada, analisada e desenvolvida por pessoas negras inseridas no próprio recorte. Dessa forma, pretende-se construir materiais e resultados que possam contribuir diretamente para o fortalecimento da Etnomusicologia Brasileira e para o resgate da agência negra na condução dos estudos sobre a Música Afrodiaspórica como um todo.

Apesar dos avanços da área, é necessário refletir sobre o estado atual da formação em etnomusicologia oferecida em nossas universidades, que ainda reproduz os modelos interdisciplinares com separações conteudistas típicas de padrões positivistas e hegemônicos, assim como também sobre o pequeno número de pessoas não brancas que alcançam a Universidade, seja como alunos, estudantes de pós-graduação ou docentes<sup>38</sup>. No entanto, já conseguimos vislumbrar algumas mudanças significativas, principalmente nos últimos anos, como podemos observar com o aumento do número de trabalhos que dialogam sobre a performance cultural afrodiaspórica submetidos aos principais congressos de música e Educação Musical do Brasil e da América Latina (Congresso da ANPPOM<sup>39</sup>, Congresso da ABEM<sup>40</sup>, ENABET<sup>41</sup>, IASPM-AL<sup>42</sup>, dentre outros), assim como a criação de fóruns

---

<sup>38</sup> De acordo com Queiroz (2021), na área de música, o quadro de professoras/es da educação superior brasileira é formado por 66% de pessoas brancas, 28% de pessoas pardas e 6% de pessoas pretas (QUEIROZ, 2021, *conferência*).

<sup>39</sup> Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.

<sup>40</sup> Associação Brasileira de Educação Musical.

<sup>41</sup> Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia.

<sup>42</sup> Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular - América Latina.

específicos sobre o tema (vide o surgimento do Simpósio Temático “Música e Pensamento Afrodiaspórico” a partir do XXX Congresso da ANPPOM - 2020).

Destaco também a criação do Coletivo MWANAMUSIKI<sup>43</sup>, formado em 2021 por pessoas negras pesquisadoras em música com o objetivo de atuar no combate aos racismos nos cursos de música do Brasil que, dentre suas várias ações, lançaram o livro-coletânea *Música e Pensamento Afrodiaspórico* (2022, em conjunto com a ANPPOM) e o “Manifesto das pessoas negras contra o racismo nos cursos de música”. No documento o grupo, além de denúncias, lança também reivindicações e proposições práticas, visando o favorecimento do combate ao racismo na área.

A criação de um campo transversal de estudos da Música Negra Brasileira, afrodiaspórica e africana nos cursos de formação profissional e técnica, graduação e pós-graduação em música. Com investimento no desenvolvimento de um quadro teórico, epistemológico, artístico, prático para o avanço da etnomusicologia negra, musicologia negra, educação musical negra, composição negra, práticas interpretativas negras, entre outros subcampos que existem ou que venham a existir (MANIFESTO, 2021, p. 1).

De forma análoga, acrescento ainda as proposições de Santos (2022, p. 36) no texto “Racismo acadêmico: um diálogo com o manifesto de pessoas negras contra o racismo nos cursos de música”, inserido no livro *Música e Pensamento Afrodiaspórico*, que aponta três caminhos cruciais para o combate ao racismo nos cursos superiores de música: (1) a implantação de cotas epistêmicas; (2) a construção de currículos fundamentados também nas epistemologias e práticas musicais negras acadêmicas e não acadêmicas com atenção à diversidade humana; e (3) a inclusão da produção acadêmica de autoras/es negras/os na bibliografia curricular dos cursos superiores de música.

A ocupação desses espaços intelectuais por estudos e pensamento não hegemônicos segue avançando (e, às vezes, retrocedendo) nas universidades públicas, resultando em importantes diálogos sobre racismo, epistemicídio, violências de gênero e outras questões humanas pós-coloniais. Essas e outras movimentações seguem-se a partir da implementação de políticas públicas de ações afirmativas nas primeiras décadas do século XXI, resultado da história ancestral das lutas e conquistas agenciadas pelas coletividades indígenas e afrodiaspóricas. Podemos relacionar esses eventos à uma tendência mundial de valorização e exaltação de elementos da cultura negra ao redor do mundo, assim como seu protagonismo, orientação e agência, possivelmente relacionado com alguns marcos importantes da luta racial

---

<sup>43</sup> *Mwanamuzik* é uma palavra do idioma africano Suaili (banto) que significa musicista, independente do gênero (SANTOS, 2022, p. 29).

afrodiaspórica das décadas anteriores - a exemplo da sanção das leis federais 10.639 (2003) e 11.645 (2008)<sup>44</sup>, que tornaram obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena na educação básica brasileira, a criação e implementação da Lei de Cotas Raciais e Sociais (2012)<sup>45</sup> e a inclusão do crime de injúria racial na Lei de Crimes Raciais (2023)<sup>46</sup> no Brasil; ou ainda a ascensão do movimento Black Lives Matter<sup>47</sup> nos EUA e no mundo em 2020 (LIMA, 2024).

### 1.3 Escrever para recontar: uma revisão de literatura multidisciplinar

Ao buscarmos as produções acadêmicas sob a temática “performance musical e identidade negra” disponibilizadas nas principais plataformas brasileiras de busca científica dispostas pela *internet*, observamos que a generalidade dos trabalhos que dialogam diretamente sobre estes termos data da última década. Adentrando um pouco mais na pesquisa, mais especificamente na formação e área de pesquisa dos autores, notamos que até o começo deste século eram poucos os trabalhos de músicos ou acadêmicos da área de *música* que dialogavam especificamente sobre as performances artístico-musicais da negritude brasileira. A maioria desses trabalhos, inclusive, foi desenvolvida por estudiosos de outras áreas disciplinares, como Comunicação, Linguística, História, Antropologia ou Teatro, utilizando-se de uma trama teórico-metodológicas desenvolvida através de textos/autores afrocentralizados e da análise de expressões e trabalhos artísticos da afrodiáspora como um todo.

Apesar do crescimento recente do número de trabalhos da área da música sobre o tema, escolhi somar nesta revisão alguns destes trabalhos multidisciplinares, por entender que eles acrescentam importantes camadas para as discussões e reflexões desta pesquisa, inclusive

<sup>44</sup> Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm) Acesso em: 20 mar. 2025.

<sup>45</sup> Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2012/lei/112711.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/112711.htm) Acesso em: 20 mar. 2025.

<sup>46</sup> Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2023-2026/2023/lei/114532.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/lei/114532.htm) Acesso em: 20 mar. 2025.

<sup>47</sup> O “Black Lives Matter” (Vidas Negras Importam) é um movimento sócio-político descentralizado que visa denunciar o racismo e a desigualdade racial experienciada por pessoas negras, evidenciando a brutalidade dedicada aos afro-americanos nas abordagens policiais nos EUA e propondo reformas no sistema judiciário do país. A história do movimento tem início em 2013, com a absolvição do policial George Zimmerman, que matou a tiros o adolescente afro-americano Trayvon Martin alegando legítima defesa, numa abordagem apontada por estudiosos como controversa e desproporcional. O movimento ganhou fama mundial em 2020, após o assassinato do afro-americano George Floyd pelo policial Derek Chauvin, cujo as imagens mostram Chauvin projetando o peso do seu corpo no pescoço de Floyd (já imobilizado) até sua morte por asfixiamento. Entre 15 e 26 milhões de pessoas saíram às ruas em protesto contra a truculência da abordagem policial contra afro-americanos, um dos maiores protestos da história do país. Matéria disponível em: <https://www.bbc.com/news/explainers-53337780> Acesso em: 24 mar. 2025

como forma de complemento na perspectiva de evitar uma revisão incipiente. Destaco, então, algumas dessas produções acadêmicas nacionais, com foco na análise da performance musical de grupos e artistas específicos, identificando em seus discursos e atuações significados objetivos, subjetivos e entrelinhas que se conectam com as reflexões sobre as identidades afrodiaspóricas e afro referenciadas desenvolvidas nas últimas décadas.

Seguindo a ordem cronológica, iniciamos pelo artigo **Territórios de identidades negras reinventadas: A música pop sob o hibridismo diaspórico**, de 2008. Neste texto, Noronha e Silva discutem o protagonismo da música negra no hibridismo musical da música *POP* estadunidense, destacando o caráter subversivo das linguagens estéticas do fenômeno (dança, moda, música) e estabelecendo o paralelo do desenvolvimento da música POP como fenômeno cultural crucial para as lutas por igualdade racial nos EUA na sociedade contemporânea. Os autores evidenciam também as conexões do fenômeno com o empoderamento de diferentes comunidade afrodiaspóricas ao redor do mundo, destacando sua influência, alcance e desdobramentos nos processos de construção identitária da sociedade afro-euro-estadunidense, afro-latina e, em específico, afro-brasileira.

Já no artigo **Do estigma à conquista da auto-estima: a construção da identidade negra na performance do funk carioca**, também publicado em 2008, Adriana Carvalho Lopes analisa a obra da cantora carioca Tati Quebra-barraco, evidenciando a importância da tomada do funk carioca pelas mulheres negras, espaço antes dominado pelos homens. Através da análise discursiva das letras da funkeira, Adriana esquadrinha significados ocultos nos versos dos funks compostos por Tati, citando bell hooks ao destacar que o erotismo presente nas composições e performances de mulheres negras pode, muitas vezes, funcionar como um movimento de cura pela qual as mesmas transformam imagens estigmatizantes e preconceituosas em símbolos de orgulho, identidade, poder auto-estima, assumindo e celebrando sua sexualidade, quebrando tabus e assumindo o protagonismo de seus desejos e vivências. Na mesma perspectiva, o texto **Os Negros no Cenário Musical: sua arma, seu escudo, sua força contra o racismo** (NUNES *et al*, 2015) evidencia a importância da presença de pessoas negras na indústria musical, citando alguns artistas de destaque no cenário brasileiro e mundial e a importâncias de suas letras, melodias e estéticas musicais e visuais na ocupação de diferentes espaços imagéticos e no combate contra o racismo.

Em sua dissertação de mestrado **O fazer artístico de Escurinho sob perspectiva etnomusicológica** (2015), a cantora e professora paraibana Maria Juliana se aprofunda nas

práticas artísticas do multiartista *Escurinho* (Catolé do Rocha/João Pessoa - PB), buscando compreender os sentidos do fenômeno musical em sua vida, partindo das relações e classificações do artista sobre sua obra, desenhando através de narrativas e análises as características da cena musical na qual ele se insere. A autora evidencia, ao longo de suas reflexões sobre as práticas artísticas e composições do artista, o protagonismo das referências e influências afro indígenas na construção de seus álbuns e performances. É importante destacar que, nesse texto, a autora faz uso de conceitos e autores da etnomusicologia clássica como ponto de partida para suas análises, uma escolha metodológica que vem sendo cada vez menos adotada conforme temos acesso a textos conectados com outras possibilidades epistemológicas não-hegemônicas.

Aredes (2018), em seu artigo **Significados e Identidade Negra na Música, Arte e Pedagogia do Grupo Arautos do Gueto em Belo Horizonte** (desenvolvido durante pesquisa de iniciação científica em Etnomusicologia), realizou um breve processo etnográfico associado às análises da prática pedagógica e da estrutura de uma das canções utilizadas nas práticas do grupo e identificou, com base em material bibliográfico, elementos capazes de gerar significados das identidades afrodiaspóricas inseridas no trabalho artístico-pedagógico do Grupo Arautos do Gueto, observando elementos musicais e extra-sonoros articulados entre si de maneira a gerar nos atores sociais um sentido de identidade negra e de afirmação da mesma.

Já no artigo **Percursos e discursos da identidade negra no rap: música popular e questões raciais no Brasil, 1988-2018** (2018), o historiador Roberto Camargos analisa peças de *rap* de grupos e artistas oriundos da periferia de São Paulo. O autor discorre sobre trechos e entrelinhas nos versos dos *rappers*, que falam de temas como o combate ao racismo e às desigualdades sociais, movimentos de autoafirmação para a população negra periférica e denúncias contra abusos da atuação policial nas comunidades, evidenciando a conexão entre as performances de *rap* e sua ampla importância na atuação político-educativa.

Destaco também a publicação do livro **Música e Pensamento Afrodiaspórico** (2022), uma obra coletiva da Série *Pesquisa em Música-Livros*, promovida pela Associação Brasileira de Pós-Graduação e Pesquisa em Música (ANPPOM). O livro, organizado pelos professores e pesquisadores negros Eurides Santos, Marcos Santos e Luan Sodré, conta com diversos textos afrocentralizados de autores e autoras que desenvolvem reflexões sobre a diáspora africana e os processos de produção, transmissão e circulação das experiências sonoras, estéticas e

poéticas ao longo do Atlântico Negro, considerando as subjetividades que as estruturam na contemporaneidade.

Em **Performances Musicais, Rasuras Decoloniais: Reflexões Para Uma Escrita Dub** (2023), o professor e músico Fabrício Mota nos apresenta impressões sobre o conceito de Performance musical para mensurar a experiência da música e seus sujeitos como campo de investigação, tendo como modalidade de transcrição a própria oralidade. O autor utiliza-se da metáfora do *scratch* (ruído) com o vinil e suas rasuras eletromagnéticas como base da performance musical e da resistência dos grupos e territórios humanos destruídos pelo empreendimento colonial, nomeando as técnicas de sobrevivência como *rasuras coloniais*. Em um outro artigo, também publicado em 2023 e intitulado **Sonoridades caribenhas, identidades negras e histórias afro atlânticas: uma cartografia musical**, Fabrício expande sua discussão citando a música como elemento mobilizador de processos identitários nos territórios afrodiaspóricos do Atlântico Negro, questionando o uso das delimitações fronteiriças dos Estados-nação nas divisões culturais e dialogando com o conceito de *cartografia musical*, no qual a experiência musical negra extrapola a noção de mapa político (com pontos estáticos, coordenadas tangíveis, partidas e destinos legíveis) e promove espaços simbólicos “não necessariamente mapeados”.

No artigo **Negro Drama: sonoridades afrodiaspóricas e periféricas na teia espiralar entre tempo e memória a partir da escrevivência** (2023), Stefani Silva Souza relaciona a contracultura do *Rap* periférico de São Paulo com os conceitos de *Escrevivência* (Conceição Evaristo) e *Aforreferenciamento* (Leda Maria Martins), em uma análise detalhada sobre as linhas e possíveis subjetividades presentes nos versos de um dos principais sucessos dos Racionais MC. A autora destaca os diversos elementos de experiência afrocentrada nas letras, rimas e arranjos, indicando-os como possíveis centelhas de empoderamento e ação para comunidade periférica negra do Brasil.

No texto **Pluralidade : a revolução do álbum da banda baiana Fantasmão** (2023), Lucas Amorim e Nadja Vladi usam como ponto de partida o estudo de caso do álbum *Pluralidade* (2008), da banda de pagode *Fantasmão*, para refletir sobre qual cidade é narrada no cenário musical descrito e como ocorre a articulação dos fluxos que compõem a cena musical (pop periférica) negra da cidade. Os autores refletem sobre o conceito de *Territorialidade* de Haesbaert (2014), que define um território como múltiplo e composto por aspectos culturais e sociais distintos, capazes de engendrar uma identidade que permite que

valores e códigos culturais transcendam as suas fronteiras geográficas e exerçam influência em outros tempos e espaços fora da territorialidade da cidade de Salvador (BA).

Ulisses Coelho da Silva, em sua dissertação **Um olhar sobre a representação da identidade negra nas músicas da Califórnia da Canção Nativa de Século XX** (2023), discute os processos de representação identitária do sujeito negro na sociedade gaúcha, com foco nas imagens veiculadas pelo Festival Califórnia da Canção Nativa entre os anos de 1971 (ano de sua criação) e 1999. O festival, que é realizado anualmente em Uruguaiana-RS, destaca-se até hoje como um dos principais eventos culturais de promoção da música e da cultura gaúcha. Ao analisar algumas das principais canções da história do festival, Ulisses observa as mudanças nos papéis atribuídos ao sujeito negro gaúcho ao longo das décadas, começando com a década de 1970 e uma visão através da qual não se fala sobre raça, etnia ou escravidão e adota-se a história do protagonista negro em terceira pessoa (pela visão de um narrador branco) e chegando na década de 1990, momento no qual observa-se a tomada do protagonismo e da narrativa negra em primeira pessoa nas letras das canções, além das denúncias explícitas de exploração e racismo.

A paraibana Maria Alice Pontes de Carvalho, em sua dissertação intitulada **Protagonismos femininos na música paraibana: um olhar sobre a trajetória de três mulheres musicistas** (2023), escreve sobre a história de três cantoras paraibanas, focalizando em suas lutas pessoais e coletivas por espaço, reconhecimento e agência das próprias histórias. A autora destaca os recortes de gênero e racialidade como pontos de intersecção entre as três trajetórias - as três musicistas se autodeclararam negras, correlacionando seus processos de pesquisa musical em diálogo com as principais autoras do feminismo negro, além de desdobramentos do racismo profissional e pessoal enfrentado pelas mulheres ao longo de suas carreiras.

Em seu artigo intitulado **Ressonâncias ancestrais: música, corpo e ancestralidade em performance** (2024), a pesquisadora, flautista e paraibana Elen Santana dialoga sobre a importância do corpo preto em performance musical para resgate de memórias ancestrais do povo preto, em combate aos movimentos epistemicidas que podemos observar tão enraizados nas camadas sociais. A autora aponta que medrar essas performances é utilizar o nosso recurso mais básico, e muitas vezes o único possível, na retomada de memórias e existências, construindo e fortalecendo também nosso caráter identitário individualmente e coletivamente.

Em **Black Rio: música, política e identidade negra** (2024) os professores Petrônio Domingues e Carlos Alberto Medeiros examinam os aspectos do movimento Black Rio e a explosão dos bailes de *soul* (música e dança), que reuniam milhares de jovens negros no Rio de Janeiro na década de 1970, auge da Ditadura Militar. O artigo também aborda a movimentação causada pela atuação da imprensa e a perseguição sofrida pelos integrantes do grupo por parte dos órgãos de repressão militar da ditadura. Os autores citam ainda o movimento *Black Rio* como um importante difusor dos discursos e de estéticas de afirmação da negritude brasileira em conexão com a rede transnacional da afrodíaspóra, re-engatilhando e sustentando o debate público sobre as questões raciais brasileiras, contribuindo para o processo de ressignificação da identidade do afro-brasileiro.

Finalmente, retomo ainda meu trabalho apresentado no Simpósio Temático “Música e pensamento Afrodiaspórico” do XXXIV Congresso da Anppom, intitulado **Afrofuturismo e musicalidade: bases e reflexos nas identidades afrodiaspóricas** (2024), onde dialogo com Stuart Hall (2003), a escritora Ytasha Womack (2013) e o músico Pitter Rocha (2020) sobre a o destaque do movimento afrofuturista e suas práticas musicais contemporâneas como uma linguagem capilar de propagação cultural da negritude, e sua necessidade para a ressignificação identitária dos povos afrodiaspóricos pelo mundo, através do resgate do conceito cosmogramático de tempo cíclico, onde tradição e da renovação dialogam sobre o futuro. O conceito de Afrofuturismo será citado e discutido no próximo capítulo.

#### 1.4 Caminhos metodológicos

Buscando a realização concreta deste trabalho, optamos por uma pesquisa de abordagem qualitativa, caracterizada pelo estudo de caso etnográfico (casos múltiplos) com o uso do método história de vida. Essa pesquisa foi desenvolvida a partir da análise de dois pilares centrais: 1. as entrevistas narrativas e semiestruturadas, configurando um processo de duas etapas articuladas entre si com o objetivo de se complementarem no desenvolvimento e aprofundamento do estudo ; 2. a análise autoetnográfica de uma performance musical co-criada e indicada pelo próprio entrevistado, levando em consideração a importância da mesma para o seu trabalho. As entrevistas foram realizadas com dois artistas, de maneira presencial, na cidade de João Pessoa - PB, abordando temas como trajetória pessoal e musical, referências artístico-musicais e ancestralidade.

Para a realização desta seleção, dentre a ampla gama de artistas afrodescendentes em atuação na Paraíba, foi necessário elencar alguns critérios: a) as/os artistas deveriam se

autodeclarar negros ou afrodescendentes; b) as/os artistas deveriam ter produzido e lançado ao menos um show ou álbum autoral e/ou misto (músicas autorais e regravações) nos últimos cinco anos nacionalmente ou na Paraíba o; c) artistas deveriam ter alcançado notoriedade e destaque midiático especialmente na última década. Com esses critérios postos, os dois artistas citados anteriormente foram selecionados e contatados, se dispondo prontamente a participar dessa pesquisa de forma voluntária.

Pela exigência de caráter interpretativo e subjetivo proposto pela própria pesquisa, a escolha da abordagem qualitativa se torna essencial para o seu desenvolvimento. A pesquisa qualitativa tem sua abordagem voltada para a compreensão de fenômenos subjetivos, sejam eles de caráter individual ou em grupo, visando as interações de indivíduos com o meio que vivem, levando em consideração representações, opiniões, crenças, hábitos, atitudes dos sujeitos, a fim de compreender os processos que constituem o fenômeno estudado (PAULILO, 1999, p. 135), tendo como foco “compreender, em lugar de comprovar” (PENNA, 2015, p. 102). Dessa maneira, podemos investigar a complexidade de elementos musicais (gêneros, repertórios, instrumentação, etc) e extra-sonoros (vestuário, maquiagem, adereços e etc.) não subjetivos inseridos em contextos, sentidos e funções de subjetividade nas performances dos artistas.

Ainda dentro do espectro da Pesquisa Qualitativa, visando uma abordagem contextualizada, abrangente e ao mesmo tempo atenta à complexidade e particularidades do tema proposto, lançamos mão do estudo de caso etnográfico, focalizando a trajetória artístico-musical dos multiartistas anteriormente citados, sendo assim, casos múltiplos. Sobre o estudo de caso etnográfico, André apud Martucci (2001, p. 174) evidencia que a metodologia é indicada quando a questão de pesquisa envolve a ‘preocupação com a compreensão e descrição do processo, quando o foco de interesse for um fenômeno contemporâneo que esteja ocorrendo numa situação de vida real”, como é o caso dos amplos contextos de construção de dados da pesquisa (locais, shows e festivais físicos e virtuais). Desta maneira, é possível obter uma “visão profunda, ampla e articulada de uma unidade social complexa”, retratando situações várias, de maneira à podemos aprofundar e clarificar fenômenos com maior detalhamento e de maneira mais fidedigna.

Nessa perspectiva, o método biográfico História de Vida destaca-se como uma ferramenta apropriada à nossa pesquisa frente à variedade de técnicas disponíveis para a produção dos dados. Definido por Nogueira *et al* (2017, p. 468) como uma “metodologia qualitativa biográfica na qual o pesquisador escuta, por meio de várias entrevistas não

diretivas, gravadas ou não, o relato da história de vida de alguém que a ele se conta”, o método pode ser aplicado na compreensão sobre a origem, as características e as principais nuances do fazer musical de cada um dos artistas participantes desta pesquisa, com o propósito de elucidar e evidenciar as diferenças e subjetividades de cada processo individualmente já que, muitas vezes, o “mesmo fato vivido por pessoas diferentes pode ser narrado de formas completamente distintas” (PENNA, 2021, p. 2). Dessa maneira, esperou-se captar diferentes nuances de cada processo artístico de acordo com a autopercepção de cada entrevistado.

Dentre os principais métodos indicados para a realização de um estudo de caso etnográfico citados por Martucci (2001, p.175 - 176), destacamos para a execução da presente pesquisa o método *entrevista*, definida como:

[...] uma conversa intencional entre duas pessoas, dirigida por uma das pessoas, com o objetivo de obter informações, utilizada para recolher dados descritivos na linguagem do próprio sujeito, permitindo ao investigador desenvolver intuitivamente uma ideia sobre a maneira como os sujeitos interpretam aspectos do mundo. (MARTUCCI, 2001, p. 176).

Na expectativa de um processo metodológico sensível e compatível com a delicadeza da proposta de pesquisa, escolhemos iniciar a etapa de obtenção de dados a partir de uma entrevista narrativa, processo no qual a pessoa entrevistada pôde falar de forma mais livre sobre o assunto solicitado sem a interferência inicial do entrevistador - que poderia manter a comunicação com o entrevistado, porém sem a realização de intervenções em sua narrativa (PENNA, 2021, p. 5). Escolhemos essa sequência com a perspectiva de que surgissem naturalmente os tópicos relevantes para o percurso da vida do entrevistado, incluindo nuances de sua trajetória de formação e produção artística/musical. Com isso também procuramos respeitar a liberdade de interpretação da própria tradição oral como método de transmissão de conhecimento, tendo em vista a sua extrema relevância como tecnologia de transmissão, construção e proteção identitária para diferentes grupos étnicos não hegemônicos. Salientamos, nesta dimensão, um trecho do livro “Invenções de vidas, compreensão de itinerários e alternativas de formação”, no qual Passegi (2010), no capítulo “Narrar é humano! Autobiografar é um processo civilizatório”, afirma que

[...] não são os fatos vividos, em si mesmos, que importam, mas a simbolização desses fatos pela ação das narrativas, sua circulação entre os membros do grupo, o modo como são contadas e recontadas para si mesmo e para o outro. (PASSEGI, 2010, p.119).

A primeira entrevista teve como foco a história de vida musical de cada sujeito entrevistado, baseando-se em uma “questão gerativa”: o sujeito foi provocado a relatar seu percurso de introdução à produção artística sob caráter narrativo. Já para a segunda entrevista, de caráter semiestruturado, retomamos algumas das principais questões sinalizadas pelo próprio entrevistado na etapa anterior, constituindo um roteiro flexível, mas com a inclusão de indagações sobre suas principais referências artísticas, seus tutores/mestres e também sobre a peça artístico/musical indicada para análise. Ainda de acordo com Penna (2021), destacamos a importância do caráter complementar da segunda entrevista:

Essa estratégia de complementar a entrevista narrativa com uma entrevista semiestruturada guarda relação com a proposta de entrevista narrativa de Jovchelovitch e Bauer (2002, p. 95-100), que propõem um primeiro momento de “narração central”, sem que o entrevistado seja interrompido, seguida por “questões imanentes” formuladas pelo pesquisador, retomando pontos da narração apresentada e/ou articuladas a ela. (PENNA, 2021, p. 5)

A aplicação das duas entrevistas em caráter complementar teve como objetivo enfatizar a fluidez e a flexibilidade na interação entre pesquisador e entrevistado, visando uma coleta de dados mais abrangente, precisa e multidimensional. Sobre as nuances da interpretação pessoal das narrativas e sua importância na significação dos acontecimentos, destacamos a fala Queiroz (2006) sobre o caráter sensível da abordagem do pesquisador para uma pesquisa qualitativa adequada:

[...] ao lidar com ações e fatos relacionados ao comportamento, conceito e produtos que envolvam a ação humana, o pesquisador está lidando com palavras, gestos, arte, músicas e vários outros fatores carregados de simbolismo, que não podem ser quantificados, mas sim interpretados de forma particular, de acordo com a singularidade de cada contexto. (QUEIROZ, 2006, p. 90)

A etapa das análises das peças artístico/musicais foi conduzida com base em algumas das principais informações fornecidas pelo próprio artista nas etapas de entrevistas, relacionando-as com os possíveis elementos culturais negros que puderam ser observados ao longo da execução da peça como um todo. Para isso, utilizamos como referências alguns materiais e autores que adotam uma abordagem analítica afrocentralizada de elementos culturais performáticos no Brasil e no mundo, a exemplo de Gilroy (2001), McCann (2002), Martins (1997, 2003), Aredes (2018), Fernandes *et al.* (2019), Ferreira de Queiroz (2021), Amaro (2022), Prandi (2001), Rocha (2020) e Jaji (2014). A utilização de uma abordagem afrocentralizada pluriversal para análise dessas obras é de notável importância, tendo em vista que a idealização e construção dessa pesquisa visa, desde o princípio, repensar e romper com alguns dos aspectos analíticos tradicionais da área da música, que fortalecem os paradigmas

musicais hegemônicos e epistemicídas. Precisamos, sem dúvida, construir e fortalecer novas possibilidades para o estudo e interpretação dos dados, desenvolvendo ferramentas que possibilitem aos nossos sentidos uma vivência mais digna e abrangente dos fenômenos artístico-musicais.

Após a concretização dessas primeiras etapas, incluindo a transcrição das entrevistas, iniciamos a análise dos materiais coletados, correlacionando os achados e suas especificidades com os textos citados anteriormente. Os textos foram selecionados por apresentarem como temas centrais assuntos que dialogam sobre os principais tópicos da pesquisa, tais como afrodíaspóra e construção identitária, afrofuturismo, performances artístico-musicais e significados. O cruzamento da revisão bibliográfica com a análise das entrevistas teve como objetivo proporcionar “[...] um maior aprofundamento e uma maior compreensão do fenômeno pesquisado” (PENNA, 2015, p. 115), na intenção de permitir o contraponto entre os dados coletados e as reflexões prévias de outros autores sobre os temas centrais da pesquisa.

É importante frisar que o projeto de pesquisa foi previamente submetido a um Comitê de Ética em Pesquisas, atendendo às especificações das Resoluções 466/12 e 510/16 do Conselho Nacional de Saúde, que direcionam as pesquisas envolvendo seres humanos. A aplicação das etapas de entrevista só pôde ser realizada após a aprovação do projeto pelo referido comitê e da prestação dos devidos esclarecimentos participantes, incluindo o repasse de informações sobre os objetivos da pesquisa e a assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), com as informações básicas sobre a produção de dados. Os resultados do estudo serão publicizados a partir do momento da defesa da dissertação, assim como encaminhados diretamente aos participantes da mesma, de acordo com as diretrizes estabelecidas pela Resolução 510/2016 e pela Norma Operacional 001/2013, ambas do Conselho Nacional de Saúde.

O participante foi informado que poderia, em qualquer momento do andamento da pesquisa, solicitar a sua exclusão do processo por desistência, por compreendermos que a pesquisa pode apresentar em sua execução riscos mínimos de caráter psicológico para o entrevistado, dentre eles cansaço e/ou aborrecimento durante as entrevistas e fortes emoções causadas ao falar de temas relacionados com a história de vida do mesmo. Na tentativa de minimizar quaisquer efeitos adversos, as entrevistas foram aplicadas com pausas, de acordo com a necessidade do entrevistado.

Essas etapas foram programadas com a perspectiva de realizar uma análise consistente dos processos artístico-musicais de cada artista, a fim de compreender a pluralidade de suas conexões musicais ancestrais, os pilares de suas construções identitárias e o reflexo das mesmas nas devidas produções artístico-musicais. Dessa maneira, almejamos contribuir com a pesquisa em torno do importante aspecto da compreensão acadêmica desta jornada histórica específica da produção musical afrodescendente na Paraíba e no Brasil, assim como também no fortalecimento da luta e das conquistas das trajetórias individuais e coletivas da negritude, fomentando o movimento de retomada do protagonismo de suas experiências e o levante de vibração de suas existências afrodiaspóricas.

## **CAPÍTULO 2: A MÚSICA AFRODIASPÓRICA COMO FERRAMENTA DE LUTA E AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA**

### **2.1 Reflexões sobre a identidade no mundo pós-moderno**

Vários conceitos de “identidade” já foram desenvolvidos, adotados e repensados ao longo dos últimos séculos pelo ser humano ocidental. Essas adaptações conceituais ocorriam de maneira atrelada às mudanças sociais estruturais, conforme observávamos o estabelecimento das novas relações sociais desenvolvidas ao longo da implementação do modelo de mundo pós-moderno. O sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall, em seu livro “A identidade cultural da Pós-modernidade” (1992), destaca três concepções de identidade importantes para a trajetória dos estudos sociológicos: o sujeito do iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno.

O sujeito do iluminismo foi pensado com base em uma concepção humana na qual o indivíduo estaria totalmente centrado em seu núcleo interior, unificado e dotado de plenas capacidades de razão, consciência e ação. O sujeito nasceria com um núcleo pré-moldado, cujo centro essencial seria sua própria identidade, e o desenvolveria em profundidade, permanecendo essencialmente o mesmo ao longo de toda a sua existência. Vale salientar que, nesse contexto social, a ideia de sujeito autônomo se referia unicamente ao indivíduo do sexo masculino. O conceito de sujeito sociológico, por sua vez, considerava não só o núcleo-base interior do sujeito, como também sua relação com outras figuras centrais de sua vida, que “mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos - a cultura-dos mundos que ele/ela habitava.” (p. 11). De acordo com essa noção, a formação de identidade passaria a considerar a “interação” entre o eu e a sociedade - o interior e o exterior, o pessoal e o público - funcionando como uma “cola”, unindo o sujeito à estrutura social, estabilizando e fixando em uma posição identitária específica ao longo de toda a vida.

Enquanto os dois primeiros centralizam-se sobre a ideia de um sujeito de identidade unificada, estável e predizível, o conceito de sujeito pós-moderno defende a ideia de que a identidade é um elemento divisível, composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes até contraditórias, difusas. Hall relaciona esse movimento com amplos processos de mudança da sociedade contemporânea, que estão “deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.” (p. 7).

Essas mudanças sociais, mobilizadas também pelas modificações nas estruturas políticas e pelo crescimento e dinamização dos movimentos migratórios ao redor do mundo e ao longo do tempo, evidenciaram uma ampla “crise de identidade” instaurada no final do século XX, graças à fragmentação das “paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais.” (HALL, 1992, p. 9). No mundo pós-moderno, globalizado, miscigenado e pós-colonização, onde vários grupos étnicos ou seus ancestrais foram forçados direta ou indiretamente a realizarem um grande movimento migratório e tiveram o acesso à sua história e ancestralidade negado, a concepção de uma identidade de raiz fixa, imutável e resoluta tornou-se obsoleta:

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. (HALL, p. 13).

A identidade do sujeito passou, então, a ser relacionada à um conjunto de fatores, que englobam desde suas origens biológicas/territoriais até a forma com a qual ele interage ou é tocado pelo meio social e pela sua história, de maneira ativa e passiva, evidenciando as conexões culturais diretas e indiretas entre diferentes indivíduos de diferentes grupos étnicos e sociais. Stuart Hall, em seu livro “Da diáspora: identidades e mediações culturais”, sugere fortes elementos de conexão que podem estabelecer um senso comum de identidade cultural entre indivíduos de diversas origens, unidos por seus próprios valores e tradições:

Possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta. Esse cordão umbilical é o que chamamos de “tradição”, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua “autenticidade”. E, claro, um mito — com todo o potencial real dos nossos mitos dominantes de moldar nossos imaginários, influenciar nossas ações, conferir significado às nossas vidas e dar sentido a nossa história. (HALL, 2003, p. 29).

Os valores identitários não seriam fixos, naturais ou genéticos: todos esses elementos seriam permeáveis a migrações territoriais e suas conseqüentes misturas étnicas e culturais (HALL, 2003, p. 28). A base da formação das diásporas, por exemplo, compreende a “abertura das culturas”, numa constante reinvenção das tradições, que ocorre inerentemente a mudanças no nosso local de residência. As culturas, então, seriam sempre uma resultante de significados e tradições que, por sua vez, se traduzem em um conteúdo sincrético, no qual

observa-se a incorporação e manutenção de valores culturais, muitas vezes - mas não sempre - vinculados às origens étnico-raciais.

## 2.2 Diálogos sobre a identidade cultural afrodiaspórica no mundo pós-moderno

Um dos termos que aparece em destaque nos textos e discussões sobre identidade cultural, em especial a *identidade negra*, é a expressão *diáspora africana*. Inicialmente utilizada no Velho Testamento em referência ao dispersamento do povo judaico<sup>48</sup> pelo mundo, a expressão é hoje bastante citada em diversos campos teóricos que abarcam as conjunturas políticas, culturais, sociais e econômicas de vários grupos étnicos e seus descendentes pelo mundo, apresentando-se como termo necessário e compatível com as definições do novo sujeito pós-moderno e suas bases identitárias. Segundo Edwards (2001, p. 51), o termo “diáspora africana” foi inicialmente utilizado em 1965 por George Shepperson em um estudo chamado “*The African Abroad or The African Diaspora*” (“O africano no exterior ou a diáspora africana”). No trecho original, Shepperson recorda a citação do capítulo 28 do livro bíblico *Deuteronômio* (“E eles serão dispersos por todos os reinos da terra”) e desenvolve uma analogia com a realidade dos povos africanos:

Embora não se possa dizer que as pessoas de pele escura da África, os chamados negros, tenham sido dispersados por todos os reinos da terra, elas certamente migraram para um grande número destes. E as forças que as levaram para o exterior, a escravidão e o imperialismo, foram semelhantes àquelas que espalharam os judeus. Portanto, é fácil entender por que a expressão “diáspora africana” tem obtido aceitação como uma descrição do grande movimento que, de acordo com uma estimativa de 1946, foi responsável por criar mais de 41 milhões de descendentes de africanos no hemisfério ocidental. (SHEPPERSON, 1965, p. 152)

Shepperson utiliza-se do termo *diáspora africana* como alternativa aos limites que o *Pan-africanismo* - o movimento acadêmico e transnacional<sup>49</sup> impõe ao escopo de análise: os estudos da *diáspora africana* chamam a atenção não apenas para o retorno<sup>50</sup> da “ideia e prática da unidade africana” (isto é, o “Pan-africanismo” e o “pan-africanismo”) (p. 168-69), mas também para a compreensão dos impactos da era escravagista pós-moderna e do tráfico

<sup>48</sup> A palavra “diáspora” foi originalmente utilizada nas traduções gregas da bíblia, baseando-se etimologicamente na junção dos termos gregos *dia* que significa “através” e *speirein*, que significa “semear” ou “dispersão”. O termo é encontrado no livro do Deuteronômio 28:25. (SILVA; XAVIER, 2018).

<sup>49</sup> O Panafricanismo adota uma perspectiva de *transnacionalidade* por propor a articulação unificada dos povos africanos e seus descendentes a nível internacional (EDWARDS, 2001, p. 43).

<sup>50</sup> Se as populações negras do Novo Mundo tiveram sua origem na fragmentação, na opressão racializada e na desapropriação sistemática do comércio escravagista, então o impulso panafricanista origina-se da necessidade de confrontar ou curar esse legado por meio de uma organização ela mesma racial: por meio de ideologias de um retorno real ou simbólico à África. (EDWARDS, 2017, p. 43).

de escravizados enquanto ponto central para qualquer entendimento sobre a estrutura social da pós-modernidade ocidental. O conceito de diáspora também se opõe aos ideais de pureza e homogeneização nacionalistas dantes praticados, descrevendo ligações e semelhanças entre populações espalhadas por diferentes territórios políticos ao redor do mundo - populações de alguma forma reunidas pela força do prefixo *afro*. Desta forma, diminui-se a importância das noções territoriais e fronteiriças como base comum para o estabelecimento de conexões culturais e identitárias, e destaca-se a noção de extraterritorialidade da negritude - desconectada das divisões Estado-nação administrativas: a construção de uma unidade cultural incorpora outros aspectos e traços culturais transnacionais comuns a diferentes povos e seus descendentes, que existem, vivem e sobrevivem, se reinventando ao longo dos processos temporais e migratórios através da tecnologia das trocas, reapropriações e readaptações.

Retomando o conceito de sujeito pós-moderno exposto por Hall, observamos que a identidade é constituída não somente pelo somatório da autoimagem e dos reflexos das interações entre indivíduo/grupo e sociedade, mas também baseado na forma como ele é visto e tocado pelo meio social. Indivíduos de grupos étnicos diversos podem performar um conjunto de valores, elementos culturais e tradições comuns, o que os levará a ocupar um posicionamento social semelhante dentro de diferentes sociedades. As fortes conexões que evidenciam traços de um senso comum de identidade cultural entre os povos afrodiaspóricos de origens diversas são agrupados pelas mesmas bases epistemológicas, reunidas sobre a raiz comum da *matriz africana*. Santos (2012, p. 2) descreve que “a matriz africana a que nos referimos é a simbologia de nossa ancestralidade, pensamentos, sonhos, crenças, tradições, costumes, enfim, de nossa negritude”, descrevendo-a como um fio condutor fundamental responsável pela tradução dos elementos culturais conectivos comuns aos povos afrodiaspóricos.

O termo “negritude”, também citado por Santos, é definido por Munanga (2012, p. 15) como a história comum que liga de uma maneira ou de outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental *branco* reuniu sob o nome de “negros”, tendo em comum terem sido vítimas de tentativas de desumanização e da destruição sistemática de suas culturas. Os vários povos africanos e seus descendentes, dantes classificados e englobados preconceituosamente e estrategicamente em uma só classe - *negros*, apropriam-se dos diversos elementos culturais de bases africana e ressignificam o termo “negritude”- antes

pejorativo e genérico - revertendo o seu reducionismo em um rebote político de posicionamento e protagonismo.

É importante destacar que a leitura da negritude no mundo pós-moderno se relaciona com uma ampla gama de questões de cunho étnico-raciais<sup>51</sup>, fenotípicas, históricas, sociais e territoriais. Esta leitura não é fixa: o mesmo indivíduo pode ser hetero identificado<sup>52</sup> de maneiras diferentes, de acordo com a origem e com a visão sócio-histórica de quem o lê. Outro fato importante para essa leitura é o próprio posicionamento social, incluindo a sua autodeclaração e auto-agência. Essa variabilidade de leituras sobre a negritude resulta em um fenômeno racial curioso: uma pessoa vista como negra nos EUA não será necessariamente lida da mesma forma no Brasil, nem tão pouco na África do Sul, por exemplo. Por isso, ao discutirmos sobre identidade afrodiaspórica, precisamos levar em consideração os diferentes contextos sócio-históricos da negritude no mundo.

### 2.3 A música enquanto tecnologia de sobrevivência

A música e a performance artístico-musical, reconhecidas como umas das principais formas de expressão e comunicação cultural da negritude, apresentam-se como tópicos imprescindíveis para os processos de transmissão cultural afrodíaspóra, ancestralidade, tradição e culturas negras no mundo. Para a construção deste texto, adotaremos o conceito de performance proposto por Ribeiro (2018), em seu trabalho intitulado “*Paradigmas teóricos sobre a performance musical na cultura popular*”. Segundo o autor, a performance configura um processo sociointerativo, no qual o artista e o público constroem sentidos coletivos em tempo real, gerando novos significados. Desta maneira, uma performance reverbera muito além da excelência técnica ou da definição do que é esteticamente agradável: ela atravessa a história, conduz transformações sociais, conta e guarda memórias, histórias. É a partir desta ideia que iremos nos aprofundar no conceito de performance musical como ferramenta de resistência e sobrevivência do povo afrodiaspórico no mundo moderno e pós-moderno.

<sup>51</sup> Para diferenciação: a *raça* de um indivíduo engloba, em geral, características fenotípicas, como a cor da pele, cor do olhos, tipo de curvatura capilar, etc.. Já a *etnia* abrange fatores culturais, como a nacionalidade, afiliação tribal, religião, língua e as tradições de um determinado grupo. A despeito da ampla utilização do termo “raça”, cresce entre os geneticistas a definição de que *raça* é um conceito social, muito mais que científico (SANTOS *et al.*, 2010).

<sup>52</sup> A heteroidentificação consiste na percepção social de outras pessoas sobre a auto identificação étnico-racial de um indivíduo. A realização desse procedimento é comum em concursos públicos no Brasil como ferramenta complementar à autodeclaração, para fins de preenchimento das vagas reservadas nos concursos públicos federais, nos termos da Lei nº 12.990, de 9 de junho de 2014. Disponível em: [https://ufr.edu.br/portal/wp-content/uploads/2021/03/SOBRE\\_HETEROIDENTIFICACAO\\_UFR.pdf](https://ufr.edu.br/portal/wp-content/uploads/2021/03/SOBRE_HETEROIDENTIFICACAO_UFR.pdf). Acesso em: 25 mar. 2025.

Apesar da constante ameaça hegemônica de apagamento cultural sob a qual o povo preto e seus descendentes foram e continuam sendo submetidos, a música e suas performances artístico-musicais mantiveram-se em nossos ouvidos, imaginários e histórias, carregadas de significados e atuando como um feixe de informações que atravessa o espaço-tempo, funcionando como tecnologia de luta e resistência.

Quando nos propomos a olhar para o passado, mais precisamente para o período de colonização das Américas e auge do sistema escravocrata, observamos uma movimentação ativa da branquitude colonizadora em prol do apagamento cultural sistemático dos povos pretos escravizados. Essa movimentação derivava da tentativa de facilitar a “docilização” e a nativização de comunidades formadas por africanos recém arrancados de seu continente natal. Dentre várias manobras, umas das chaves desse processo foi a proibição total do uso das línguas maternas, feita de maneira institucional e física, como descreve o escritor estadunidense Samuel R. Delany na entrevista “Black to the Future” (1994):

“Eu não tenho ideia de onde, na África, meus ancestrais negros vieram porque, quando eles chegaram aos mercados de escravos em Nova Orleans, os registros destas coisas foram sistematicamente destruídos. Se eles falassem suas próprias línguas, eles apanhavam ou eram assassinados. As senzalas nas quais eles eram mantidos eram organizadas para que dois escravos da mesma área nunca pudessem estar juntos. Crianças eram regularmente vendidas para longe dos seus pais. E todo esforço concebível foi feito para destruir todos os vestígios do que poderia resistir de uma consciência social africana. Quando, na verdade, nós dizemos que este país foi fundado pela escravidão, precisamos lembrar que o que queremos dizer, especificamente, é que ele foi fundado a partir da destruição sistemática, consciente e massiva dos resquícios culturais africanos. [...] Nenhum grupo de imigrantes - nem irlandeses, italianos, alemães, judeus ou escandinavos - por todos os preconceitos que todos eles encontraram quando chegaram aqui, e que eles todos superaram, teve que lutar contra uma destruição cultural massiva deste tipo.” (DELANY, 1994, pág. 191, tradução minha).

O domínio e uso de uma língua estrangeira não compreendida representava um movimento subversivo para a estrutura de poder escravista, que poderia perder parte do controle da comunicação, em conteúdo e alcance, entre os grupos subalternos. Essa comunicação paralela poderia dar vazão à brechas para movimentos de resistência, articulações e levantes contra a ordem.

O padrão de controle linguístico ou *linguicídio*<sup>53</sup> foi seguido tanto nos processos colonizatórios anglo-saxões (que incluíram parte da América do Norte, parte da Ásia, parte da África, Oriente-médio, Oceania e alguns territórios europeus) como nos ibéricos (América Central, Caribe, América do Sul e alguns países africanos), incluindo o do Brasil. A inderterminação/polifonia linguística e semântica proposital, que veio associada à proibição das línguas maternas, funcionou como uma importante ferramenta contra os movimentos de autoafirmação e resistência dos povos pretos e indígenas à estrutura escravocrata. Vale salientar que, apesar da obrigatoriedade do uso da língua colonizadora em todos os territórios dominados, a língua escrita e a literatura tão pouco eram permitidas para os escravizados: como não eram considerados cidadãos, os negros não podiam frequentar escolas e espaços de estudo até o final do regime escravista<sup>54</sup>.

A música, com sua flexibilidade, alcance e capacidade adaptativa, destacou-se como uma importante tecnologia ancestral de registro, propagação cultural e sobrevivência dos povos escravizados, a exemplo da música afrodiaspórica. Um exemplo importante e bem documentado do uso dessa tecnologia são os *negro spirituals* - antigas canções de trabalho compostas por negros escravizados nos EUA no século XVIII e XIX e repassadas de geração em geração. Baseadas em escalas pentatônicas, essas melodias e letras continham trechos da Bíblia com mensagens de fé e esperança. Porém, muitas vezes, as letras armazenavam também código e expressões compartilhadas com o intuito de ajudar na fuga da população escravizada, especialmente durante a Guerra Civil Estadunidense (que ocorreu entre 1861 e 1865, culminando no fim do sistema escravista no país). É o caso de “*Come, let us all go down*” - Venha, vamos todos descer (também conhecida como “*The good old way e Down in the river to pray*”<sup>55</sup>) publicada no livro *Slave Songs of the United States*<sup>56</sup> (1867, p. 84).

A frase “in the river” (no rio) poderia ser relacionada com o mergulho para o batismo, comum na religião cristã-protestante, mas também seria um sinal para os escravizados em

<sup>53</sup> Jefferson Evaristo discute o conceito no artigo “Linguicídio Africano no Brasil”, destacando que as línguas nativas indígenas ainda eram necessárias para a dominação da população nativa nas fases iniciais do Brasil colonial, portanto o seu processo de apagamento teria sido retardado para evitar o fenômeno da incomunicabilidade entre colonizadores e nativos. As línguas nativas africanas não apresentavam mais a mesma função, tendo em vista que o processo de colonização da África já tinha atingido um nível cultural mais profundo. Desta maneira, o linguicídio das línguas nativas africanas ocorreu muito mais rapidamente. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8438423.pdf> Acesso em: 25 mar. 2025.

<sup>54</sup> Senado Federal. Disponível em:

<https://legis.senado.leg.br/sdleg-getter/documento/download/f363b01f-5a77-4bc2-8fe5-6d220323147c#:~:text=%EF%82%B4%20Em%201837%2C%20foi%20sancionada,pessoas%20que%20n%C3%A3o%20sejam%20livres>. Acesso em: 25 mar. 2025

<sup>55</sup> “O bom e velho caminho” e “Descer no rio para orar”, tradução minha.

<sup>56</sup> Livro disponível na íntegra em <https://library.si.edu/digital-library/book/slavesongsofunit00alle>. Acesso em 25 mar. 2025.

fuga adentrarem nas águas em momentos estratégicos, evitando assim que os cães de caça dos senhores de escravos pudessem localizá-los pelo olfato. Da mesma forma, “the starry crown” - coroa estrelada - seria um direcionamento para que os ex-escravizados em fuga se guiassem pelas rotas de fuga através do posicionamento das estrelas no céu <sup>57</sup>.

Figura 5: Partitura de “Come, let us all go down”.

### No. 33: Come, let us all go Down.

1. As I went down in the val-ley to pray, Studying a - bout that  
 2. I think I hear the sinner say, Come, let's go in the val  
 3. I think I hear the mourner say, Come, let's go in the val  
 good old way; You shall wear the starry crown, Good Lord, show me the way  
 ley to pray; You shall wear the starry crown, Good Lord, show me the way  
 ley to pray; You shall wear the starry crown, Good Lord, show me the way  
 By - and - by we'll all go down, all go down, all go down,  
 By - and-by we'll all go down, Down in the val-ley to pray.

Fonte: Wikipédia (2013)<sup>58</sup>.

*As I went down in the valley to pray,  
 Studying about that good old way;  
 You shall wear the starry crown,  
 Good Lord, show me the way.  
 By-and-by we'll all go down, all go down, all go down,  
 By-and-by we'll all go down,  
 Down in the valley to pray.*

<sup>57</sup> “Sweet Chariot: the history of the spirituals”. Reportagem disponível em:

<https://web.archive.org/web/20150403023136/http://www.spiritualsproject.org/sweetchariot/Freedom/coded.php#12> Acesso em: 26 mar. 2025

<sup>58</sup> Disponível em:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Down\\_in\\_the\\_River\\_to\\_Prayer#/media/File:Sheet\\_Music\\_for\\_%22The\\_Good\\_Old\\_Way%22\\_from\\_Slave\\_Songs\\_of\\_the\\_United\\_States.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Down_in_the_River_to_Prayer#/media/File:Sheet_Music_for_%22The_Good_Old_Way%22_from_Slave_Songs_of_the_United_States.jpg) Acesso em 26 mar. 2023

*Como eu desci ao rio para orar  
 Estudei sobre esse bom velho caminho  
 Você deve vestir a coroa estrelada  
 Bom Senhor, mostre-me o caminho  
 Pouco a pouco nós vamos todos descer  
 Descer ao rio para orar.  
 (tradução minha)*

Um outro exemplo disso é a utilização da música na a proteção da prática da Capoeira, em uma época em que a mesma era proibida e perseguida por ser frequentemente associada a um movimento subversivo dos ex-escravizados de ameaça à ordem sócio-política vigente. A canção *Capoeira de Dendê/Capoeira mata um*, por exemplo, era entoada na roda quando se observava a aproximação de pessoas estranhas ou mesmo policiais durante a prática (ASSUNÇÃO, 2005):

*Capoeira tem dendê, tem dendê  
 Quem não pode com mandinga não carrega patuá  
 Capoeira mata um, camará!  
 (Domínio Público)*

Um outro exemplo parecido era o *Toque de Cavalaria*, padrão rítmico executado pelo berimbau quando o tocador ou mestre avistavam a polícia no arredores, na intenção de comunicar a aproximação dos policiais e direcionar o desmanche da roda, além da própria camuflagem dos instrumentos musicais utilizados (SOARES, 2001, p. 267).

Com frases ocultas em meios as canções de trabalho e fé, o povo negro criava seus próprios sistemas de comunicação e partilhava informações importantes para a sobrevivência da comunidade. E estes são apenas alguns exemplos do uso da música e das performances artístico-musicais aplicado na articulação social dos povos afrodiaspóricos ao longo do tempo. Para além do exercício da comunicação, existem também os registros orais (cantos, contos,

músicas, poemas contados e recontados até hoje) e a criação das histórias e memórias compartilhadas e partilhadas por esses povos, desenvolvendo e protegendo suas próprias formas de registro histórico. Sobre isso, Rocha (2020, p. 5) destaca que “a importância da música e do som não é apenas uma força expressiva, mas também uma técnica mnemônica para guardar memórias sociais. E o ato de transmissão do som dentro de uma comunidade é uma forma de armazená-lo ou guardá-lo” (ROCHA, 2020, p. 5).

As formas oralizadas de transmissão cultural funcionam então com uma alternativa subversiva de contar, recontar e fortalecer a história de outros povos e indivíduos que não tiveram espaços e oportunidades postas, ou uma “contracultura da modernidade [...], inserida numa cultura escrita, insistindo nessa diferença como algo que captura outras histórias”, como afirma Steinskog (p. 47). O próprio movimento negro pode ser considerado um “produtor de conhecimento que usa de diversas expressões e tecnologias socioculturais para fortalecimento coletivo que constrói práticas ressignificativas do indivíduo e do coletivo negro em uma sociedade racializada.” (SILVA et al, 2019, p. 134).

As performances musicais da negritude atual dão continuidade a função inicial da música no contexto afrodiaspórico, atuando como veículo de transmissão cultural. Steinskog (p. 38) argumenta que os desenvolvimentos e performances artístico-musicais - as criações, mutações e formas de transmissão da linguagem musical negra — são tecnologias, onde a cultura e a tradição oral são formas alternativas de escrever a história, em oposição ao paradigma eurocentrado da escrita como forma mais legitimada (e talvez a única dantes validada) para o registro da memória de um povo. Assim como foi indispensável para a sobrevivência dos povos negros ao longo do tempo, a música afrodiaspórica hoje se apresenta como um recurso indispensável no movimento de retomada do protagonismo e da afrocentricidade nas existências da negritude.

### 2.3.1 A música Afrofuturista como elo cultural atemporal

O termo “Afrofuturismo” foi utilizado pela primeira vez em 1994 na entrevista “Black to the Future”, publicada em uma edição da revista *sci-fi* “Flame Wars: the discourse of Cyberculture” (DERY, 1994, p. 181). Nessa edição, o crítico cultural estadunidense Mark Dery entrevista os afroestadunidenses Samuel Ray Delany (escritor), Greg Tate (músico/crítico cultural) e Tricia Rose (socióloga), expondo o panorama contemporâneo do Afrofuturismo na década de 1990 e definindo-o como “a ficção especulativa que trata os temas, preocupações e significações de imagens de tecnologia e futuro dos afro-americanos

no contexto da tecno-cultura do século XX”. O movimento apresenta como princípio básico o uso de tecnologias ancestrais negras remodeladas na criação de possíveis cenários futuros para a sociedade, centralizando-se no protagonismo e em conceitos cosmogônicos afrodiaspóricos.

Contudo, o surgimento e fortalecimento do movimento afrofuturista como conhecemos hoje provavelmente aconteceu de maneira pulverizada ao longo das décadas anteriores, com destaque para as décadas 1960 e 1970, marcados pela efervescência da luta pelos direitos civis dos negros e negras estadunidenses e pela ascensão do movimento *Black Power* - Poder Negro. Sob a liderança de nomes como Martin Luther King e Malcolm X, o movimento teve como suas principais conquistas o fim das leis que legitimavam a segregação racial em todos os estados dos EUA (1964) e o direito do povo afroestadunidense ao voto (1965). Conforme estas conquistas eram internalizadas e implementadas, ficava mais evidente a necessidade de recontar capítulos da História do povo preto, buscando também a construção de um novo imaginário comum, com novas descobertas, caminhos e possibilidades de futuro.

Os cenários afrofuturistas se desenvolvem em ambientes que retratam a marginalização da cultura negra e repensam a sua condição de resistência diante dos processos histórico reais, utilizando “um conjunto de metáforas espaciais e alienígenas que liga a história afro-diaspórica comum a uma noção de extraterritorialidade” (CORBETT, 1994, p. 7). Desta forma, é possível romper com alguns paradigmas históricos que marcaram a história do povo preto nos últimos séculos e reimaginar novos cenários, possibilidades e significados de existência.

A linguagem musical esteve presente desde o início do movimento. O multiartista Sun Ra (1914 - 1993), o Dj jamaicano Lee “Scratch” Perry (1936 - 2021) e o cantor e compositor George Clinton (1941-) são descritos como os fundadores do som Afrofuturista (CORBETT, 1994 apud ROCHA, 2020). Os três músicos trazem conceitos cosmogônicos próprios (Figura 6), performances e figurinos únicos em diferentes contextos musicais de origem negra, como o reggae, o jazz e o funk. O pesquisador Pitter Rocha destaca o vanguardismo desses artistas para o som afrofuturista uma vez que os mesmo utilizavam capas de álbuns, figurinos e sonoridades na criação de imaginários cósmicos, dimensões espirituais “criando uma

experiência multissensorial, de onde emergem ambientes futuristas que, em comum, tratam da marginalização da cultura negra, utilizando metáforas espaciais e alienígenas.”<sup>59</sup>

**Figura 6:** Cena do filme de ficção científica “Space is the Place” - Sun Ra (1974).<sup>60</sup>



Fonte: Pioneer Works (2018)<sup>61</sup>

Outros vários musicistas afro-estadunidenses também são relacionados ao afrofuturismo, como o grupo Earth, Wind & Fire, o trio feminino Labelle, o pianista Herbie Hancock, o rapper Flying Lotus e o Dj Jeff Mills (STEINSKOG, 2018, p. 29), com destaque para artistas da nova geração, como as cantoras Solange Knowles, Janelle Monáe, Rihanna, Beyoncé, Erykah Badu e Missy Elliott, citadas como representantes<sup>62</sup> do movimento afrofuturista do século XXI.

<sup>59</sup>Transcrição disponível em: <https://amarello.com.br/2023/06/cultura/o-som-afrofuturista/> Acesso em: 26 mar. 2025.

<sup>60</sup> *Space Is The Place* (John Coney), roteiro original de Sun Ra. Realizado em 1974, em plena era *blaxploitation*, começou a ser feito numa fase em que Sun Ra dava palestras em Berkely sobre os negros e o cosmos. Nele Sun Ra, desaparecido desde 1969, mas vivendo em outro planeta com a sua Arkestra, regressa a Chicago em 1943, ao clube noturno onde tinha tocado como Sonny R., provocando um motim que dá origem a um jogo de cartas em que se decide o futuro da raça negra. SANCHES, Isilda. *Sun Ra: jazz, extraterrestres e afrofuturismo*. Máquina de Escrever, 29 jun. 2015. Disponível em:

<https://maquinadeescrever.org/2015/06/29/sun-ra-jazz-extraterrestres-e-afrofuturismo/>. Acesso em: 14 jul. 2025.

<sup>61</sup> Disponível em: <https://pioneerworks.org/programs/press-play-fair-2018-closing-night-concert> Acesso em: 14 jul. 2025.

<sup>62</sup> Reportagem disponível em:

<https://www.nytimes.com/2016/12/12/fashion/afrofuturism-the-next-generation.html> Acesso em: 26 mar. 2025.

Rocha (2020), a partir da análise do termo e das discussões sobre ficção, raça, som e tecnologia, desafia o cânone afrofuturista estadunidense especulando sobre alguns casos do que podemos chamar de *som afrofuturista brasileiro*: Chico Science e Nação Zumbi, Mestre Pastinha da Capoeira, MC G15 e a invocação da “roda” no funk, os blocos afro da Bahia e suas relações profundas com os orixás e os terreiros, o tecnobrega e suas raízes caribenhas, as rodas de samba e seus improvisos e desafios, Elza Soares com seus albúms “Bossa Negra” (1960), *A mulher do fim mundo* (2015), *Deus é Mulher* (2015) e *Planeta Fome* (2019), Juçara Marçal, o grupo Bongar, Negro Leo, Djalma Correa e Naná Vasconcelos - com seus albúms *Música Contemporânea Brasileira* (1978) e *Afrodeus* (1973), o movimento Tamborão 2000, as instalações sonoras de artistas como Thelmo Cristovam e *podenserdesligado*, Negalê Jones, dentre outros.

Ainda devemos citar como vanguardistas do som afrofuturista brasileiro nomes importantes como Itamar Assumpção e os Tintoins, Carlinhos Brown, Timbalada, Olodum, Gilberto Gil, Chico César (SILVA, 2012). Completando essa lista, trazemos ainda os artistas em ascensão a partir de 2010, a exemplo de Karol Conka, Criolo, Emicida, Luedji Luna, BaianaSystem, Baco Exu do Blues, Rincon Sapiência, Rico Dalassam, Linn da Quebrada, Xênia França e Ellen Oléria, apontados por Silva *et al* (2019) como artistas que adotam direta ou indiretamente nuances afrofuturistas em suas criações musicais e performances. Silva ainda cita como exemplo dessas nuances o uso de trechos musicais e referências de artistas antecessores em suas produções (prática comum no *hip-hop*, no *trap* e no *funk* carioca): as citações de canções e *samples* de obras antecessoras seriam uma forma de olhar a história, como reflexos de uma herança musical ancestral (STEINSKOG, 2018).

Como podemos observar, as práticas musicais afro-brasileiras contemporâneas apresentam múltiplas conexões com as linguagens expostas pelo movimento afrofuturista global. Essa ligação provavelmente deriva da necessidade urgente de repensar o futuro da negritude pelas óticas do passado (e vice-versa), construindo uma nova proposta de agência e protagonismo das nossas vidas, mas sem nos desconectar das marcas do passado. A música negra produzida no Brasil atual se fortalece e se expande através da revisão canônica de suas influências musicais do passado, num movimento temporal cosmogramático<sup>63</sup>, cíclico.

---

<sup>63</sup> Resgato aqui o modelo de cosmopercepção do povo bakongo, que baseia o entendimento da vida em uma mandala chamada de “Dikenga”, ou Cosmograma Bakongo. Nesta mandala, que acompanha o movimento do sol, está a representação de sua cosmovisão de mundo regida por uma ideia de tempo cíclico, que se opõe à percepção ocidental que toma o tempo como linear. Disponível em: Acesso em: <https://terreirodegripos.wordpress.com/cosmopercepcao-afrika-bakongo/> Acesso em: 24 mar. 2025.

Produzir música brasileira na atualidade é também dialogar com a música negra do passado, o que nos leva a compreender também as nossas próprias noções de futuro.

### 2.3.2 As indústrias culturais e a remodelação da autoimagem

Para Stuart Hall (2003) as indústrias culturais teriam o poder de retrabalhar e remodelar constantemente o que representam, através de processos de seleção e repetição, impondo e implantando autodefinições criadas pela cultura dominante. Deste modo, entende-se que os recursos de transmissão midiática são meios pelos quais essas representações são propagadas e inseridas no cotidiano, como por exemplo, a televisão, o rádio, os jornais, e as revistas. Não à toa, a ascensão do movimento estético-cultural *Black Power* (Poder Preto) foi tão representativa na conquista de direitos civis para os afro-estadunidenses, fomentando inclusive o início do movimento brasileiro afrofuturista *Soul Music* no auge da Ditadura Militar (1964-1985) - corrente político-estética que contava com os cabelos e roupas transgressoras e empoderadas de Toni Tornado e Trio Ternura, Gerson King Combo, Black Rio, Sandrá de Sá, Cassiano e Wilson Simonal.

Além disso, a interação atemporal entre artistas e seu público desempenha um papel crucial nos processos de construção da autoestima e consciência racial. O público consome não só música, moda e comidas, mas também emoções, conhecimento e ideias. Apesar de muitas vezes o termo “consumo” ser associado a um comportamento humano massivo e prejudicial, neste caso, ele pode representar uma maneira eficaz de comunicação, capilar e necessária para a revitalização de pressupostos culturais.

Esta relação recíproca [artista e multidão] pode servir como uma situação comunicativa ideal mesmo quando os compositores originais da música e seus eventuais consumidores estão separados no tempo e no espaço ou divididos pelas tecnologias de reprodução sonora e pela forma mercadoria a que sua arte tem procurado resistir. Em outro trabalho investiguei como a luta contra a forma mercadoria tem sido empreendida nas próprias configurações assumidas pela criação cultural negra de massa. [...] O termo "consumo" possui associações particularmente problemáticas e precisa ser cuidadosamente analisado. Ele acentua a passividade de seus agentes e reduz o valor de sua criatividade, bem como do significado micropolítico de suas ações no entendimento das formas de antidisdisciplina e resistência conduzidas na vida cotidiana. (GILROY, 2001, p. 210).

O consumo midiático não precisa (nem deve) ser passivo e acrítico - apesar de, muitas vezes ocorrer desta maneira. No caso da cultura negra, o consumo cultural midiático de materiais audiovisuais é um caminho democrático de transmissão cultural, atuando inclusive

como um propagador da contracultura da hegemonia logocêntrica<sup>64</sup>: muitas vezes, ao longo da nossa história pós-moderna, o corpo foi o nosso único capital cultural disponível, sendo até hoje lido como *tela de representação*.

Destacamos ainda a importância de questionarmos os padrões de consumo e democratizarmos o acesso à espaços midiáticos, de forma que grupos e artistas mais diversos também possam povoar nossas mentes e espaços de comunicação. A música midiática pode atuar como rede, tecendo conexões entre diferentes indivíduos e culturas, unindo-os apesar e através das diferenças, em um movimento de resistência, enfrentamento e, sobretudo, expressão das próprias existências.

O surgimento e o desabrochar de diversos grupos e artistas musicais que dialogam sobre a existência negra e o futuro da afrodíaspóra direta e indiretamente nos espaços midiáticos no últimos anos resultou em álbuns, shows e produções audiovisuais mais diversos e elaborados, carregados de significações e traduções identitárias dos próprios autores e suas origens. Esse movimento tem se mostrado vital para o reconhecimento e o fortalecimento das noções identitárias dos povos afrodescendentes ao redor do mundo.

---

<sup>64</sup> Termo cunhado pelo filósofo francês Jacques Derrida, que critica o pensamento ocidental por sempre ter privilegiado o logocentrismo, isto é, a centralidade da *palavra* (“logos”), das ideias, dos sistemas de pensamento, de forma a serem entendidos como matéria inalterável, fixadas no tempo por uma qualquer autoridade exterior e superior a outras linguagens de comunicação. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/logocentrismo>. Acesso em: 26 mar. 2025.

### CAPÍTULO 3: “MEU CANTO VAI NA FRENTE ANUNCIANDO O MEU LUGAR” - TRAJETÓRIAS DE VIDA E PERFORMANCE DE ELON E LAIZ DE OYÁ

Neste capítulo evidenciaremos as trajetórias de vida, carreira, e um recorte específico dos trabalhos de dois artistas negres em destaque na cena musical paraibana - Elon e Laiz de Oyá. Através da leitura analítica das informações elaboradas a partir dos relatos produzidos, poderemos vislumbrar um panorama mais nítido das trajetórias formativas dos dois artistas, assim suas principais influências artísticas e pessoais, seus motivadores, posicionamentos e intentos profissionais e, com isso, compreender mais claramente as relações de seus fazeres artísticos com suas bases identitárias. Trazemos, neste capítulo, uma construção descritiva dos casos com base nos depoimentos apresentados e, no capítulo seguinte, elucidaremos o cruzamento das informações na identificação de convergências e contrastes dentre as informações apresentadas.

#### 3.1 Elon

##### 3.1.1 “O sertão vai vir a amar”.

Elon, nascido<sup>65</sup> em 1994 como Elon da Silva Barbosa Damaceno, é natural da cidade de Pombal<sup>66</sup> – Paraíba (vide mapa na **Figura 7**). Filho do arte-educador e conhecido articulador cultural sertanejo Luizinho Barbosa<sup>67</sup>, Elon viveu a sua infância (vide **Figura 8**)

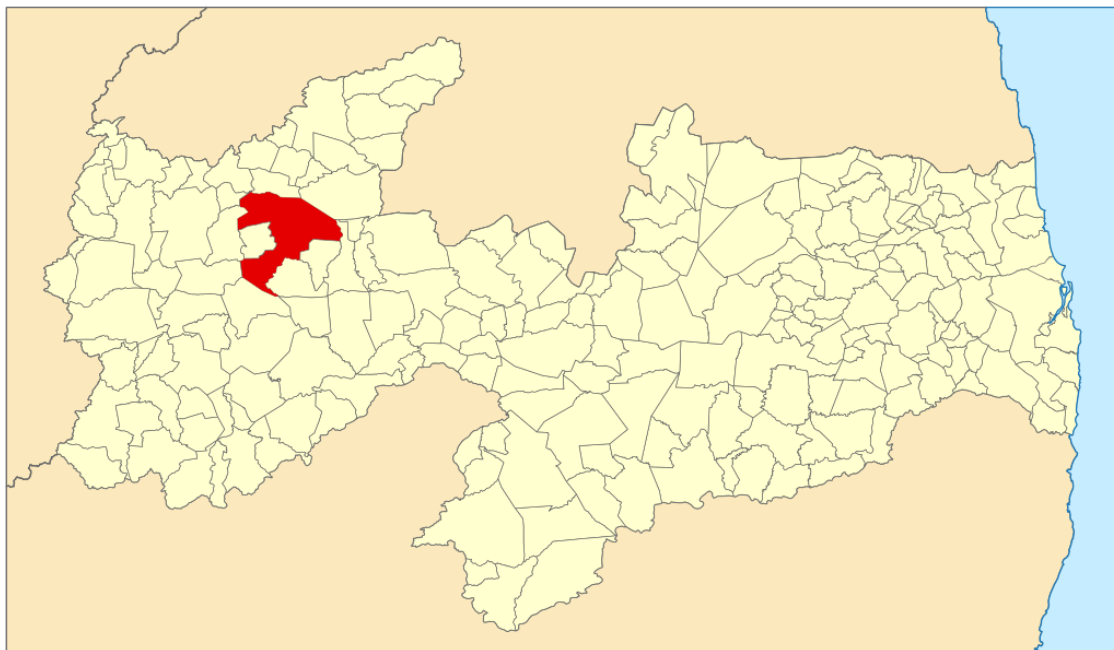
<sup>65</sup> Considerando a auto identificação não binária de gênero por Elon, farei uso de flexões de gênero neutras para me referir a ela. A neutralidade de gênero, no contexto de identidade de gênero, refere-se a pessoas que não se identificam exclusivamente como homem ou mulher, portanto sendo consideradas não-binárias. Gramaticalmente, o gênero neutro é um gênero paralelo ao masculino e feminino, e está presente em algumas línguas, se referindo à objetos, animais ou pessoas - como é o caso do *"they/them/their"*, no inglês (MOURA, 2021). No dia 07/05/2025, em decisão inédita, o Superior Tribunal de Justiça (STJ) do Brasil reconheceu e autorizou a inclusão do gênero neutro em registros civis, abrindo precedentes importantes para a luta das pessoas não-binárias. Matéria disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2025/05/08/entenda-a-decisao-inedita-do-stj-que-reconheceu-o-genero-neutro-em-registro-civil.ghtml>. Acesso em: 28 jun. 2025.

<sup>66</sup> A cidade de Pombal é uma das mais antigas e maiores do Estado em termos territoriais, com área de 889 km². O município teria sido criado por meio da ocupação da colonização portuguesa por volta do ano de 1695, nas proximidades do Rio Piancó, sobre território dos Pegas (indígenas que habitavam as proximidades do atual município). Com uma população de 32.473 mil habitantes (segundo estimativa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística– IBGE, 2022), a economia do município baseia-se na produção de pequenas indústrias e, principalmente, na agropecuária. Devido à sua localização no alto sertão do estado, a cidade apresenta clima e paisagem típicos da mesorregião do sertão do Nordeste brasileiro: clima semiárido, irregularidades nas precipitações pluviométricas e vegetação específica da caatinga. (SILVA, 2017).

<sup>67</sup> Luizinho de Pombal é formado em Educação Artística e Licenciatura em Letras pela UFPB, com especialização em Metodologia do Ensino Superior (FESC/FAFIC). Começou como brincante do Reisado de Pombal no início da década de 1970, tendo integrado também outros grupos e encontros de cultura popular do

dentro dos movimentos culturais pombalenses, com destaque para as expressões culturais associadas à *Festa do Rosário dos Pretos de Pombal*, evento anual de destaque cultural e econômico do Sertão paraibano.

**Figura 7:** Mapa da Paraíba. Em destaque, o município de Pombal, localizado no Alto Sertão Paraibano, a 387 Km de João Pessoa.



Fonte: Wikipédia (2025)<sup>68</sup>

sertão paraibano. No final da década de 1990, iniciou a construção de um teatro no quintal da sua residência, denominado “Cine Teatro Murarte”, espaço que recebe inúmeras apresentações artísticas e projetos culturais desenvolvidos na região e no estado como um todo. Anualmente, Luizinho promove um Encontro de Bandas e Fanfarras em Pombal, mobilizando cerca de 500 músicos por edição. Nos anos de 2011, 2012, 2013, 2014 e 2015, Luizinho recebeu o Prêmio Mestre da Educação, pelas realizações vinculadas à educação e à cultura da Paraíba. Mais recentemente, o artista lançou o livro ‘Folclore Pombalense – Reisado’, em parceria com a Funesc (Fundação Espaço Cultural). O livro é resultado de uma pesquisa desenvolvida por Luizinho enquanto brincante do Reisado de Pombal, descrevendo registros do contorno dramático, características poéticas e musicais, letras, transcrições e movimentos de dança da manifestação. Matéria disponível em:

<https://funesc.pb.gov.br/noticias/funesc-tem-lancamento-do-livro-2018folclore-pombalense-2013-reisado2019-de-luizinho-de-pombal> Acesso em: 28 jun. 2025.

<sup>68</sup> Disponível em:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Pombal,\\_Para%C3%ADba#/media/File:Brazil\\_Para%C3%ADba\\_Pombal\\_location\\_map.svg](https://en.wikipedia.org/wiki/Pombal,_Para%C3%ADba#/media/File:Brazil_Para%C3%ADba_Pombal_location_map.svg) Acesso em: 28 jun. 2025.

**Figura 8:** Elon, Luizinho de Pombal e alguns brincantes após pequena exibição do Reisado em escola de Pombal (1999).<sup>69</sup>



Fonte: Elon (1999)<sup>70</sup>

Em 2012, Elon (já com 18 anos de idade) começa a se apresentar em festas e eventos na sua cidade, desenvolvendo um repertório que explorava, majoritariamente, clássicos da Música Popular Brasileira. Elon realiza também seus primeiros shows autorais, apresentado em programações realizadas pelo Centro Cultural Banco do Nordeste, embarcando em uma micro turnê por algumas cidades do interior da Paraíba, Ceará e Rio Grande do Norte. Em 2016 participou do programa DOM, promovido pela TV Itararé em Campina Grande (PB), onde conquistou o 3º lugar pelo júri oficial e o 1º lugar via voto popular como “Melhor Intérprete”.

Em 2019, já residindo em João Pessoa (PB), Elon lança o single “Afoita Corrente” e passa a integrar projetos como o show “Pertença”, celebrando o *cancioneiro paraibano* ao lado de outros cantatores (como Titá Moura) e o quarteto vocal-criativo **Quadrilha** (Figura 10), juntamente com os cantores/compositores pessoenses Guga Limeira, Amorim e Pedro Índio Negro. O grupo, que prontamente alcançou destaque local pela complexidade dos arranjos vocais e composições autorais, lança então três álbuns: *Quadrilha* (2019), *Quadrilha Ao Vivo* (2020) e *Pra Já* (2020).

<sup>69</sup> Elon, mais para a esquerda, vestido com a “Burrinha” e Luizinho, ao centro, com o chapéu de Mestre.

<sup>70</sup> Acervo pessoal do artista.

**Figura 9** - Elon em turnê pelo Centro Cultural Banco do Nordeste.



Fonte: Paraíba Criativa (2018)<sup>71</sup>

Nos anos de 2020 e 2021 Elon participa do Festival de Música da Paraíba e lança o single “Quentin”, que antecedeu o lançamento do EP *TATEIA* (2022), um projeto colaborativo criado durante a pandemia, desenvolvido em parceria com o pianista e acordeonista Helinho Medeiros. Com esse trabalho, o duo realiza shows por estados do Nordeste e Sudeste, incluindo cinco shows no Rio de Janeiro (SESC-RJ).

---

<sup>71</sup> Disponível em: <https://paraibacriativa.com.br/artista/elon-barbosa/> Acesso em: 04 jul. 2025.

**Figura 10:** A Quadrilha (divulgação).<sup>72</sup>



Fonte: FUNESC (2019).<sup>73</sup>

Em 2022, sua canção “Transverberar” foi gravada pelo cantor pernambucano João Fênix, contando com a produção de Guilherme Kastrup (*Mulher do Fim do Mundo* - Elza Soares) e com o selo da gravadora carioca *Biscoito Fino*. Em 2023, Elon participou do Festival “TEDx” (em João Pessoa) e do tradicional Projeto Seis & Meia, além de ter lançado o EP *Ao Vivo no Clan* (Figura 11), ocupando espaços cada vez mais significativos em festivais paraibanos. Em 2024, Elon lança o single “Sextei” e dá início a mais uma turnê, desta vez com apresentações nos estados da Paraíba (*Natal da Usina e Festival de Inverno de Campina Grande*), Distrito Federal (*Festival Bocadim*), Pernambuco (*Porto Musical*), Rio de Janeiro (SESC Pulsar) e São Paulo (*Festival Toda Terça*). No mesmo ano, integrou pela segunda vez o elenco do tradicional Auto de Natal recifense: o *Baile do Menino Deus*.

<sup>72</sup> Elon (em pé, à esquerda), Guga Limeira (em pé, à direita), Pedro Índio Negro (sentado, à esquerda) e Amorim (sentado, à direita).

<sup>73</sup> Disponível em:

<https://funesc.pb.gov.br/noticias/edicao-de-agosto-do-projeto-cambada-apresenta-quarteto-quadrilha-1> Acesso em: 04 jul. 2025

**Figura 11:** Foto de divulgação do Ep *Ao vivo no Clan*.



Fonte: Apple Music (2023)<sup>74</sup>

No ano de 2025, Elon expande ainda mais o seu público, integrando a programação noturna da SIM (Semana Internacional de Música) de São Paulo - a maior feira de negócios de música da América Latina - e do bloco de carnaval *Cobra Grande* (Manaus - AM), ações de circulação viabilizadas através de recursos da Bolsa FUNARTE-PB de Música Pixinguinha (Edital 2023). Em março do mesmo ano, Elon lança o videoclipe da canção “Preto”, que foi totalmente produzido na Paraíba com recursos provenientes da Lei Paulo Gustavo. O segundo álbum solo de Elon, *Transverberar*, está sendo produzido de maneira independente e tem previsão de lançamento para o primeiro semestre de 2026.

Além das artes musicais, Elon também desenvolve trabalhos no cinema, tendo em seu currículo a atuação em três filmes: *Quando Decidi Ficar* (2018), *Jardim Soturno* (2021 – em edição), e *Valéria Di Roma* (2024–2025). Nos dois primeiros filmes, além de atuar, Elon contribuiu também na construção e criação da trilha sonora.

<sup>74</sup> Disponível em: <https://music.apple.com/gb/album/ao-vivo-no-clan-ep/1712890178> Acesso em: 04 jul. 2025.

### 3.1.2 Raízes profundas na negritude sertaneja

Elon, longo de seus diálogos fora e dentro do palco, fala de maneira muito clara sobre a importância de suas conexões com as expressões culturais da cultura popular pombalense para o desenvolvimento de sua visão de mundo e dos caminhos que direcionam seu fazer artístico. Utilizaremos neste trabalho a definição de Queiroz e Carmo (2018), que entendem as culturas populares como “práticas constituídas por conhecimentos e saberes vinculados a trajetórias de vida, narrativas históricas e tradições coletivas de grupos de camadas “populares” da sociedade.”, constituindo expressões que se alinham com saberes produzidos localmente em comunidade. É o caso das manifestações culturais da Festa do Rosário dos Pretos, em sua cidade natal, como ele expõe nesse trecho da entrevista:

No meu caso, na minha história, eu venho de uma cidade chamada Pombal, que fica no Sertão da Paraíba. E a minha vivência, a minha vivência *negra*, ela começa não apenas pela cor da minha pele ou pelo pensamento de ser uma pessoa negra, mas por tudo que estava ao meu redor na cidade. Sobretudo, quando se trata da cultura popular - a cultura popular de Pombal, que é uma cultura muito forte, muito rica. Tem grupos que existem há mais de 300 anos, como os *Negros dos Pontões*, e a minha família sempre foi envolvida com esses grupos, com esses movimentos populares, que são movimentos de resistência, que são movimentos culturais, artísticos, e talvez por isso sejam também - a gente possa colocar também - como movimentos que são políticos. Porque são comunidades que resistem, são comunidades que há mais de 100 anos contam suas histórias e posicionam a sua história no mundo...E isso faz parte totalmente da minha formação e da minha visão de mundo. A minha família sempre foi envolvida com esse trabalho cultural, com esses grupos. E isso influencia a minha visão e o meu fazer artístico totalmente. (ELON, Entrevista, 2025).

A **Festa do Rosário dos Pretos** (Figura 12) acontece anualmente na praça em frente à Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, no centro da cidade de Pombal-PB. A festa tem início cerca de nove dias antes do primeiro domingo de outubro, com uma procissão que acompanha a saída do Rosário, partindo da casa do devoto que colabora com a manutenção da devoção ao objeto ao longo do ano - tradicionalmente é realizado um “rodízio” dentre os devotos que exercem a função de cuidado e devoção ao Rosário. Já na frente da igreja, realiza-se o hasteamento da bandeira, a tradicional queima de fogos e a missa oficial de abertura da Festa. Para além das missas e celebrações religiosas, durante os nove dias de festa a Igreja matriz também promove jantares e a estrutura para a montagem de barracas de venda de comidas e produtos advindos da zona rural da cidade ou de cidades vizinhas. Também são montadas barracas de jogos e brincadeiras, além de um pequeno “parque de diversões” para as famílias. A festa também inclui atrações musicais locais e nacionais, com destaque para as

expressões culturais fortemente associadas ao culto ao Rosário de Pombal – Congos, Negros dos Pontões, Irmandade do Rosário e Reisado.

**Figura 12:** A festa do Rosário dos Pretos em outubro de 2024.



Fonte: Elon (2024)<sup>75</sup>

Segundo Suelen de Andrade Silva (2017, p. 23), em pesquisa para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional da Paraíba (IPHAN-PB), as tradições e expressões culturais presentes na Festa do Rosário estão diretamente conectadas à trajetória das comunidades remanescentes dos quilombos<sup>76</sup> em Pombal, em especial às comunidades “Os Daniel”<sup>77</sup> e “Os Rufinos” (Figura 13), fato reafirmado por entrevistas realizadas com alguns brincantes, organizadores do evento e moradores da cidade. Uma das histórias centrais presentes nas narrativas dos moradores da cidade é a de que Manoel Antônio de Maria

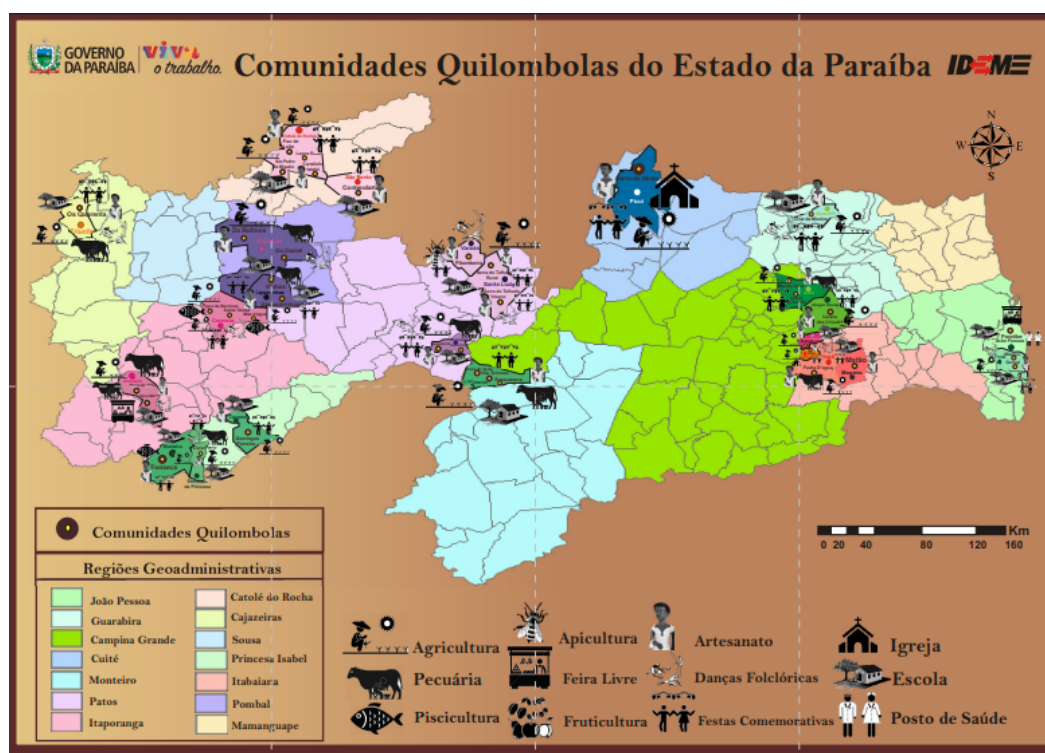
<sup>75</sup> Publicada na página de Instagram de Elon. Disponível em <https://www.instagram.com/elon.oficial>. Acesso em: 04 jul. 2025.

<sup>76</sup> No contexto da legislação brasileira, o Decreto nº 4887 de 20 de novembro de 2003, conceitua os quilombos como: “grupos étnico-raciais segundo critérios de auto atribuição, com trajetória histórica própria, dotados de relações territoriais específicas, com presunção de ancestralidade negra relacionada à opressão histórica sofrida” (BRASIL, 2003).

<sup>77</sup> “Os Daniel” é conhecida como uma das três comunidades que representam quilombos urbanos na Paraíba (SILVA, 2017, pág. 59).

Cachoeira (antigo líder da irmandade e ex-escravizado das fazendas de algodão da região) teria ido a pé à Olinda (PE) três vezes, até conseguir a autorização do bispo para o funcionamento<sup>78</sup> da Irmandade dos Negros do Rosário, fato que aparece documentado a partir de 1888. O historiador Jerdivan Araújo (2014, p. 22) afirma que, no período de sua oficialização, a Irmandade não resumia sua atuação à organização da festa, mas também estendia sua ajuda aos irmãos com a compra de alforrias e o suporte às famílias desamparadas de ex-escravizados, funcionando como uma rede integrada de apoio aos povos afrodescendentes recém libertos naquela região, e fortalecendo o movimento de resistência e existência de várias famílias que residem até hoje na cidade.

**Figura 13:** Comunidades quilombolas do estado da Paraíba.



Fonte: Governo da Paraíba (2020)<sup>79</sup>

Criando um paralelo mais amplo, o culto à *Nossa Senhora do Rosário do Pretos* (documentado em várias regiões do Brasil<sup>80</sup>) tem o seu surgimento associado como alternativa à proibição dos cultos de matriz africana e à presença negra nas igrejas do período

<sup>78</sup> Segundo Jerdivan Araújo (2014), alguns testemunhos orais de membros da própria Irmandade passados entre gerações indicam que a mesma já existia desde 1748.

<sup>79</sup> Disponível em:

<https://paraiba.pb.gov.br/diretas/secretaria-de-planejamento-orcamento-e-gestao/arquivos/publicacoes/infografico-das-comunidades-quilombolas-do-estado-da-paraiba.pdf/view>. Acesso em: 24 set. 2025.

<sup>80</sup> Como principais Igrejas de Nossa Senhora do Rosário do Pretos, podemos citar as de Salvador (BA), São Paulo (SP), Ouro Preto (MG), Recife (PE), Natal (RN), Olinda (PE), São Cristóvão (SE).

colonial, mas é também relacionado ao culto ao *Rosário de Ifá*<sup>81</sup>, artefato sagrado protegido por sacerdotes Iorubás e utilizado até hoje na guiança de suas comunidades (MELLO e SOUZA, 2002, p. 161). Em contexto ainda mais amplo, a própria estrutura dos Congos da Festa do Rosário assemelha-se esteticamente a outras tantas expressões culturais negras homônimas espalhadas pelo Brasil, a exemplo dos Congos do Espírito Santo, Minas Gerais e Paraíba (SILVA, 2017, pág. 75), todos alusivos à coroação dos reis negros que acontecia na maioria dos territórios colonizados. Estes espaços físicos ou estruturais, como os quilombos, as manifestações e as Festas do Rosário, funcionam como pontos de transmissão de tradições e representam as conquistas da negritude no fortalecimento e recriação de suas próprias identidades.

Elon conta, por exemplo, sobre a importância do Reisado para o seu movimento de expressão artística e como motivador de sua “veia” composicional. Seu pai, brincante ativo da manifestação desde que Elon se lembra, guardava em casa alguns dos materiais e bonecos utilizados nas apresentações do grupo<sup>82</sup>. Um deles era um “boi” (Figura 14), feito artesanalmente com materiais reciclados, e que despertava a curiosidade e a desconfiança das crianças. Foi aí que elu, estimulado pela presença da figura e com os direcionamentos do seu pai, criou as suas primeiras composições: “O Boi Vem Ali” e sua continuação, “Lá Vem O Boi”, tendo como referências o próprio Reisado e a cultura popular de Pombal. Posteriormente, as canções foram gravadas por Elon (já com 12 anos de idade) em um dos álbuns-pesquisa produzidos por seu pai:

Eu tinha quatro anos de idade quando meu pai tinha um boi feito de sucata, feito de papelão, tecidos. E eu morria de medo desse boi, eu tinha muito medo. Eu me encostei na parede do muro onde o boi ficava e aí bateu um lampejo e eu corri para a rede onde ele estava e disse “o boi vem ali, se você quiser, se você correr, vai cair dentro do *bulaco* e vai *felir* a mão, vai *felir* o *colação*”. Aí ele disse “o que é, Elon? Repita!”. Ele tinha um gravadorzinho de fita. Falei de novo, já com uma linha

<sup>81</sup> O “rosário” de Ifá ou *Opelê-Ifá*, é um instrumento de adivinhação composto por oito metades de caroços de dendê ou búzios unidos por um fio de palha ou algodão. O *Opelê-Ifá* é um dos principais elementos do sistema divinatório de Ifá, que se baseia no acesso à sabedoria e aos conselhos de *Orunmilá*, a divindade Iorubá da sabedoria e do destino. Dependendo da forma como os caroços caem (faces côncavas ou convexas para cima), são indicados os “odus” (fragmento de capítulo mítico) que serão dados como base na interpretação dos sacerdotes para orientações e conselhos sobre as questões propostas por quem os procura (PRANDI, 2001, p.18 e 568).

<sup>82</sup> Reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial da Paraíba, o Reisado de Pombal é composto por brincantes vestidos com as tradicionais roupas vermelhas ou azuis, que cantam e dançam peças acompanhadas por pandeiro e violão. Divididos em duas alas, carregam espadas e representam figuras como Rei, Secretário, Mestre, Contramestre, Guia e Contraguia. Também fazem parte da brincadeira o Boi (que carrega elementos que remetem ao Bumba-meu-boi) e o Mateu, integrante mascarado e responsável por desempenhar um papel cômico ao longo da brincadeira. A celebração encena a coroação dos Reis negros (que acontecem em várias regiões brasileiras, assim como os Congos) e a história do nascimento de Jesus Cristo, sendo encenadas na Festa do Rosário dos Pretos e em ruas, praças ou apresentações diversas ao longo do ano (AYALA, 1996).

melódica. Ele gostou muito, transcreveu, e aí colocou a melodia oficialmente. Depois a gente gravou *num* trabalho dele chamado “Primazia”, que mescla canções dele e canções do repertório de cultura popular lá de Pombal. (ELON, Entrevista, 2025).

**Figura 14:** Card com a letra de “O boi vem ali” e a foto de Elon abraçado ao Boi do Reisado.



Fonte: Elon <sup>83</sup>

Elon considera que o fato de ter crescido em contato com as expressões populares de Pombal como um caminho fundante para o desenvolvimento de seu senso de pertencimento e de sua sua carreira que, segundo elu, “vem por causa dessa ligação com a cultura popular e convivências negras sertanejas”. Autodeclarade negre, Elon cita que sua própria conexão identitária não é algo diretamente pensado e propositado, mas sim algo que está intrínseco à sua formação, ao seu fazer artístico: “Não é algo que eu penso, eu vou fazer uma canção sobre negritude. Não, isso acaba saindo de uma forma muito natural pela minha própria vivência” (ELON, Entrevista, 2025). Elu cita ainda que, mesmo quando as canções que interpreta não

---

<sup>83</sup> Acervo pessoal do artista.

são autobiográficas ou mesmo suas, o seu fazer artístico, ainda sim, traz todas as características e todos os sentimentos e pensamentos que traduzem a sua visão de mundo.

Para além das influências locais, Elon cita também dois álbuns centrais nas suas memórias de infância e que considera como referências importantes para seu fazer musical: “Avatar”, da pessoense Cátia de França (citada na introdução deste trabalho) - com os sucessos *Coito das Araras*, *Kukukaya* e *Dança das Lanças* - e “Aos Vivos”<sup>84</sup>, do cantor e compositor (também paraibano) Chico César - ambos apresentados a ele por seu pai.

Elon conta que muitas das suas expressões enquanto artista se espelham em referências da música brasileira da década de 1970, a exemplo de artistas consagrados como Rita Lee, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia, Alceu Valença, Geraldo Azevedo e Zé Ramalho. Suas citações também evidenciam o movimento transgressor *Tropicália* e o *Clube da Esquina*, um dos trabalhos que servem como base para as composições do seu grupo experimental vocal, *A Quadrilha*. O cantor e compositor Lenine é citado em suas falas como referência de experimentação e exploração musical, afirmando que a obra dele “desconcertou um pouco da minha cabeça musical porque eu vi ali um outro lugar de experimento de fazer música” (ELON, 2025).

Para além dessas referências, Elon ainda cita os afro-estadunidenses *Michael Jackson* e *Beyoncé*, dos quais afirma ter ouvido a discografia completa ao longo da adolescência e que servem como espelho estético das suas práticas artístico-musicais até hoje. Outra figura de destaque nas citações de Elon é *Liniker*, cantora negra transsexual em destaque na atual cena musical brasileira. Elon expõe que o aparecimento e o destaque da cantora funcionaram como uma legitimação da identidade de gênero que ele começava a compreender, ainda no final da adolescência, lá em Pombal: “Aquilo me impactou muito e foi quase como se fosse uma legitimação de identidade mesmo, de me reconhecer também em uma outra artista e de pensar que ‘coisa maravilhosa!’.”

Elon destaca que exerce no palco plena liberdade, onde expressa dores, angústias, alegrias, potências, transcendências e suas conexões espirituais. Dessa forma, encara o palco como uma responsabilidade, pois carrega uma mensagem que ultrapassa os limites a voz -

---

<sup>84</sup> O álbum “Aos Vivos” foi lançado em 1995 pela gravadora “Velas”. O álbum conta com a participação do compositor Lenine e do guitarrista Lanny Gordin, além de parcerias com Itamar Assunção e Tata Fernandes. Matéria disponível em: <https://monkeybuzz.com.br/materias/revisitando-meus-classicos-aos-vivos-1995/> Acesso em: 04 jul. 2025

encosta na postura, nos movimentos, nas escolhas de cenário, enfim, em tudo que envolve sua presença no palco.

Porque cantar é sempre uma experiência para mim maravilhosa de profundidade, de *transcendência*, de conexão com o público também. Mas acho que a gente precisa se lançar nessa experiência de quem vê, além da escuta. É também aquilo que está vendo, é a luz, é um figurino, é a forma como a gente se posiciona no palco, os nossos movimentos, que às vezes pode ser uma dança, mas às vezes você pode estar simplesmente no meio do palco sem fazer movimento. E o público está conectado, entendendo aquilo que você está querendo dizer através do seu corpo, que pode estar parado ou não, ou pode estar se movimentando. (ELON, Entrevista, 2025).

Elon destaca que, em relação a sua identidade negra, a consciência do “visual” foi a primeira a se estabelecer. Elu atribui isso ao fato da nossa sociedade ser primariamente visual, com as “telas detendo aquilo que deve ser e aquilo que não é”. Ao longo de sua infância e adolescência, foi se apropriando dos seus traços físicos, de maneira que internalizou ideias de pertencimento, conforme se enxergava em seus familiares e nas histórias e vivências de seus conterrâneos.

E aí, depois dessa consciência retomada pelo visual, eu começo a refletir muito mais sobre isso, sobre o que é ser uma pessoa negra e relacionar isso com a minha forma de vida, relacionar isso com tudo que me circunda. E os comportamentos que estão ao meu redor e a minha história de vida e a minha vivência através de uma vivência familiar que vem de muito tempo. São *vivências ancestrais*. E aí eu começo a ter mais orgulho ainda da minha cultura, do meu lugar, de quem eu sou, da minha pele, da minha leitura. (ELON, Entrevista, 2025).

Quando indagade sobre como sua identidade negra se traduz no palco, Elon relata que a sua negritude está profundamente atrelada a sua história de vida e ancestralidade, e é uma das forças motrizes de seu fazer artístico. Essa consciência de sua negritude não é um elemento que chegou depois, mas caminha junto com seu fazer artístico e sua existência desde a infância, sendo um processo contínuo e integrado ao seu modo de vida e criação. Sendo assim, cada passo, cada decisão estética, de roupas a melismas, de repertório a luz se conecta com sua autoimagem, que necessariamente deriva de seus conceitos identitários.

E é um poder que, mesmo que a gente muitas vezes precise gritar, é um poder que se manifesta, de uma forma ou de outra, em silêncio. Porque está no nosso sangue, está nos nossos ancestrais, está na terra. Esse processo de consciência enquanto artista, em termos de negritude, ele veio nessa continuidade. Vem caminhando junto com esse processo também. A arte, inclusive, já estava muito antes. Essa tomada de consciência já estava muito antes. Ela vem desde a infância. Então, quando a gente cobra a consciência, o fazer artístico ainda se vê completamente dentro desse processo. Porque não é apenas o fazer artístico, é fazer-se da vida, então caminha muito junto. Não houve um momento em que eu pensei que eu vou trazer essas

referências de negritude para o meu trabalho porque eu mudei de visão. Não, é um processo que *caminha junto*. Talvez porque eu esteja lançando, começando a lançar os meus trabalhos. De pouco tempo para cá, é algo realmente muito recente. Mas essa consciência da negritude na arte, ela caminha junto com a consciência. A arte, a consciência, o sonho, a realidade estão caminhando de braços dados. (ELON, Entrevista, 2025).

### 3.1.2 *Preto*: “depois de ti não deu mais branco na memória do meu corpo”.

A canção “Preto” foi originalmente composta pelo cantor e compositor Titá Moura em 2018, a partir de uma conversa que ele e Elon desenvolveram sobre um refrão conhecido por praticantes da capoeira. Elon, batizado e ex-praticante de capoeira em Pombal, tinha recém chegado a João Pessoa e conta que, em algum momento da noite cantou o trecho: “escorregar não é cair, é o jeito que o corpo dá”. Poucos dias depois, Titá mostrou a nova canção, que trazia referências históricas negras e sertanejas na letras e estrutura, dialogando sobre afetividade, acolhimento, autoconhecimento, ancestralidade e luta da negritude sertaneja. Submetida em 2021 ao I Prêmio Toroh de Música Independente da Paraíba, recebeu o prêmio de 3º lugar em “Melhor Canção”. Bem recebida pelo público, a canção foi apontada como um marco de representatividade cultural e de fortalecimento da autoestima negra regional.

#### **Preto**

(Titá Moura)

*Preto, desmaio o ouvido no teu peito*

*Ouçó as dores da tua tribo*

*Coração quilombo, umbigo agogô*

*De cantoria em quimbundo*

*Preto deixa eu servir, tu lambe o prato*

*De grão em grão eu encho o pranto*

*Deixar de comer na mão pra comer em prato fundo*

*Preto, depois de ti não deu mais branco na memória do meu corpo*

*E essa mágoa no teu coração*

*Amalgamada no meu rosto*

*Escorregar não é cair, irmão*  
*Manha e mandinga*  
*Sonho é flor de caatinga, semeia-se a mão*  
*A rua distraída*  
*A praça injuriada, revolução*  
*E só morrer de brisa*  
*Preto, eu tô tão perto, eu tô tão porto*  
*Só parto em teu barco*  
*Pousa tua mão na minha*  
*Que de cada unha nasce uma andorinha*

Na letra, o compositor, Titá, utiliza-se de um conjunto de expressões para demonstrar acolhimento e reconhecimento das raízes negras e sertanejas de Elon, construindo um oração afrodiaspórica onde o “Preto” descrito pode ser tanto um interlocutor específico, uma persona ancestral ou uma encarnação da negritude como identidade coletiva. A exemplo disso, o autor descreve que, ao “desmaiar o ouvido” (ou permitir-se a escuta) ele ouve as dores da “tribo”, o “coração quilombo” e o “umbigo agogô<sup>85</sup>” numa pulsação de vida ancestral da negritude. A “Cantoria em quimbundo” conecta-se diretamente à ancestralidade africana, sendo o Quimbundo<sup>86</sup> é uma língua da raiz Bantu, falada em Angola e regiões vizinhas. Posteriormente, a composição simula um lugar de troca, na qual o “preto” em questão passa a ser servido, saindo de uma posição de escassez de recursos (literal ou simbólica) para uma posição de fartura, em “prato fundo”.

Titá ainda propõe um jogo semântico com a palavra “branco”, onde o verso “Preto, depois de ti não deu mais branco na memória do meu corpo” pode simbolizar o uso de “branco” como expressão comumente associada a uma perda de memória ou a ideia de que, através dos conhecimentos adquiridos após o contato com a história afrocentralizada da

---

<sup>85</sup> Instrumento africano rítmico composto por duas campânulas metálicas (PRANDI, 2001, p. 563).

<sup>86</sup> Quimbundo (Kimbundu), é uma língua africana da família Bantu. É uma das seis línguas nacionais de Angola e é a terceira língua mais falada no país, depois do português e do Umbundu. O quimbundo tem uma influência significativa no português falado no Brasil, emprestando muitas palavras ao nosso vocabulário, tais como moleque, cafuné, marimbondo, etc.. (XAVIER, 2010).

pretitude, ocorre um movimento de resposta ao apagamento histórico hegemônico por parte da branquitude.

Em seguida, o verso desencadeador da canção (parte do trecho inicialmente proferido por Elon), é citado. “Escorregar não é cair, irmão” - nesse caso, essa frase simboliza a necessidade a negritude de resistir às adversidades históricas enfrentadas, com base na “manha e mandinga”, evocando a sabedoria e astúcia ancestral necessárias para a sobrevivência. Ainda nesse trecho, “só morrer de brisa” é subverter a lógica da violência que se aplica ao povo preto na história pós-moderna. Ao fim, “Só parto em teu barco” sugere uma possível união de diferentes etnias no futuro, ao longo da travessia contínua da existência da raça humana.

A canção, que tocou Elon profundamente, foi incorporada ao show “Tateia”, trabalho desenvolvido por ele em conjunto com o acordeonista, pianista e professor paraibano Helinho Medeiros. A dupla, então, organizou uma turnê que levou o trabalho para diferentes cidades da Paraíba, Ceará e Rio de Janeiro. Durante esse tempo, a canção foi arranjada e maturada, chegando a ser gravada em 2022, sob incentivo da Lei Aldir Blanc<sup>87</sup>. Registrada inicialmente no formato voz e piano, a obra ganhou outras camadas sonoras, sintetizadores e arranjos nas etapas de pós-produção, movimento que uniu a limitação de recursos com a necessidade de construção de um registro orgânico. O single foi lançado oficialmente em março de 2025 em um show no bar *Café da Usina* (João Pessoa), já em conjunto com o videoclipe.

A forma da música pode ser descrita pela seguinte sequência: || Intro | A | A | B | C | Interlúdio | B | C | A' | Coda. A versão do clipe conta ainda com uma pré-intro curta, um som que remete à água e ao mar, sobreposto por algumas imagens. A música está em compasso quaternário, com o centro tonal em Ré, mas em modo Mixolídio (com o sétimo grau bemolizado), utilizando-se da armadura de clave da tonalidade de Sol Maior. A música utiliza-se de notas pedal e da constante passagem entre 1º e 4º grau para reforço de tonalidade. Na parte C a música passa por uma modulação cromática modal, na qual uma sequência melódica descendente no piano (sol, fá#, mi, ré, dó#) resulta numa condução da tonalidade para C#m (Dó sustenido menor). No final da parte C, a música utiliza o acorde de Dó Maior (acorde comum) para conectar seu retorno a Ré Mixolídio na sessão seguinte.

Podemos ouvir ao longo da música a voz principal (com tessitura localizada entre Si 1 e Fá 3) e eventuais harmonias vocais executadas em *quartas* por Elon, destacando trechos

---

<sup>87</sup> A Lei Aldir Blanc, sancionada em 29 de junho de 2020, institui medidas emergenciais para amparo ao setor cultural durante a pandemia da COVID-19. (BRASIL, p.1).

(como “de grão em grão eu encho o pranto” ) ou criando clímax para modulações (como é o caso das transições entre a sessão C e as seguintes). Ao longo da canção podemos ouvir um timbre de piano e várias outras camadas de sons produzidos por sintetizadores, produzindo efeitos distintos em diferentes oitavas.

Elon conta-nos que, ao longo do processo de produção da canção, juntou-se a Helinho na exploração de diferentes sonoridades, utilizando-se dos sons de sintetizadores na construção sonora. O centro tonal em Ré Mixolídio nos conecta com o Aboio Sertanejo<sup>88</sup> - que é a referência rítmica/estrutural principal da composição. Em segundo plano, os sintetizadores executam também trechos de melodias da cultura popular pombalense, remetendo-se às memórias de infância do intérprete.

Existem muitas melodias que os sintetizadores fazem em “Preto” que são trechos de músicas da cultura popular de Pombal. Tem um trequinho [solfeja]... Nem todo mundo vai perceber esse trecho. Mas tem lá [solfeja]: “Zabilinha, vira pão, vira eu, vira você. Quando os branco tão oiando com seus zói de muçambê”. Essas são melodias que estão se espalhando pela canção. (ELON, Entrevista, 2025).

No final da música, Elon explica que decidiu aplicar um *beat*, criado a partir de um “sapateado” típico do Reisado de Pombal. Por cima desse *beat*, Elon entoa uma das canções executadas pela manifestação, conhecida como “Abre essa porta”.

A gente gravou na sala da casa de Helinho e é um dos movimentos de dança do Reisado lá de Pombal. [...] E isso também é uma música, é um canto do Reisado [...]: “abre essa porta se queres abrir! Abre essa porta se queres abrir! Viemos de longe e queremos unir. Viemos de longe e queremos unir. Abre essa porta, por Nossa Senhora! Abre essa porta, por Nossa Senhora! Se quer ver dançar os pretin’ de Angola. Se quer ver dançar os pretin’ de Angola”. E aquele sapateado fazendo [ritmo com palmas]... São elementos da cultura popular lá de Pombal (ELON, Entrevista, 2025).

O videoclipe, intitulado “Preto – O Filme” (Figura 15) envolveu em sua produção uma equipe de mais de 20 profissionais, de maioria negra. A cineasta sertaneja Erika Paz assina a direção geral e a atriz e cantora paulista Mari Miguel assina a direção de arte. O roteiro foi produzido em conjunto por Elon, Erika e Mari, que trocaram referências de fotografia, cores, texturas e escolhas estéticas ao longo de mais de dois anos antes do início das gravações. Os

---

<sup>88</sup> O aboio é um canto tradicional dos vaqueiros do sertão nordestino, utilizado na condução do gado em atividades pecuárias. Caracteriza-se por um improviso de melodia lenta e longa, um canto melancólico com efeito de lamento, que expressa a conexão entre homem, animal e ambiente, além de preservar saberes ancestrais. (MENDES, 2015).

figurinos do clipe são assinados pela artista *afrotravesti* paraibana Dorot Ruane<sup>89</sup>. Baseado no conceito de cenas fotográficas, o clipe retrata com movimentos lentos algumas memórias relacionadas aos festejos culturais negros locais (incluindo a Festa do Rosário, os congos e o reisado), unindo em suas cenas e cenários misticismo, ancestralidade e continuidade histórica. Elon comenta que essa produção vai muito além do artístico: para ele, trata-se de uma vivência emocional e espiritual fundamental na sua trajetória. (ELON, 2025).

**Figura 15:** *Preto* (Elon).



Fonte: Youtube (2025).

Elon nos conta que a narrativa do clipe é contada pela única personagem que canta a canção: a **pagadora de promessas** (Figura 16). Essa personagem é um elemento de forte presença na Festa do Rosário de Pombal, apontada por Elon como maior referência do clipe:

Essa personagem, ela *tá* muito presente na festa do Rosário de Pombal, que acontece em outubro. Você vai identificar a pagadora de promessas quando você a vê caminhando de pés descalços pelas ruas de Pombal com uma pedra na cabeça. E ela *tá* pagando essa promessa na festa. Nessa festa, às cinco horas da manhã, você está na procissão e você vai ver muitas mulheres negras, e homens também, de pés descalços no sol quente com uma pedra em cima da cabeça. E essa personagem no clipe é quem conta a história. Quem está cantando. É a única personagem que canta a música. (ELON, Entrevista, 2025)

<sup>89</sup> Dorot Ruane é uma multiartista travesti, DJ, produtora de moda e educadora social (UFPB) de João Pessoa, Paraíba. Atua como agente territorial de cultura pelo Ministério da Cultura e é fundadora da Casa da Baixa Costura, um espaço que dialoga com tecnologias de transmutação têxtil e sustentabilidade.

**Figura 16:** Uma “pagadora de promessas” na Procissão do Rosário (Out. 24) / A pagadora de promessas em “Preto”.



Fonte: Elon/Bruna Dias (2024) <sup>90</sup>

Além dessa personagem, entram no clipe algumas representações, como é o caso da *Burrinha*. A **Burrinha** (Figura 17), que compõe um dos bonecos/personagens do Reisado de Pombal, materializa no clipe a conexão das figuras da cultura popular com o espírito dos vaqueiros nordestinos, segundo Elon:

A burrinha representa espíritos de boiadeiros, representa espíritos de vaqueiros. É um elemento que está presente nos reisados do Brasil, mas sobretudo no Nordeste. Olinda tem, Pernambuco, aqui na Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará... A burrinha é um desses elementos que compõem o entrecio dramático do reisado. (ELON, Entrevista, 2025).

<sup>90</sup> Publicadas na página de Elon no Instagram. Disponível em <https://www.instagram.com/elon.oficial>. Acesso em: 07 jul. 2025.

**Figura 17:** A Burrinha.



Fonte: Bruna Dias (2024) <sup>91</sup>

Na primeira cena do clipe, vemos um farto café da manhã, representando um dos momentos marcantes da festa: ao amanhecer, a procissão sai pelas ruas da cidade, entrando na casa dos moradores da cidade. Em contrapartida, cada casa oferece uma **mesa de café da manhã para o cortejo** (Figura 18).

Tem a cena também da mesa de café da manhã, com uma figura que é como se fosse um rei, recebendo as pessoas. A forma como a gente colocou a câmera também para se comportar nessa cena [...]. A ideia era a câmera passar pela mesa por que a ideia era que quem estivesse assistindo também fizesse *parte* daquela mesa. É justamente isso que acontece nas procissões do Rosário lá em Pombal: cinco horas da manhã, a procissão sai com os Pontões e os maracás, e uma banda de fole de oito baixos e percussão pelas ruas da cidade entrando nas casas das pessoas. E cada casa recebe esse cortejo com uma mesa farta do café da manhã. Então a gente queria trazer isso também, para o clipe. (ELON, Entrevista, 2025).

<sup>91</sup> Foto divulgação. Disponível em <https://jornaldobras.com.br/noticia/62963/destaque-da-nova-musica-nordestina-elon-homenageia-cultura-negra-do-sertao-em-novo-clipe-da-cancao-preto>. Acesso em: 07 jul. 2025.

**Figura 18:** O rei oferece o café da manhã para o cortejo.



Fonte: Bruna Dias (2024) <sup>92</sup>

Uma outra cena, na qual Elon aparece dançando em meio a fitas coloridas, é uma mistura de referências: ele sai de uma posição fetal, representando uma **semente** que cresce quando recebe a chuva, representada pelas **fitas coloridas** (Figura 19) - fitas dos maracás, instrumentos de percussão utilizados no reisado. Elon, então, expande seus membros e movimentos, representando a transformação da em uma árvore, que “dança” livremente ao som da canção.

Posteriormente à gravação da cena, em conversa com a diretora de arte Mari Miguel, Elon conta que passou a associar a personagem à **Oxumaré**, divindade Iorubá do Arco-íris que representa a chuva e a colheita, o tempo cíclico, a transformação entrópica e o equilíbrio entre forças (masculino/feminino, céu/terra, espiritual/material) (PRANDI, 2001, p. 21).

Quando a gente terminou de gravar essa cena, Mari pergunta: “Elon, qual é seu orixá?” Aí eu disse “não sei, nunca joguei búzios para saber...”. Aí ela disse: “Senti uma energia de Oxumaré”. Aí, pra mim agora, aquela personagem é Oxumaré. E coincidentemente, Oxumaré é um orixá que é representado pela cobra e também por um arco-íris. E existem várias fitas coloridas ali como se fossem arco-íris. E eu

<sup>92</sup> Foto divulgação. Disponível em

<https://jornaldobras.com.br/noticia/62963/destaque-da-nova-musica-nordestina-elon-homenageia-cultura-negra-do-sertao-em-novo-clipe-da-cancao-preto>. Acesso em: 07 jul. 2025.

estava enrolado em uma cobra. E é um orixá que tanto é feminino quanto masculino. Eu achei isso muito interessante, eu não sabia. Não sei se da parte dela [Mari, que é praticante do Candomblé] ela tinha a intenção de colocar isso. Mas acabou se tornando uma coincidência muito bonita. (ELON, Entrevista, 2025).

**Figura 19:** Oxumaré toma “banho de fitas”.



Fonte: Bruna Dias (2024) <sup>93</sup>

No final do clipe Elon (vestido de Rei) é coroado, transformando-se numa criança. Elon nos conta que a ideia do filme é contar a história de uma coroação. Mais precisamente, a **coroação do tempo** (Figura 20). O tempo implacável, cíclico. Que gera, inevitavelmente, o reencontro de si com o mundo, com a história, consigo. O clipe seria uma louvação ao tempo.

Assim como também é uma *recorcação*, é uma retomada de uma coroa que em algum momento foi perdida. E aí, o processo de cair fitas relacionadas à cultura popular em uma semente que está ali brotando é como uma louvação ao tempo, uma louvação à continuidade das coisas. Uma louvação também a um processo de reencontro de pessoas negras, de quem é preto, de quem é preta, com uma coroa que foi perdida lá atrás e entra num processo interno de retomada dessa coroa. Aquela cena, ela representa isso. E o clipe conta a história de recorcação do tempo, que no

<sup>93</sup> Foto divulgação. Disponível em <https://www.africas.com.br/noticia/revelacao-da-nova-musica-nordestina-elon-homenageia-cultura-negra-do-sertao-em-novo-clipe-da-cancao-preto>. Acesso em: 07 jul. 2025.

final é representado por uma criança que recebe a coroa, trazendo elementos da cultura popular. (ELON, Entrevista, 2025)

**Figura 20:** Coroação do tempo.



Fonte: Youtube (2025).

O processo de louvação ao tempo seria, ao mesmo tempo, um processo social e um processo pessoal, interno. Um processo que segue vetores, de direções concêntricas e excêntricas, mas que sempre retorna ao ponto central: o **tempo como senhor da continuidade**, do reencontro com a história, do reencontro consigo. Elon também cita o tempo como senhor dos sons e dos silêncios, conectando-se diretamente com a música, força motriz de sua vivência artística e existencial.

É um processo interno, e é um processo de retomada dessa coroa. E aí o clipe, são vários processos que se passam internamente. Para, no final, a criança ser coroada, o tempo ser coroado. Então eu acho que esse clipe, no geral, representa isso. São processos. São processos internos, mas que também são sociais. São da cultura popular. É um processo de retomada de uma coroa. E também o enredo gira em torno dessa coroação do tempo: é uma retomada da coroa para coroar o tempo. Que é o senhor da continuidade, o senhor das pausas. O senhor do som, da música também. Porque o tempo também tem tudo a ver com música. (ELON, Entrevista, 2025).

No clipe, Elon utiliza-se de suas próprias memórias na construção de uma estrutura cosmogramática única, com uma vasta riqueza cênica, construída em conexão com suas experiências com a cultura popular pombalense. Sem perder de vista os saberes ancestrais, ele aciona as várias parcerias - mestres em seus fazeres, que chegam alinhados em coletividade, somando em idealizações, decisões e execuções estéticas do trabalho. A resultante dessa junção de experiências é não só um material de extrema qualidade, mas também um dispositivo para guardar memórias sonoras e visuais, de cunho pessoal e coletivo, configurando-se em um material referência intelectual e histórica. Através das representações e ressignificações de *Preto*, Elon quebra a barreira do tempo e do espaço, fazendo com que o passado, o presente e o futuro da negritude conectem-se diretamente no fortalecimento desse espaço artístico, onde seu maior trunfo é justamente *ser quem ele é*.

### 3.2 Laíz de Oyá

#### 3.2.1 “De onde eu venho”

Laíz de Oyá (Lais Lacerda) é uma artista multifacetada nascida em Recife, Pernambuco (1997) e radicada na Paraíba há 17 anos. Orgulhando-se de sua ancestralidade, Laíz apresenta-se primariamente como “filha de Patrícia e Flávio, neta de Dona Biu, de Dona Naninha, de vovô Tonho e vovô Lula”. Praticante do Candomblé, Laíz se diz “de Terreiro”, há 8 anos, sendo filha da casa *Ilê Axé Oju Ofá Dana Dana*<sup>94</sup> - casa liderada por Mãe Renilda de Oxóssi (Figura 21) e Pai Carlos de Xangô, sendo Ião<sup>95</sup>, renascida para Iansã<sup>96</sup>, há mais de 4 anos.

---

<sup>94</sup> Fundado em 1973, o terreiro *Ilê Axé Oju Ofá Dana Dana*, está localizado no município de João Pessoa, na Paraíba. Liderado por Mãe Renilda de Oxóssi e Pai Carlos de Xangô, este terreiro sagrado é dedicado à Jurema Sagrada e possui uma significativa importância cultural e religiosa na região, sendo referência para a preservação e prática das tradições afro-brasileiras na Paraíba. *ILÊ AXÉ OJÚ OFÁ DANA DANA. Terreiro de Jurema Sagrada em Alhandra (PB)*. Disponível em: <https://soundcloud.com/namatatemmorador>. Acesso em: 8 jul. 2025.

<sup>95</sup> Do iorubá *iyawo*, “esposa jovem”, filha ou filho de santo recém-iniciada”. Grau inferior da carreira iniciática dos que entram em transe de orixá (PRANDI, 2001, p. 566).

<sup>96</sup> Laíz passou pelo processo de iniciação no Candomblé como filha de Iansã - divindade também conhecida como *Oyá*, rainha dos ventos, do raio, da tempestade e uma das esposas de Xangô. (PRANDI, 2001, p. 568).

**Figura 21:** Laíz com parte de sua família de santo: Vó Florianita de Ogum e Mãe Renilda de Oxóssi.



Fonte: Laíz de Oyá (2018).<sup>97</sup>

A trajetória artística de Laíz iniciou-se ainda na adolescência quando, aos 15 anos (2011), fez seu primeiro curso de teatro no Teatro Lima Penante (João Pessoa) - enquanto ainda cursava o terceiro ano do ensino médio. Inspirada pelas descobertas artísticas da época, Laíz ingressa no ano seguinte no curso de Teatro da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) - com 16 anos. Desde então, dedica-se a trabalhar com a cultura popular, incorporando elementos tradicionais da música e dança nordestinas, como cocos, maracatus, ijexás e cirandas que, segundo ela, fazem parte não só do seu trabalho, mas também da sua existência (LAÍZ DE OYÁ, Entrevista, 2025).

Em paralelo ao estudo formal, Laíz conta que começou a se relacionar com a cultura negra local através da sua participação no evento “Auto dos Orixás” (Figura 22), realizado pelo Ateliê Multicultural Elionai Gomes. Inicialmente idealizado como espetáculo em 2011, o evento cresceu e, além da encenação, conta com a realização de atividades culturais no mesmo espaço, no intuito de “estimular o fortalecimento da rede de grupos/entidades e

<sup>97</sup> Acervo pessoal da artista.

artistas pretos da cultura paraibana” (GOVERNO DA PARAÍBA, 2023)<sup>98</sup>. A 14ª edição do evento foi realizada em novembro de 2024, em alusão ao Dia Nacional da Consciência Negra.

**Figura 22:** Elionai Gomes maquia Laíz para o Auto dos Orixás.



Fonte: Laíz de Oyá (2018).<sup>99</sup>

Em 2018, em parceria com Mari Miguel e Dani Baldissera, Laíz funda o grupo *Coco de Oxum* (Figura 23), responsável nos anos seguintes pela criação e produção do evento *Sambada do Coco de Oxum*. Esse evento contou, ao longo de suas várias edições, com participação de várias mestras e cantoras da cultura popular, a exemplo de Mestra Ana do Coco, Mestra Penha Cirandeira, Mestra Odete de Pilar e Mestra Vó Mera e Dj Kananda P.X., realizando uma festa à ancestralidade a partir da valorização da cultura popular nordestina.<sup>100</sup>

<sup>98</sup> GOVERNO DA PARAÍBA. *Auto dos Orixás marca programação do Dia da Consciência Negra em João Pessoa*. Publicado em 17 nov. 2023, 11h18; última modificação em 17 nov. 2023, 11h20. Disponível em: <https://paraiba.pb.gov.br/noticias/auto-dos-orixas-marca-programacao-do-dia-da-consciencia-negra-em-joao-pessoa>. Acesso em: 10 jul. 2025.

<sup>99</sup> Acervo pessoal da artista.

<sup>100</sup> COCO DE OXUM. *Coco de Oxum*. Paraíba Criativa. Disponível em: <https://paraibacriativa.com.br/artista/coco-de-oxum/>. Acesso em: 8 jul. 2025.

**Figura 23:** Grupo *Coco de Oxum*.



Fonte: Divulgação (2024).<sup>101</sup>

Ainda no cenário musical, Laíz participou como finalista no Festival de Música da Paraíba nas edições de 2021, 2022 e 2024. Suas composições, a emblemática *Terra dos Acaís* - referência ao Sítio dos Acaís, lugar onde ocorrem algumas celebrações da Jurema Sagrada em Alhandra (PB) - *Fé Preta* e *Odé* destacam-se pelo diálogo com a ancestralidade e elementos culturais/espirituais de matriz afro-brasileira. Ainda em 2021, Laíz integrou o corpo de convidados da “Noite da Música Negra Paraibana”, realizando uma homenagem a Odete de Pilar<sup>102</sup> no show musical incorporado à primeira edição do “Festival Pretitudes” (FUNESC).

Em 26 de março de 2023, Laíz foi uma das principais atrações da “2ª Noite da Música Negra Paraibana” (Teatro Paulo Pontes), ao lado de vários outros artistas da cena local, como Mari Santana, Filosofino, João Carlos Jr, Elon, MC Hirlla, Pablito, Anita Garybaldi, Thais Soares, Wilcor, Mebiah e Fúria Negra. Em dezembro de 2024, apresentou o seu projeto

<sup>101</sup> Disponível em: <https://paraibacriativa.com.br/artista/coco-de-oxum/> Acesso em: 08 jul. 2025.

<sup>102</sup> Performance disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tYGAmI3dDhA> Acesso em: 08 jul. 2025.

*Encruzilhada Fêmea* durante o evento “Natal na Usina”, organizado pela *Usina Cultural Energisa*. Laíz conta que o espetáculo é fruto de uma curadoria, no qual ela escolhe pontos de Candomblé, que se conectam com seus aprendizados ao longo de suas vivências espirituais.: “O que eu quero levar com *Encruzilhada Fêmea* é o que eu aprendo no meu terreiro com as pombagiras da minha casa, principalmente Rainha Salomé, por isso que muitas músicas falam dela.” (LAÍZ DE OYÁ, Entrevista, 2025). Em março deste ano, o espetáculo *Encruzilhada Fêmea* foi apresentado em Bogotá, Colômbia, nos eventos *Ellas Cantan* e *Lanzamiento Programación do Teatro El Ensueño* (Figura 24). Laíz performou acompanhada pelos músicos Tarcísio em Chamas (trompete) e Iran Silva (percussão). A viagem à Colômbia foi viabilizada pelo edital “Arte na Bagagem”, da Secretaria de Cultura da Paraíba.<sup>103</sup>

**Figura 24:** Laíz performa *Encruzilhada Fêmea* em Bogotá, Colômbia.



Fonte: Laíz de Oyá (2025).<sup>104</sup>

<sup>103</sup> Matéria disponível em:

<https://www.termometroapolitica.com.br/cultura/noticia/2025/03/05/laiz-de-oya-apresenta-encruzilhada-femea-em-estreia-internacional/> Acesso em: 10 jul. 2025

<sup>104</sup> Publicadas na página de Laíz de Oyá no Instagram. Disponível em

<https://www.instagram.com/laizdeoya?igsh=N2lnYWNiZzJiejh3> Acesso em: 07 jul. 2025.

Além da música, Laíz desenvolve também carreira no cinema e televisão. Dentre suas principais atuações, podemos citar *Stanley* (2016), *Atrito* (2018), *Deus não acredita em máquinas* (2018) e *Lebara* (2021), além de ter protagonizado a obra *Nem o mar tem tanta água* (2021). Em 2025, Laíz fez participação na série de sucesso e alcance nacional *Pablo e Luisão* (Figura 25), produzida pelo *Globoplay*, criada e dirigida pelo comediante tocantinense Paulo Vieira.

**Figura 25:** Laíz de Oyá em *Pablo e Luisão*/ *Deus não acredita em máquinas*.



Fonte: Globoplay (2025)/ Laíz de Oyá (2019).<sup>105</sup>

### 3.2.2 Espiritualidade em cena

Laíz de Oyá revela que foi através da arte que seus processos de auto descoberta identitária enquanto pessoa negra se iniciaram. Ela conta que vivenciou uma infância “embranquecida”, na qual teve pouco acesso a discursos explícitos sobre racialidade e não era

<sup>105</sup> Acervo pessoal da artista.

tratada especificamente como uma pessoa negra - apenas mestiça ou “moreninha” (apesar da consciência de que a maioria dos seus traços físicos tinham características negróides). Laíz passou, então, parte da sua adolescência se submetendo a processos de *embranquecimento*, que incluíam procedimentos periódicos de alisamento capilar, evitar ir à praia e se expor aos raios solares (e assim manter a pele o mais clara possível), ou utilizar uma maquiagem mais clara do que seu tom real de pele. Ao iniciar suas práticas artísticas no teatro, Laíz se viu confrontada interna e externamente sobre sua própria racialidade, questionando-se sobre sua própria auto imagem e visão de mundo. A partir desse momento, sua concepção identitária passa a ser remodelada e se atrela à sua composição imagética enquanto artista.

E aí eu acho que eu venho também de um processo, a construção dessa “menina negra”, que sabia que era negra, mas não pensava isso, e eu acho que foi no teatro que eu reafirmei para mim, sabe? [...]. Eu acho que é o que eu sempre digo, o teatro é a minha escolinha para muita coisa na minha vida. E uma das coisas foi isso, porque quando eu entrei no curso de teatro eu ainda alisava o cabelo. Eu era bem embranquecida, bem embranquecida mesmo quando eu entrei no curso de teatro. As pessoas que me conhecem dessa época, elas olham para mim e sorriem, assim: “Não é possível, cara, olha você, olha você”, sabe? Porque foi lá que eu realmente vi o véu caindo. Tipo, “querida, você é negra, você tá *viajando na maionese*, tá pensando o quê? É isso aí mesmo, querida.” [...]. E aí eu fui nesse processo de retomada com essa identidade mesmo, de entender essa Laíz preta, da boca grande, do nariz grande, do cabelo cacheado. Que podia, sim, usar um batom escuro, que eu não usava. Podia usar um batom escuro, podia ficar tranquila com o pó que eu usava, porque eu não usava pó da minha cor, eu usava pó claro. [...] Junto com a Laíz artista, veio junto a Laíz que entende que é uma mulher negra nesse mundo. (LAÍZ DE OYÁ, Entrevista, 2025).

Paralelamente à sua entrada no teatro, Laíz também participou da criação da *Abayomi* - Coletiva de Mulheres Negras na Paraíba<sup>106</sup>. A cantora, até então com 19 anos e articulando os primeiros passos de sua carreira, conta que a sua curta participação na construção da coletiva marcou expressivamente a sua vida. Através dos encontros articulados pela entidade, Laíz teve contato com outras tantas mulheres negras que tinham destaque em diferentes áreas de atuação social. Essas interações serviram para ela como um lugar de suporte e referência coletiva, configurando um momento chave no início da sua caminhada como artista e como mulher negra em nosso contexto social: “ Eu lembro demais do quão foi especial pra mim estar com aquelas mulheres pretas realizadas, falando sobre as nossas existências, sobre as nossas vivências” (LAÍZ DE OYÁ, Entrevista, 2025).

<sup>106</sup> Uma das principais coletivas de mulheres negras na Paraíba, fundada em 14 de maio de 2016 por mulheres negras feministas que participaram da Marcha das Mulheres Negras de 2015. Responsáveis pela criação e gerenciamento de vários projetos que combatem o racismo, o racismo religioso, o sexismo e a LGBT's fobias no estado, integram também redes de articulação de mulheres em diferentes âmbitos: a Rede de Mulheres Negras do Nordeste, a Articulação de Mulheres Negras Brasileiras (AMNB) e a Red de Mujeres Afrolatinoamericanas, Afrocaribeñas y de la Diáspora. Disponível em: <https://abayomipb.com.br/#>. Acesso em: 10 jul. 2025.

Um segundo movimento que Laíz relaciona à época de sua entrada no mundo do teatro foi uma imersão na cultura popular que veio associada a ele, em especial na manifestação afroindígena *Coco de roda*. Quando diretamente questionada sobre suas referências artístico-musicais, Laíz comenta que muitas das suas decisões estéticas e vocais se baseiam também nos trabalhos de alguns antigos mestres coquistas da cultura popular pernambucana, à exemplo de *Zé Neguinho*, *Dona Cila do Coco*, *Aurinha do Coco*, *Selma do Coco* (Figura 26) e *Zeca do Rolete*. Inspirada pelos mestres e mestras, Laíz fundou o seu primeiro projeto musical como cantora, o *Coco de Oxum*, que aglutina em seu repertório composições autorais e releituras de clássicos do coco de roda nordestino. Ao longo desse período o *Coco de Oxum* já teve diversas formações, mas seu núcleo é sempre composto inteiramente por mulheres (incluindo Laíz). O projeto ganhou tamanha visibilidade na Paraíba que passou a ser referência em coco de roda e promover grandes encontros entre os mestres e a nova geração de coquistas do estado.

**Figura 26:** Selma do Coco, uma das referências artísticas de Laíz de Oya.



Fonte: Andréa Rêgo Barros (2013).<sup>107</sup>

Dentre as referências citadas por Laíz, também aparecem os nomes de algumas cantoras negras de destaque no cenário nacional, como *Juçara Marçal*, *Elza Soares* e *Virgínia Rodrigues*. A cantora evidencia que é entusiasta do trabalhos de cantoras mais antigas e que,

---

<sup>107</sup>Divulgação. Disponível em:

<https://www2.recife.pe.gov.br/noticias/10/05/2015/nota-de-pesar-por-dona-selma-do-coco> Acesso em: 10 jul. 2025.

na sua concepção, observar alguns dos elementos estéticos presentes em performances do passado pode abrir o caminho para a inovação.

Essas figuras, elas são... Assim, pra mim é um lugarzinho muito específico, sabe? E eu gosto muito de escutar cantoras mais antigas mesmo, assim. Cantoras mais velhas, vozes maduras, assim. Eu gosto muito. Porque acho que me ajuda a, enfim, ir pra frente. (LAÍZ DE OYÀ, Entrevista, 2025).

Laíz destaca ainda que se considera uma “artista contemporânea”: não só considera profundamente os atravessamentos ancestrais em seu fazer artístico, como também utiliza-se de suas transversalidades na construção de um trabalho que dialoga com o passado, o futuro e o presente, em um conceito de tempo cíclico e não sequencial ou linear. Assim, Laíz utiliza-se de diferentes penteados, cenários, instrumentos e tecnologias na construção de suas produções musicais e artísticas, apoiando-se inclusive na versatilidade de suas obras para ocupar os diversos espaços, dialogar e transmitir as mensagens propostas.

Eu nunca fiquei muito presa a isso ou aquilo. E eu também sinto, desde sempre, que eu não sou muito apegada, quando eu vou fazer os meus trabalhos, à algo muito tradicional. A contemporaneidade, ela está *cem por cento*. Pra mim, é isso. Eu entendo e me coloco e sei que sou uma artista contemporânea, total, sabe? E eu levo isso com muita tranquilidade. Porque eu acho que, inclusive, é chique, é potente. Porque é uma coisa que mostra que eu sou atravessada por uma história, por uma ancestralidade, mas eu também estou aqui agora. Eu sou uma artista contemporânea. Eu estou levando hoje, eu estou levando o terreiro para o meu trabalho hoje. (LAÍZ DE OYÀ, Entrevista, 2025).

Autodeclarada negra, Laíz afirma ter total consciência de seu ativismo artístico em prol de questões da negritude. A multiartista destaca ainda que esse movimento não é algo diretamente pensado, mas é fruto de uma energia natural que ela desenvolve ativamente, vivencia e carrega consigo: “isso não é uma coisa que foi pensada, sabe?” (LAÍZ DE OYÀ, Entrevista, 2025). Laíz afirma que, mesmo que as canções, cenas ou projetos que interpreta não sejam de sua autoria, utiliza-se do seu *criar* - sempre associado com sua espiritualidade - na construção do que seria o seu “próprio” lugar, seu próprio ponto de vista, atrelado a sua negritude. Laíz encara esse movimento natural como parte de sua “missão” enquanto artista.

[...] O que explica para mim é que eu acho que *rola* uma coisa meio de missão, assim, nesse lugar que me foi dado, sabe? Tem uma coisa disso, porque eu sou uma artista que cria, então eu obviamente canto músicas de outros artistas, mas eu estou sempre num lugar de criar, de criar, de inventar, seja na performance, seja no nome do projeto, no nome do grupo, nas ideias, enfim, eu crio. Então isso me coloca num lugar de sensibilidade com a minha arte, que eu acho muito interessante, porque desde sempre estive relacionado com a espiritualidade e com esse lugar, que é o meu lugar. Assim, que lugar é esse? Bom, ele é meu, ele é meu. [...]. Então é muito forte também essa associação com a arte, a minha identidade, com o meu encontro e a minha decisão de ser artista. (LAÍZ DE OYÀ, Entrevista, 2025).

Laíz fala que a sua participação em algumas edições do espetáculo *Auto do Orixás* (Figura 27) foi o fio condutor para o início do processo de interligar sua espiritualidade ao seu fazer artístico de maneira tão direta. Ao observar a complexidade das atuações, figurinos, roteiros e música da produção, Laíz não só se conectou com os saberes sagrados como também compreendeu que era perfeitamente possível trazer esses elementos em forma de um espetáculo versátil e abrangente.

**Figura 27:** Laíz como Iansã no *Auto dos Orixás*.



Fonte: Laíz de Oyá (2018).<sup>108</sup>

Em seu trabalho mais recente, o *Encruzilhada Fêmea*, Laíz canta pontos de “macumba”<sup>109</sup> - como ela mesma se refere aos pontos de *Pombagira* que performa ao longo do espetáculo. O termo *Pombagira* se refere às entidades femininas reverenciadas em algumas culturas de matriz africana. A origem associa-se com uma corruptela do termo *Bongbogirá*,

<sup>108</sup> Acervo pessoal da artista.

<sup>109</sup> Conforme afirma o babalorixá Rodnei, em entrevista ao UOL, de forma geral, o termo *Macumba* se refere a um instrumento musical de origem africana semelhante a um “reco-reco”. Havia também um culto com esse nome, a *Macumba Carioca*, que foi tão popular a ponto de denominar todos os cultos de matriz africana por um tempo. Ainda segundo ele, apesar do eventual uso pejorativo do termo, o uso da expressão entre os adeptos das tradições afro-brasileiras sempre foi normal. “Se quem pretende nos ofender usa a palavra como xingamento é porque atribui a ela o mesmo teor negativo que a palavra *negro* já teve. Tudo tem sido ressignificado e hoje o povo de terreiro diz com orgulho que é macumbeiro, da mesma forma que o pertencimento à raça negra tem sido exaltado”. (UOL, 2022). Disponível em: <https://www.uol.com.br/eco/ultimas-noticias/2022/07/17/o-que-e-macumba-termo-deriva-do-instrumento-e-se-tornou-nome-de-culto.htm>. Acesso em: 17 jul. 2025.

palavra de origem nas linguagens Bantu para se referir ao orixá mensageiro na nação Angola - *Exu, para a nação Ketu ou ainda Lebara, para a nação Jeje*<sup>110</sup>, e que acabou por se restringir à qualidade feminina dessa divindade aqui no Brasil (AUGRAS, 2000). Para compreendermos um pouco da importância dessas entidades para as religiões de matriz africana, precisamos visualizar, mesmo que superficialmente, algumas informações importantes sobre a origem e a estrutura desses cultos. Nesse trecho, Azorli (2023) explica a relação entre Exu (Figura 28) e a filosofia iorubá.

Os Orixás são deuses que receberam de Olodumare<sup>111</sup> a missão de criar e governar o nosso mundo. Cada um deles é responsável por um aspecto da natureza e de certas dimensões da vida em sociedade. Sem Exu nada seria possível no mundo do Iorubás, na África Ocidental e, mais tarde, nas religiões africanas espalhadas pelas Américas. Cada Orixá tem seu Exu pessoal e este deve ser agradado frequentemente, e em primeiro lugar, para que não se criem embaraços e complicações no que se deseja. [...] Exu seria o Orixá mensageiro, “guardião das casas, templos e cidades, astucioso, violento, irascível, grosseiro, vaidoso e por vezes indecente.” (AZORLI, 2023, p. 5)

---

<sup>110</sup> Nações do Candomblé, que possuem suas próprias denominações e línguas oficiais, de acordo com suas diferentes origens étnicas, sendo as mais conhecidas: Ketu - Povo Iorubá, Jeje - Povos Fon/Ewé, Angola - Povos Bantu. (CORREIA, 2019).

<sup>111</sup> Divindade Iorubá suprema. Criou os orixás e deu a eles as atribuições de criar e controlar o mundo (PRANDI, 2001, p. 568).

**Figura 28:** Representação de Exu (feminino) em madeira - tradição Iorubá (Nigéria).



Fonte: Science Museum Group Collection (2015).<sup>112</sup>

Os *orikis* sobre Exu deixam claras as características engenhosas, astutas e articuladas relacionadas ao orixá, a exemplo de “Exu põe fogo na casa e vira rei”, “Exu promove uma guerra em família”, “Exu vinga-se por causa de ebó feito com displicência” e “Exu recebe ebó e salva um homem doente” (PRANDI, 2001, p.47, 52, 55, 52 e 57). O contexto religioso iorubá não se conecta com a noção de *bem e mal* - inclusive os considera complementares ao equilíbrio - e Exu age de acordo com suas necessidades e princípios, sem tudo negar ou tudo dar, e sem justificar-se, como fala o seguinte trecho do *oriki* “Exu põe Orunmila em perigo e depois o salva”:

---

<sup>112</sup> Uma escultura de madeira representando Exu, uma divindade do povo iorubá da Nigéria. Na tradição iorubá, Exu é descrito como uma figura de astúcia e surpresa. De forma incomum, os seios protuberantes da escultura representam Exu em sua forma feminina. Como em outras representações, ele usa um cocar feito de cabaças (frutas ocas). Disponível em: <https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co104956/wooden-figure-representing-the-god-eshu-nigeria-1880-1920> . Acesso em: 11 jul. 2025.

*São muitas as tramóias de Exu,*

*Exu pode fazer contra*

*Exu pode fazer a favor*

*Exu faz o que faz, é o que é.*

(PRANDI, 2001, p. 70)

A pombagira é a figura de Exu-Mulher, a figura feminina do orixá, e pode ter várias roupagens e nomes, de acordo com o culto sincrético (Jurema Sagrada, Umbanda, Quimbanda etc.). Ela é uma entidade que se manifesta no corpo de seus filhos de fé, enviando mensagens e prestando ajuda e acolhimento a quem a procura - mas sem deixar de gozar dos prazeres mundanos. A pombagira conscientiza, protege, age resolvendo injustiças, cuida das mulheres: tem uma atitude subversiva em relação à ordem. Por causa das influências misóginas da cultura hegemônica cristã no culto a essas entidades, justamente a Pombagira, figura feminina que representa diretamente associada à liberdade, passou a ser ligada à prostituição e ser particularmente demonizada: “Em geral, a Pombagira encarna o estereótipo da prostituta, mas também o da mulher que se rebela contra a dominação masculina.” (CAPONE, 2009, apud AZORLI, 2023, p. 10).

A *Pombagira* é uma entidade geralmente cultuada apenas em manifestações sincréticas, como Jurema Sagrada, a Umbanda ou a Quimbanda, mas também pode ser associada às diferentes nações do Candomblé. Laíz explica que a casa de axé que frequenta, o *Ilé Axé Oju Ofa Dana Dana*, abriga em seu espaço físico duas ramificações religiosas: O Candomblé, vinculado à Nação *Jeje Savalú*, e a Jurema Sagrada. O Candomblé *Jeje* está vinculado ao antigo Reino de Daomé, região geográfica que corresponde hoje ao Benim e partes do Togo. A língua litúrgica utilizada por essa nação é o *Fon*, diferentemente da nação *Ketu*, mais conhecida, que se originou geograficamente no território que hoje corresponde à Nigéria e fala o Iorubá. Existem ainda outras nações candomblecistas no Brasil, com variações terminológicas, ritualísticas e estruturais (BENISTE, 2011). Jurema Sagrada, por sua vez, é uma outra denominação religiosa de sabedoria ancestral e origem indígena, que apresenta um vasto conteúdo sincrético unindo-se a africanismos e elementos cristãos (NASCIMENTO, 2021). Segundo ela, ocorre uma retroalimentação entre as religiões praticadas em sua casa, o que faz com que entidades da Jurema dialoguem e trabalhem em conexão com as entidades do Candomblé de sua casa para alcançarem objetivos em comum.

Para facilitar a compreensão destas relações, segue abaixo uma tabela (Tabela 1) com os principais paralelos entre os cultos citados.

**Tabela 1:** Paralelos entre Candomblé Ketu, Candomblé Jeje e Jurema Sagrada.

| Elemento                     | Candomblé Ketu                        | Candomblé Jeje                                     | Jurema Sagrada                                                          |
|------------------------------|---------------------------------------|----------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|
| <b>Origem étnica</b>         | Povos iorubás (Nigéria, Benim, Togo)  | Povos Fon e Mahi (Benim, Togo)                     | Povos indígenas do Nordeste, com influência afro-brasileira e européia. |
| <b>Linguagem ritual</b>      | Iorubá (Yorùbá)                       | Fon (Fòngbè) e variantes do grupo Gbe              | Português, com expressões indígenas e afro-brasileiras                  |
| <b>Divindades principais</b> | Orixás (Exu, Oxum, Xangô, Ogum, etc.) | Voduns (Sakpatá, Dan, Loko, Heviosso, Aziri, etc.) | Encantados, mestres, caboclos, reis e juremeiras                        |
| <b>Entidade mensageira</b>   | Exu                                   | Legba (ou Legbara - Lebara)                        | Mestre juremeiro, pombagiras, caboclo encantado ou guia da mata         |

Fonte: elaboração própria com base em BENISTE (2011), AUGRAS (2000), PRANDI (2001) e NASCIMENTO (2021).

Dessa forma, quando Laíz utiliza o termo *Pombagira*, ela está se referindo a entidades mensageiras femininas da Jurema que se conectam com os conceitos e as funções que as entidades Exu/Lebara exercem no Candomblé. Por isso que ela também utiliza-se do termo *Exu-mulher* para se referir a essas entidades, como ela explica nesse trecho:

Eu sou do *Jeje*, eu sou do *Jeje Savalú*. E aí a gente trabalha com ‘Vodun’, orixá pra gente é Vodun, por causa da nação [...]. No terreiro a gente tem o Candomblé, que é o *Jeje Savalú* e a gente cultua a Jurema Sagrada. Separadinhos, inclusive cada um tem sua casa. É a forma como a gente lida com as Pombagiras, e com as outras entidades como a gente chama também Catiços, Caboclos, Mestres, Pretas Velhas. Eles trabalham em conexão com os voduns aqui. A gente se retroalimenta ali, *tá* só separado por que cada um tem seu canto. Mas aqui, o da Jurema, vai trabalhar para o orixá. E aí rola uma conversa. A gente se conecta e tem um foco na missão. E aí as Pombagiras lá da minha casa na verdade são *Lebaras*, porque é como se elas vibrasse muito na energia do Vodun, o Orixá. Aí tem uma reza aí, que é uma reza de iniciação, de começar, de abrir, que fala isso. Lebara é Exu, Exu-mulher. (LAÍZ DE OYÁ, Entrevista, 2025).

Apesar de constantemente aprender novos cantos e sabedorias negras através de seus estudos e pesquisas online, ou mesmo através de suas trocas presenciais em outros espaços de axé, Laíz conta que, no projeto *Encruzilhada Fêmea*, utiliza-se apenas da sabedoria compartilhada pelas Pombagiras de sua casa, no desenvolvimento do projeto. Por isso também muitas canções falam dela, ou pelo menos a citam. Foi justamente através do contato de Laíz com essas entidades que o *Encruzilhada Fêmea* foi criado e desenvolvido. A performer deixa muito explícita a participação direta dessas entidades na construção e durante a execução do espetáculo, em especial a *Lebara Rainha Salomé*:

Porque o que eu quero levar com Encruzilhada Fêmea é o que eu aprendo no meu terreiro com as Pombagiras da minha casa, principalmente *Rainha Salomé*, por isso que muitas músicas falam dela, muitas músicas saúdam ela. O que eu quero deixar muito claro é que eu trago o meu terreiro para o palco. Meu terreiro, aí passa por mim, Laíz de Oyá, passa pelo meu trabalho artístico, a minha construção do que eu quero levar, do que eu sou, do que está dentro de mim, do que me cabe também. [...] Eu sou só um canal mesmo, um portal. Elas adoram. As Pombagiras são extremamente criativas. E elas adoram esse lugar da expressividade, da arte. A Pombagira adora isso. E aí elas me auxiliam, elas sopram no meu ouvido as coisas. Elas me permitem fazê-las. (LAÍZ DE OYÁ, Entrevista, 2025).

Laíz conta que fica especialmente satisfeita quando pode levar o projeto para os teatros e lugares mais formais - “chiques”, como ela comenta. (Figura 29). Porque nesses espaços ela mais sente o impacto de seu trabalho no combate à intolerância religiosa, ao racismo religioso, ao preconceito com as religiosidades de matriz africana, reproduzindo parte da realidade vivenciada no espaço sagrado - e estigmatizado - do terreiro em um ambiente de maior visibilidade. Laíz trabalha a figura da Pombagira com precisão artística e beleza, de forma que ela “se faz ser vista” e apreciada, por mais que os sentidos do espectador estejam direcionados para o medo da performance. Além disso, ela traz a dimensão educacional na sua prática, levando para o palco nuances de sua vivência espiritual e da relação com essas entidades:

A Pombagira, ela é demonizada, né? As pessoas costumam ter medo. E aí, eu adoro, porque no palco, o que é que eu faço?! Eu tô muito bonita no palco e eu levo magia, amor *pra caramba*, leveza *pra caramba*, as pessoas ficam em crise. Porque não tem como, elas não conseguem olhar para aquilo e dizer assim: ‘repreende em nome de Jesus Cristo’, não tem como. Você vai olhar e você vai dizer ‘mas que negrinha abusada, olha como ela é, olha como ela canta bonito, como ela... Como é que ela fez esse movimento? Ela olhou pra mim e sorriu, você acha?’. Entendeu? Então, não tem como, você vai olhar, no mínimo, você vai achar bonito! No mínimo, você vai dizer assim ‘Beleza, tá bonito... Ok, tá bonito...’, sabe? Então eu não preciso nem falar muita coisa, sabe? Eu tô entregando o que eu aprendi. A Pombagira que eu conheço é essa aí. O colo que eu deito me dá essa energia aí, eu tento levar isso pro palco. A mão que afaga a minha cabeça aqui quando eu preciso chorar é uma mão leve de uma senhora doce que me acalma, que diz o que eu preciso ouvir, não passa

a mão na minha cabeça pra me acobertar, ela diz o que eu preciso ouvir. Então eu tento levar isso pro palco, sabe?. (LAÍZ DE OYÁ, Entrevista, 2025).

**Figura 29:** Cartaz de divulgação de performance do *Encruzilhada Fêmea* em restaurante de João Pessoa - PB.



Fonte: JP Cultura (2025).<sup>113</sup>

O espetáculo *Encruzilhada Fêmea* é um trabalho citado por Laíz como “muito versátil” - ela chegou a performá-lo sozinha algumas vezes. Porém, pela complexidade musical e organicidade do mesmo, geralmente outros artistas também estão envolvidos no processo. É o caso do trompetista negro *Tarcísio em Chamas* e de Ogãs, a exemplo do Ogã<sup>114</sup> *Lucas Alves*, responsáveis pelo suporte instrumental. A decisão de performar em conjunto, e acompanhada por Ogãs vem com as bases da criação do próprio espetáculo, que se propõe a reproduzir alguns momentos do terreiro fora dele, com permissão e constante retorno para a comunidade.

<sup>113</sup> Divulgação. Disponível em: <https://jpcultura.joaopessoa.pb.gov.br/espaco/69/cozinha.maracujah#info>. Acesso em: 12 jul. 2025.

<sup>114</sup> Figura masculina do Candomblé responsável por guiar toques e cânticos nos diferentes atabaques (tambores) ao longo dos rituais. O ogã não incorpora, mas conduz o assentamento do orixá executando os diferentes toques de acordo com a leitura do momento. FAROL ANCESTRAL. Ser um Ogã no Candomblé: entenda a responsabilidade. *Farol Ancestral*, 17 fev. 2018. Disponível em: <https://farolancestral.com.br/ser-um-oga-no-candomble-entenda-a-responsa/>. Acesso em: 12 jul. 2025.

Laíz considera que performar com projetos que dialoguem com sua identidade negra faz parte de um compromisso social, uma missão, que ela carrega e conduz com muita seriedade. Não à toa ela pensa na flexibilidade dos formatos, na ocupação de eventos e editais e na constante expansão do alcance de seus projetos. Ainda sim, utilizando-se dos frutos de seus próprios processos de aprendizado, ela cita a necessidade de sempre converter seus avanços em frutos para a comunidade, se conectando à filosofia africana *Sankofa* (termo oriundo da língua *Twí*, falada pelo povo *Akan* - Gana. *San* pode ser traduzida como voltar/retornar, *Ko* significa ir e *Fa* é equivalente aos verbos buscar/pegar).

Esse conceito filosófico africano remete a idéia de que é preciso retornar ao passado para recuperar conhecimentos e valores que foram deixados para trás, a fim de orientar o presente e o futuro. O conceito é amplamente utilizado na diáspora africana como metáfora de resgate da ancestralidade, memória histórica e reconstrução identitária (LIMA, 2022). Sobre isso, Laíz destaca não só a necessidade de resgatar o passado para reimaginar e redesenhar o futuro como também proteger as bases ancestrais dos conhecimentos desenvolvidos por ela enquanto artista e pessoa.

Então, eu acho que é um compromisso pra mim, um compromisso que eu tenho por ser quem eu sou mesmo, sabe? Por me sentir tão cativada e tão pertencente a esses lugares, esses espaços, eu enxergo aí essa força e esse caminho, né? De tipo, assim, é uma ferramenta, é uma possibilidade, é uma proposta, e dentro dela eu *tô* podendo dar algum retorno pra minha comunidade. Eu acho que vem daí, assim, esse *rolê* de saber também como é que funciona [...].

E às vezes é isso que a gente precisa, então eu tento levar isso pro palco, sabe? Então, pra mim, é esse processo de compromisso. Essa coisa da *sankofa*, de olhar pra trás, de me alimentar com o que eu tenho, devolver. E aí eu recebo as respostas, né? Também recebo sempre muitas respostas. A cada show, a cada apresentação, sempre tem alguma coisa especial que me faz entender que o trabalho *tá* sendo feito. Então, eu *tô* nesse passo. (LAÍZ DE OYÁ, Entrevista, 2025).

A construção de um fazer artístico crítico e conectado com a realidade também precisa levar em consideração o contexto social onde é desenvolvido. Desenvolver um trabalho com signos do Candomblé necessariamente expõem fragilidades sociais importantes dessas manifestações na estrutura social, que precisam ser tratadas com o devido respeito e atenção. Para além disso, é necessário também reconhecer a potência dessas linguagens, cujo alcance muitas vezes transpõe conceitualmente o âmbito físico e se conecta em espaço, tempo e amplas dimensões com a ancestralidade.

Nos shows, por exemplo, muita gente me agradece, *muita* gente me agradece. Tem muita gente negra que me agradece, de verdade, olhando no meu olho, que faz

questão de pegar na minha mão e agradecer pelo que eu estou fazendo, o que eu faço. Enfim, elogiam muito também, falam muito que dá para perceber que eu não estou de brincadeira. Isso é muito legal, porque é muito delicado. Tanto o lugar da cultura popular, do corpo, tem uma seriedade ali, tem uma coisa que a gente precisa ter muito cuidado, porque é delicado, a gente sabe da fragilidade com os pais, os nossos mestres, as nossas mestras vivem hoje no Brasil. É muito frágil a vida desse povo, muito frágil, então tem que ter muito cuidado, não dá para ficar brincando de corpo por aí, acho que está tudo certo. Então tem isso, e tem também essa parte do terreiro, que é a espiritualidade e como é levar isso para o palco, levar a espiritualidade para o palco, para o povo. (LAÍZ DE OYÁ, Entrevista, 2025).

Por fim, Laíz comenta sobre a importância dos *feedbacks* que recebe em relação a sua prática musical, inclusive de crianças e gerações mais novas, presença constante e participativa nos seus espetáculos. A cantora comenta que são comuns também os *recados*, falas das entidades, que por muitas vezes a alcançam através de espectadores ou pessoas que ela encontra em seus movimentos diários. Laíz destaca que essas comunicações são naturais e esperadas, principalmente pelo conteúdo da maioria de seus trabalhos artísticos e ela, como pessoa de *axé*, precisa estar sempre atenta, e tratá-los com cuidado e respeito.

E aí, eu acho que tem uma coisa também que é muito especial, que são as crianças. Eu tenho um público infantil, que eu fico assim... [pausa]. No começo eu ficava mais incrédula, hoje eu já estou mais habituada e eu já sinto falta deles, quando vejo que não tem, eu já fico, “cadê?”. Mas aí minhas crianças, sempre tem uma criança: “a gente vai no próximo show, porque *fulaninha* pediu, minha filha quer ir, quer ver você e tal, esse mesmo do *Encruzilhada Fêmea*!”. Sempre tem criança nesse show e elas ficam encantadas, sempre tem registro, foto dessas criancinhas olhando com uma cara de encantaria. Na Colômbia aconteceu isso, teve dois irmãozinhos que vieram falar comigo depois do show, a coisa mais linda. [...].

Então, é uma história assim, uma resposta que na verdade vem do povo, mas que muitas vezes eu sei que é a espiritualidade falando pela boca dessas pessoas. Às vezes até é tão nítido que é assustador, dependendo da pessoa, porque eu sou de terreiro e eu preciso estar atenta a isso, é o que a gente chama de *recado*. Isso é um exercício, aprender a ouvir *recado* é um exercício. (LAÍZ DE OYÁ, Entrevista, 2025).

Diante do exposto, podemos concluir que as práticas culturais de origem negra são peças-chave na composição dos trabalhos desenvolvidos pela cantora. Entraremos agora mais a fundo um trecho da performance de seu último espetáculo, *Encruzilhada Fêmea*, construindo um diálogo entre os principais elementos expostos e as referências afrodiaspóricas expostas e propostas pela própria performer.

### 3.2.3 *Lebara*: “Arreda, homem, que aí vem mulher!”

A peça *Lebara* é a parte inicial do espetáculo *Encruzilhada Fêmea*, sendo uma junção dos pontos *Recompense, ê* e *Pombagira, rainha do Candomblé*, executada nos primeiros oito minutos do projeto como elemento introdutório. A letra cantada por Laíz chegou até ela como quase todo seu conhecimento sobre sua própria prática religiosa: por meio da transmissão oral. Por esse motivo, existem muitas variações entre as versões desse ponto, de acordo com o lugar onde é executado. Como por exemplo, a frase central da peça, “Recompense ê”, pode ser ouvida de formas diferentes nas diferentes casas de axé, a exemplo de “Com quem suei”, “Com Ponsuê”, “Compense, ê” etc.. Laíz deixa claro que nenhuma forma está mais correta que a outra: “inclusive às vezes se escuta de uma maneira diferente e se reproduz de uma maneira diferente, mas a energia ‘tá ali.’ (LAÍZ DE OYÁ, Entrevista, 2025).

### **Lebara**

*(Peças de Domínio Público)*

*Lebara, Lebara. Exu a pombo, Lebara Vodun.*

*Pombagira na encruza: recompense, ê*  
*Ahh, Recompense, ê*  
*A Salomé lá na encruza, Exu: recompense ê*  
*Ahh, Recompense, ê*  
*Maria Errada na encruza: recompense ê*  
*Ahh, Recompense, ê*  
*Pombagira Menina na encruza: recompense ê*  
*Ahh, Recompense, ê*  
*Maria Padilha na encruza, Exu: recompense ê*  
*Ahh, Recompense, ê*  
*Maria Navalha na encruza: recompense ê*  
*Ahh, Recompense, ê*  
*Maria Caveira na encruza: recompense ê*  
*Ahh Recompense, ê*  
*Maria Farrapo na encruza, Exu: recompense ê*  
*Ahh, Recompense, ê*  
*Sete Lanças na encruza, Exu: recompense, ê*  
*Ahh, Recompense, ê*  
*Pombagira na encruza, Exu: recompense ê*  
*Ahh, Recompense, ê*  
*A menina na encruza, Exu: recompense, ê*  
*Ahh, Recompense, ê*  
*Dona Errada na encruza, Exu: recompense ê*  
*Ahh, Recompense, ê*  
*É a Padilha na encruza, Exu: recompense, ê*  
*Ahh, Recompense, ê*  
*A Sete Lanças na encruza, Exu: recompense, ê*  
*Ahh, Recompense, ê*  
*A Sete Saias na encruza, Exu: recompense, ê*  
*Ahh, Recompense, ê*  
*É a Erondina na encruza, Exu: recompense, ê*  
*Ahh, Recompense, ê*  
*Ahh, Recompense, ê*  
*Ahh, Recompense, ê*

*Arreda homem, que aí vem mulher (2x)*  
*Pombagira feiticeira, rainha do candomblé*

*Tranca-rua vem na frente  
Pra mostrar ela que é (2x)  
Arreda homem, que aí vem mulher (6x)*

*Mojubá!*

A peça é iniciada com uma saudação introdutória: “*Lebara, Lebara. Exu a pombo, Lebara Vodun*”. Laíz chama esse trecho de “reza de iniciação” ou “reza de abrir”, que é proferida como chamamento para a *Lebara* - Exu-Mulher, um *pedido de licença* para iniciar o ponto e o espetáculo como um todo. Depois disso, podemos observar na letra o *mote* principal (semelhante aos trechos de letra repetidos utilizados no *coco de roda*, a partir dos quais se criam os improvisos): “Ahh, recompenso ê”. Esse mote é uma saudação contínua relacionada à presença de diferentes entidades na “encruza” ou *encruzilhada* - lugar físico ou simbólico de comunicação com entidades mensageiras. Junto ao mote, são intercalados os nomes de várias *Pombagiras* que marcaram a vida de Laíz de alguma forma: *Salomé, Maria Errada, Menina, Maria Padilha, Maria Farrapo*, entre outras. Laíz comenta também que alguns dos nomes que ela profere “vêm na hora”, considerando-se como “um canal” que traduz a vontade das *Pombagiras* durante a execução do espetáculo: “Elas me auxiliam, elas sopram no meu ouvido. Elas me permitem.” (LAÍZ DE OYÁ, Entrevista, 2025).

Em seguida, Laíz canta um segundo ponto: *Pombagira, rainha do Candomblé*. Esse ponto de pombagira retoma o conceito levantado no item 3.2.2 sobre a atitude subversiva associada à figura da pombagira. No trecho *Arreda, homem! Que aí vem mulher*, destacado do ponto, anuncia-se a chegada da *Pombagira* e, com ela, um “sinal de alerta” para que os homens, tanto indivíduos como enquanto *patriarcado*, abram espaço e se atentem a próprias condutas. Em seguida vemos a menção à *Tranca-rua*, como é conhecida uma das formas de manifestação de Exu na Umbanda/Quimbanda, sugerindo que a entidade (de arquétipo masculino) chegue “na frente” para cumprir a função de “abrir caminho” e apresentar a chegada da *Pombagira*.

Faz-se importante pontuar que, em outras versões do mesmo ponto, o trecho “rainha do candomblé” é pode ser substituído por “rainha do cabaré” - fato que pode ser vinculado à associação histórica construída entre *Pombagira* e prostituição, já abordada anteriormente. Por isso é provável que um ouvinte possa escutar a outra versão, de acordo com o espaço de axé que frequentar. A versão que Laíz utiliza, conforme pontuado no primeiro parágrafo deste item, se atém à tradição oral reproduzida em sua casa de axé. Por fim, o ponto termina com a

expressão iorubá *mojubá*<sup>115</sup>, que pode ser interpretada como “Eu saúdo com respeito”, configurando uma saudação pessoal proferida por Laíz às entidades anteriormente citadas - um sinal de respeito e humildade.

A forma da performance musical (Figura 30) pode ser escrita da seguinte forma simplificada: || Intro | Rubato | A | A' | Interlúdio | B | B' ||. A música é executada em compasso quaternário. Um sino, executado por Mãe Renilda, sinaliza o início da performance. Um trompete entra tocando a melodia da *reza de iniciação*, “Lebara, lebara. Exu a pombo, Lebara Vodun”, acompanhado dos atabaques, maracás e sinos, produzindo efeitos percussivos diversos. A voz de Laíz entra entoando o canto, com bastante efeito de *reverb*, em conjunto com o trompete, mas uma oitava abaixo da melodia entoada por ele. Laíz fala que os efeitos vocais foram pensados para criarem um efeito de mistério, já que “o mundo espiritual é misterioso” (LAÍZ DE OYÁ, Entrevista, 2025). Em seguida, ainda acompanhada pelo trompete e pelos elementos percussivos, Laíz entoa alguns versos de “Recompenso, ê” em rubato, com bastante expressividade. Também é possível ouvir uma outra voz, repetindo o mote inicial “Ahhh, recompenso, ê” em conjunto com o trompete, complementando o verso. Algumas repetições depois, atabaque chama o toque do *vodun* correspondente à *Lebara* e a música ganha um ritmo regular, mais acelerado. A performance continua até que, com um segundo chamado do atabaque, o trompete entoa uma segunda melodia, dessa vez preparando a entrada do segundo ponto: “Pombagira, rainha do candomblé”. Laíz entra cantando sozinha o mote principal do ponto, que é posteriormente repetido pelo trompete e pela segunda voz, uma terça acima da melodia principal. Depois disso, a performance segue no formato responsorial (pergunta e resposta, comum nos pontos de macumba) até o final. Não atribuiremos um centro tonal à peça como parte fundamental da análise, compreendendo que a origem dos pontos não está centralizada nos ideais de harmonia e tonalidade ocidentais - e sim em um processo ritualístico que segue seus próprios parâmetros de construção melódica.

A disposição dos instrumentos na peça dialoga com a ideia inicial de Laíz, de levar um recorte do que acontece no terreiro (voz e sons percussivos), adicionando apenas um instrumento melódico para ajudar nos chamamentos e reforços. Isso porque, tradicionalmente num terreiro de candomblé, não se utilizam instrumentos harmônicos ao longo do ritual: os

---

<sup>115</sup> A expressão iorubá *mojubá* (ou *mo jubá*) significa literalmente “meus respeitos”, sendo utilizada como forma de saudação ritual e reverência às divindades, ancestrais ou entidades espirituais nas religiões afro-brasileiras, especialmente no Candomblé e na Umbanda. É comum em orikis (orações) e cantigas, funcionando como um gesto de reconhecimento espiritual e de abertura de caminhos sagrados. ODELOYA. *Dicionário Yorubá – Candomblé*. Disponível em: <https://odeloya.wordpress.com/dicionario-yoruba/>. Acesso em: 14 jul. 2025.

toques são conduzidos por um *Ogã* iniciado e são específicos para cada *vodun*. Acrescentar elementos harmônicos extras poderia interferir na força espiritual do ritual.

**Figura 30:** *Lebara - Encruzilhada Fêmea* (Laíz de Oyá).



Fonte: Youtube (2025).

No momento inicial da peça *Lebara* nos deparamos com uma fala introdutória de Mãe Renilda de Oxóssi, líder da casa *Ilê Axé Oju Ofá Dana Dana*, tecendo uma explicação sobre “quem é a Pombagira”, a partir de uma provocação feita em *off* por Laíz. A intenção de colocar a fala introdutória no início da peça - e consequentemente do espetáculo - foi de elucidar, a partir dos saberes da líder espiritual, os significados, importância e as relações simbólicas associadas ao culto à entidade. Abaixo, podemos observar a transcrição da fala na íntegra, na qual Mãe Renilda (Figura 31) utiliza-se de um vasto vocabulário na construção de um texto cheio de metáforas e falas diretas sobre as várias faces e ações da *Pombagira* à partir de suas experiências como pessoa de axé:

*“Quem é Pombagira? É mulher que cuida das outras mulheres.  
É o amor, é a rosa. É o perfume que nós usamos.  
É o champagne que nós tomamos. Eu digo que ela é o doce da vida.  
Por que ela acalenta as mulheres em seus sofrimentos.  
Pombagira não é nada mais nada menos*

*do que aquela feminista que não deixa que nenhuma mulher  
seja açoitada por nenhum homem.*

*Quando ela diz assim “Arreda homem, que aí vem mulher!”*

*Ela já está dizendo tudo: “Eu cuido das mulheres!”*

*Porque não dizer: ela é o amor, ela é a felicidade, ela é alegria?*

*Pombagira é a bondade. O amor é de pombagira.*

*Por isso, procura esta mulher para se aconselhar.”*

*(Mãe Renilda de Oxóssi)*

Laís nos conta sobre a escolha de iniciar a peça com uma fala de sua principal guia espiritual, evidenciando o respeito e a confiança que deposita nos **saberes ancestrais** da sua casa. Introduzir o trabalho com essa fala é também reconhecer a posição de vulnerabilidade que sua prática religiosa ocupa, em especial a demonização à qual é submetido o culto à Pombagira na sociedade brasileira. Com uma fala doce e assertiva, Mãe Renilda consegue resumir alguns de seus conhecimentos e repassá-los para o espectador. Através desse movimento, Laíz permite que seu público tenha um pequeno acesso às epistemologias que construíram as diretrizes éticas do seu trabalho, potencializando a experiência do espectador e criando conexões mais profundas da platéia com o espetáculo. Ao trazer “o meu terreiro para o palco” ao longo da performance, Laíz permite a abertura de uma “via de troca” de conexão ancestral - uma **encruzilhada**, na qual o terreiro ganha visibilidade e o seu corpo torna-se território de saber e resistência. Essa troca, conduzida de maneira muito consciente, é evidenciada nas falas da artista:

Então tem essa coisa com minha mãe de santo e com meu pai de santo também, que eles estão muito próximos, sabe? Isso é muito legal. Então ela fez esse vídeo aí que ela fala, eu só falei para ela assim: “fala o que a pombagira para você, mãe”. Deu o *rec* e gravou, e só gravou uma vez. Entendeu? E ela inclusive consegue até um tempo, porque ela falou “quanto assim, mais ou menos?”. Aí eu disse: “um minuto, um minuto e pouquinho, mais que isso não.” - “Deixa comigo!”. Ela se ajeita, ‘cara’, e é aquilo um *take*, um *take*, sabe? Então, é isso, entendeu? O que eu quero deixar muito claro é que eu trago o meu terreiro para o palco. Meu terreiro, aí passa por mim, Laíz de Oyá, passa pelo meu trabalho artístico, a minha construção do que eu quero levar, do que eu sou, do que está dentro de mim, do que me cabe também. E eu levo isso, sabe? (LAÍZ DE OYÁ, Entrevista, 2025).

**Figura 31:** Mãe Renilda de Oxóssi fala sobre a importância da *Pombagira* no início de *Lebara*.



Fonte: Youtube (2025).

Um dos primeiros elementos que observamos no palco é o **figurino** (Figura 32). As roupas utilizadas na peça foram produzidas com base nas referências retiradas das práticas rituais da casa de axé *Ilê Axé Oju Ofa Dana Dana*. Os instrumentistas usam vestes brancas com elementos vermelhos em estampas geométricas - associadas no Brasil à padrões visuais africanos. Laíz aparece trajada com roupas vermelhas e pretas, incluindo uma saia longa e uma capa de renda, além de um espartilho preto e vermelho - essas são as cores tradicionalmente associadas à entidade mensageira nos cultos de Candomblé. Seus trajes dialogam com a composição imagética atrelada à Pombagira - a mulher negra, a prostituta, a cigana, a feiticeira e a rainha, representando a sensualidade e o poder desses arquétipos no imaginário social (AUGRAS, 2000). Na cabeça, Laíz carrega também algumas jóias: um *véu de contas*, adereço feito de contas ou miçangas que esconde parcialmente o rosto e representa uma proteção simbólica entre as dimensões do visível e do sagrado nas religiões de matriz africana; e alguns acessórios dourados, tais como brincos, anéis e pulseiras. Nesse caso, as jóias representam o poder, a vaidade e o domínio material apreciado pelas Pombagiras (GASPAR, 2022), informações essas compartilhadas durante as vivências de Laíz em seu terreiro:

Histórias que eu ouvi, histórias que eu vi também, né? Eu ouvi elas contarem e também vi serem traduzidas em suas vestimentas, em seus acessórios, né? Tem a coisa do dourado, que aí a gente traz nesse amarelo, nesse âmbar. O dourado também, elas falam muito disso. A aliança de ouro, o brinco de ouro, a coroa de ouro, sabe? Então, eu acho que está relacionado a esse universo mesmo que elas mesmas oferecem, me oferecem, né? (LAÍZ DE OYÁ, Entrevista, 2025).

**Figura 32:** O figurino em *Lebara*.



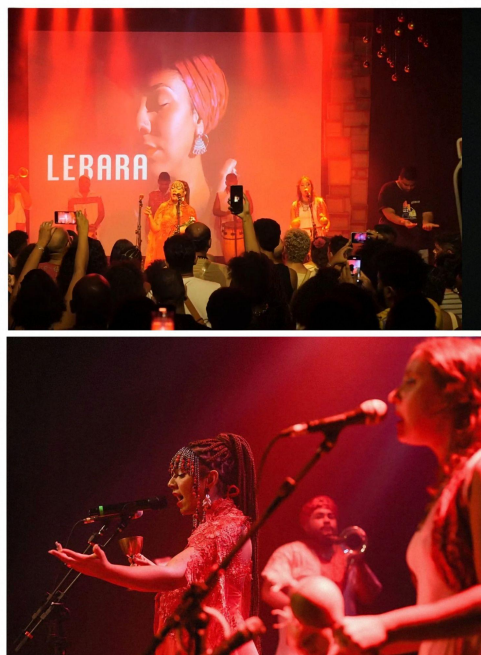
Fonte: Laíz de Oyá (2025).<sup>116</sup>

O palco (Figura 33), incluindo composição de cenários, imagens projetadas e jogo de luzes utilizados também apresentam o predomínio das **cores vermelho e preto** - a cor associada a Lebara, Exu e Pombagira como entidades mensageiras. A atriz conta que, ao longo da peça, é possível ainda notar a utilização complementar do roxo, do rosa e do âmbar, cores que aparecem constantemente nas histórias e *orikis* associados a essas entidades, como ela explica:

E o vermelho é porque é uma cor associada, muito associada a essas entidades. Então, a maçã é vermelha, o sangue é vermelho, o nosso coração é o que bombeia o sangue por todo o corpo, é vermelho, sabe? Muitas das roupas das próprias Pombagiras estão carregadas de vermelho, né? Mas vai ter ali também outras cores, que inclusive a gente também coloca, né? Tem o roxo, tem um rosa e tem um âmbar. Porque também são cores que também estão dentro das histórias dessas Pombagiras. (LAÍZ DE OYÁ, Entrevista, 2025).

<sup>116</sup> Publicadas na página de Laíz de Oyá no Instagram. Disponível em <https://www.instagram.com/laizdeoya?igsh=N2lnYWNiZzJiejh3> Acesso em: 14 jul. 2025.

**Figura 33:** O palco em *Lebara*.



Fonte: Youtube (2025).

Por fim, traremos como destaque um elemento cênico produzido algumas vezes ao longo de toda a peça: **o riso** (Figura 34). Em alguns momentos da apresentação, Laíz sustenta uma cara debochada acompanhada de uma gargalhada forte e marcada. O riso é um elemento comum durante as incorporações associadas às figuras de *Exú* e da Pombagira. Azorli (2023) explica que essas entidades demonstram um prazer visível em zombar dos mortais, “evidenciando suas hipocrisias e demagogias cotidianas, especialmente em situações ligadas ao amor e ao sexo” (p. 1). O texto ainda traz um levantamento histórico sobre o riso na sociedade ocidental e sobre o *tabu* de sua associação ao maligno, evidenciando o riso livre e solto das Pombagiras como um ato subversivo dos mais potentes. Laíz explica que utiliza-se de seus anos de vivência no terreiro como base para seus estudos de corpo e personagem, durante o processo de composição das suas Pombagiras no palco. A multiartista deixa clara a ideia de que é uma atriz em atuação durante todo o espetáculo.

E eu exploro muito a Laís, atriz, nesse palco, nesse show. E aí tem muita composição de corpo meu, de cena minha, que eu faço porque eu vi alguma delas fazerem. Eu estudo elas, mesmo. E aí é interessante porque, enfim... Porque aí rola essa dualidade. As pessoas acham que estou incorporada. E não é isso, eu sou atriz. E eu estou explorando isso nesse show. Então, vai parecer que está incorporada, mas é um trabalho de corpo, de criação, de cena. E eu trago expressões faciais, gestos, movimentos de boca, de sorriso, movimento de corpo. Tudo isso eu vi alguma

pombagira fazer. Tem muitas coisas que são da Salomé[...]. (LAÍZ DE OYÁ, Entrevista, 2025).

**Figura 34:** O riso da Rainha Salomé.



Fonte: Youtube (2025).

A artista evoca os saberes que lhe foram transmitidos oralmente, corporalmente e espiritualmente na composição da peça, trazendo para o espaço público e de maneira simbólica um recorte de uma vivência epistemológica que é, ao mesmo tempo, pessoal e coletiva. O terreiro se expande, transbordando seus limites físicos e ocupando o palco como território político, estético e de memória. O palco de Laíz, nunca se coloca como um lugar neutro: simboliza sempre presença ancestral, onde o canto é também invocação, o gesto é também rezo, e a arte é também oferenda.

## CAPÍTULO 4: SINGULARIDADES E TRANSVERSALIDADES DAS PRÁXIS MUSICAIS A PARTIR DE UM OLHAR AFROCENTRALIZADO

O capítulo 4 apresenta uma análise conceitual e reflexiva construída a partir dos pontos convergentes e divergentes encontrados nas falas e construções argumentativas destacadas no capítulo anterior. Utilizaremos para isso referências, textos e achados desenvolvidos com base em epistemologias afrodiaspóricas e afrocentralizadas.

Iniciamos este capítulo retomando os motivos que justificam a necessidade de identificar tanto as singularidades quanto as transversalidades presentes nas diferentes práticas musicais aqui analisadas. Muitas vezes, através de alguns dos mecanismos sociais racistas aqui já identificados, as pessoas negras são lidas como “iguais”, tanto em características fenotípicas quanto nas mais diversas dimensões subjetivas e epistemológicas do ser. Para pessoas negras, ser confundido nos espaços com outra pessoa negra que nada se assemelha conosco é um evento canônico.

Talvez por isso - e pela lenda nacionalista<sup>117</sup> e eugenista que nos foi empurrada goela abaixo pós-período abolicionista - nosso primeiro ato reflexo enquanto povos e indivíduos afrodiaspóricos seja tentar nos diferenciar, negar similaridades, distanciar uns dos outros. Afinal, construímos ao longo de nossas vidas uma complexidade identitária muito específica, oriunda de nossa própria história, de nossas experiências, vivências e aprendizados. E somos sim, muito diferentes, enquanto indivíduos e enquanto povos. Mas, devido à conjuntura estrutural estabelecida aos povos afrodiaspóricos a partir da formação do mundo moderno pós-colonial - aquela que nos negou o nosso passado - precisamos levar igualmente em consideração o que nos diferencia e o que nos transversaliza, em termos de negritude.

Falar sobre negritude e se auto reconhecer enquanto pessoa negra hoje em dia é uma ferramenta de resistência ressignificada<sup>118</sup>, na qual nos fortalecemos a partir da **unidade**, e a partir da qual podemos desenvolver de maneira mais segura a nossa própria diversificação. O conceito de negritude, inicialmente criado pelos colonizadores como uma classificação

<sup>117</sup> Como apontam Vanderley e Barbosa (2023), o nacionalismo excludente se consolidou no período pós-abolição, quando a República procurou ‘embranquecer’ a nação, valorizando a cultura europeia e marginalizando a população negra e indígena na nova identidade nacional. VANDERLEY; BARBOSA, Maria Valéria. O lugar do negro na construção da identidade nacional. *Simbiótica*, v. 10, n. 3, p. 114–133, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/simbiotica/article/view/37703>. Acesso em: 15 jul. 2025.

<sup>118</sup> Para a antropóloga Luciene Dias, o autorreconhecimento e afirmação da negritude consistem também em uma medida de enfrentamento direto ao racismo. DIAS, Luciene de Oliveira. *Performances Negras, Pós-Graduação e Isolamento Social: Caminhos possíveis*. Revista Arte da Cena, v. 8, n. 2, p. 239-244, jul-dez 2023. DOI: 10.5216/ac.v8i2.74368. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/74368>. Acesso em: 14 jul. 2025.

pejorativa para justificar violências (como já comentado no segundo capítulo deste trabalho), configura hoje um dos caminhos que nos garante criar conexões identitárias ancestrais enquanto coletivos e indivíduos, o nosso senso de pertencimento. E é a partir desse conceito de *coletividade na diferença* que desenvolveremos este breve capítulo de análise.

Ambos os artistas participantes desta pesquisa afirmaram compreender a arte como um espaço físico e representativo de expressão corporal, por onde perpassam suas principais emoções e por onde acessam dimensões ancestrais e espirituais. Esse achado dialoga com a obra da professora Leda Maria Martins (2003), que atribuiu valor literário ao movimento produzido do corpo negro (Orality), definindo-o o nosso capital corporal como “lugar da memória”. Dessa maneira, compreendem que sua identidade negra se manifesta de maneira natural, fluída e transversal às suas práticas artístico-musicais através de seus corpos, tendo em vista que as mesmas refletem suas trajetórias e seus próprios direcionamentos culturais, filosóficos e éticos. Ambos encaram o seu próprio fazer artístico como uma missão com a ancestralidade, um compromisso com sua negritude, aceito respeitosamente e internalizado como um movimento intrínseco às suas práxis artísticas: eles não necessariamente escolheram abordar e adotar essas temáticas em suas práticas artístico-musical, mas esse movimento acabou se desenvolvendo naturalmente em conjunto com o amadurecimento deles como artistas.

Elon utilizou-se de suas conexões com as manifestações culturais de Pombal - PB nos seus processos de pesquisa e criação da obra “Preto”. Já Laíz de Oyá utilizou-se majoritariamente de suas vivências religiosas e epistemológicas nas religiões de matriz africana que pratica como bases para a idealização da obra “Lebara”. Os dois fizeram uso de dois dos principais pilares da cultura afro-brasileira na construção da sua performance: a cultura popular e a religiosidade. Como destaca Leda Maria Martins (1997), ambas as manifestações são espaços de preservação, transmissão e reinvenção de saberes ancestrais. Ambas bases epistêmicas sobreviveram através dos séculos, desenvolvendo sincretismos, adaptações e possibilidades para sobreviver às várias tentativas de apagamento que sofreram ao longo da história moderna e pós-moderna sem apagar a sua força e as suas influências. A cultura popular e a religiosidade de matriz africana ajudaram também a desenvolver mecanismos de proteção, funcionando como fortalezas físicas e espaços de suporte para seus praticantes e seus ensinamentos. Ambas, assim como a performance musical afrodiaspórica, se enquadram enquanto tecnologias de sobrevivência da negritude.

Elon e Laíz também citaram como algumas de suas principais referências musicais artistas negros de sucesso na MPB que dialogam diretamente sobre sua negritude em seus fazeres musicais. É o caso da cantora *Elza Soares*, citada por Laíz e já destacada no capítulo dois como ícone do movimento Afrofuturista no Brasil, e do cantor paraibano *Chico César*, citado por Elon. O álbum “*Aos Vivos*” (Figura 34) - lançado pelo cantor no ano de 1995 - foi destacado como um dos materiais fonográficos mais ouvidos ao longo de sua infância. Por coincidência, *ou não*, esse álbum também foi um dos mais ouvidos por mim entre os meus sete e dez anos de idade. Na construção desta argumentação, trago em transversalidade memórias minhas enquanto criança negra, ainda impactada depois de adulta, diante das referências artísticas e de suas práticas musicais engajadas.

No álbum, para além de canções de amor - como o grande sucesso “À Primeira Vista” (que foi tema da novela<sup>119</sup>) - podemos destacar também os *sucesso dançantes*, ou as “canções guerreiras”, assim definidas pelo próprio compositor, por representarem alegria, vivacidade, resistência e “um gosto pela vida” (CÉSAR *apud* TEIXEIRA, 2020): *Mama África*, *Tambores* e *A alma não tem cor*. Os ritmos, assim como a profundidade lírica e estrutural das canções, me tocavam profundamente, incitando não só a movimentação reflexa do meu corpo em passos de dança amplos e eufóricos, como também as minhas primeiras reflexões sobre a minha própria negritude - vindo à tona no auge dos meus sete ou oito anos de idade.

**Figura 35:** Capa do álbum “Aos Vivos” - Chico César (1995).



Fonte: Três Selos (2025)<sup>120</sup>.

<sup>119</sup> “Rei do Gado” - exibida pela Tv Globo entre 1996 e 1997.

<sup>120</sup> Disponível em: <https://tresselos.com/album/aos-vivos/>. Acesso em: 15 jul. 2025.

O álbum contém, ao longo de suas canções mais frenéticas e dançantes, cacofonias, frases divertidas e trechos que despertavam associações históricas, tais como “Mais forte que o açoite dos senhores... os tambores!” - da canção *Tambores*, com o qual eu relatei alguns dos conhecimentos recém aprendidos na escola sobre o período escravocrata brasileiro. Eu, como filha de uma mãe negra solo<sup>121</sup>, refletia particularmente sobre alguns fragmentos que se destacavam em minhas audições da minha canção preferida da época: *Mama África*. Frases como “a minha mãe é mãe solteira e tem que fazer mamadeira todo o dia, além de trabalhar [...]”, ou “Filhinho tem que entender: Mama África vai e vem, mas não se afasta de você” ou até “Quando mama sai de casa, seus filhos se *olodunzam*<sup>122</sup>, rola o maior jazz” me sensibilizaram particularmente, já que, com aquela idade, já era possível compreender a rotina intensa que a minha mãe Gláucia (com auxílio da minha avó Jura e minha tia Rosedeth) vivenciava para “dar conta” de criar os três filhos. Foi a partir das minhas indagações sobre essas frases do álbum que a minha mãe pôde iniciar como os delicados diálogos sobre identidade negra, musicalidade, racialidade e questões sociais no Brasil. Anos depois, o próprio compositor dialogou sobre a relação da origem de *Mama África* com suas observações da vida diária a partir de suas próprias conexões identitárias, em entrevista concedida a Lucas Borges Teixeira, publicada no site *Monkeybuzz*..:

Olha, ela [a canção] é autobiográfica de certa forma porque eu sou filho da Mãe África, sou filho da diáspora africana. Eu sou um desses que se *olodunzam*, que, fora da África, são África. Mas a canção eu fiz para homenagear as mulheres, principalmente as mulheres trabalhadoras que têm dupla ou tripla jornada: trabalham em casa cuidando de marido e filho e trabalham no comércio ou na casa de família como doméstica. Eu fiz essa música andando do bairro de Santo Amaro [zona sul de São Paulo], onde eu morava, pro Aeroporto de Congonhas. Eu ia buscar minha irmã, que estava chegando da Paraíba. Era muito cedo pra eu ir de táxi ou ônibus, fui andando. E observando as mulheres indo trabalhar, indo pro Largo XIII, ou voltando, tinha umas que trabalham à noite. “Mama África” nasceu dali. Nasceu toda, refrão, ali naquela caminhada. (CÉSAR *apud* TEIXEIRA, 2020).

A canção *Mama África* foi muito requerida e executada nas rádios durante a década de 1990. O clipe da canção, gravado em um só take nas ruas de Catolé do Rocha (PB) - cidade natal de Chico - ganhou o prêmio de Melhor Clipe de MPB no *MTV Video Music Brasil* de

<sup>121</sup> Uma pesquisa feita pelo Instituto Brasileiro de Economia, da Fundação Getúlio Vargas, mostra que o Brasil tem mais de 11 milhões de mães que criam os filhos sozinhas (1,7 milhão só na última década). O levantamento mostra também que 90% das mulheres que se tornaram mães solo entre 2012 e 2022 são negras. A proporção é maior nas regiões Norte e Nordeste. Matérias disponíveis em: <https://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2023/05/12/brasil-tem-mais-de-11-milhoes-de-maes-que-criam-os-filhos-sozinhas.ghtml> Acesso em: 04 jul. 2025

<sup>122</sup> A expressão se conecta com o termo original “Olodum”, bloco afro/movimento cultural e social originário de Salvador/BA.

1997<sup>123</sup> também por votação popular. Trazendo uma visão crítica e acolhedora sobre a difícil jornada diária vivenciada por grande parte das mulheres negras periféricas do país, a canção foi um marco para o movimento artístico negro pois apresenta-se como uma das principais canções críticas afrocentralizadas que alcançaram grande apelo midiático na década de 1990. Os impactos causados pela obra “Aos Vivos” no processo de construção e valorização identitária de artistas como Elon e eu evidenciam a importância e o alcance de um fazer artístico engajado na construção de um conhecimento histórico anti hegemônico, no reconhecimento das crises enfrentadas pelo povo afrodiaspórico e, consequentemente, na transmutação das estruturas sociais racistas.

Laíz de Oyá comenta que consegue sentir conexões entre suas produções e outros trabalhos desenvolvidos paralelamente no Brasil. É o caso da sua composição “Tempo de Caçar”, escrita poucos meses antes do lançamento “Temporada de Caça”, da cantora negra Karol Conká. Em outro momento, Laíz cria um grupo musical e o batiza de *Yabass*, uma junção das palavras *Bass* (baixo, o instrumento musical) e *Yabas* (como são chamadas algumas entidades femininas no Candomblé Ketu - PRANDI, 2001, p. 21). Pouco tempo depois a cantora Luedji Luna lança um show homônimo, como ela mesma conta:

Quando eu compus uma música, eu coloquei o nome dela de “Tempo de Caçar”. [...]. Com menos de três meses, *Karol Conká* lançou “Temporada de Caça”. Eu falei ‘cara, quem explica isso?’. E aí? Olha, é isso, é o tempo, sabe?! [...] Isso significa que eu estou mais próxima dela do que a gente imagina. Eu não troco com ela, mas a gente troca nesse mundo atual aqui que a gente está.

E aconteceu isso outras vezes também. Eu fiz uma banda que foi a *Yabass*. Eu tinha esse trocadilho com *bass*, *Yabass*. E aí a gente fez aqui: éramos eu, *Luana Flores*, *Diogo Rocha*, *Raab* e *Cintia Luz*. Negócio eletrônico com instrumento orgânico, com percussão e voz. Menina, com poucos meses, estão Luedji Luna, Larissa Luz e Xênia França montando um show chamado *Yabass*, com o nome da nossa coisa. A gente mandou mensagem pra elas, Luedji Luna respondeu. Mas elas falaram “é o nosso show, não é uma banda”, é um show que elas montaram. (LAÍZ DE OYÁ, Entrevista, 2025).

Conectamos essa sensação descrita por Laíz de uma conexão que transpassa as ligações temporais, geográficas ou interpessoais entre as práticas artísticas dos povos afrodiaspóricos com os escritos de Tsitsi Ella Jaji (2014), autora do Zimbábue. Jaji evidencia a importância da música negra no contexto de ligação solidária entre África e sua diáspora em estrutura de sentimentos, uma “teia sonora”. A pesquisadora apresenta algumas propostas

<sup>123</sup> Matéria disponível em: [https://dicionariompb.com.br/artista/chico-cesar/?utm\\_source=chatgpt.com](https://dicionariompb.com.br/artista/chico-cesar/?utm_source=chatgpt.com) Acesso em: 15 jul. 2025

cruciais para a análise da performance musical negra, incluindo a abordagem *estereoscópica*, que considera o processo de escuta como uma resultante de captações sensoriais, realizadas a partir de fontes sonoras posicionadas em diferentes pontos e momentos, transbordando em uma observação tridimensional da realidade.

Para criar o efeito do som estéreo, ou seja, uma “ilusão” de uma terceira dimensão sonora com apenas dois canais (duas caixas acústicas), na gravação os sons de cada canal devem ser executados com pequenas diferenças temporais sendo recebidos com um certo “atraso” na relação de um ouvido para o outro: “[...] imitando a maneira como, em um espaço acústico, um som de qualquer direção dada chega a um lado de nossas cabeças milissegundos antes de chegar ao outro lado, e com amplitudes ligeiramente diferentes.” (JAJI, 2014, p.12).

Jaji relaciona o efeito da escuta estereoscópica com a música da diáspora negra, afirmando que o mesmo conceito sonoro pode ser ouvido/pensado em diferentes territórios e diferentes épocas sem apresentarem uma conexão linear clara, causando uma ilusão de distância espaço-tempo entre a repetição do mesmo fenômeno, mas ainda sim pertencendo ao mesmo conjunto sonoro/ideológico, com as mesmas bases epistemológicas.

Podemos comparar esse efeito ao *eco*<sup>124</sup>, fenômeno acústico que ocorre quando uma onda sonora emitida encontra um obstáculo sólido e volumoso, reflete-se nele e retorna ao ouvinte, com um intervalo de tempo suficiente para ser percebida como um som distinto do original: o som pode sofrer alterações no parâmetros, mas compartilha as mesmas características básicas. Outra comparação seria a estrutura do *metâmero*<sup>125</sup>, na formação embrionária do ser humano: a mesma unidade segmentar do embrião em formação multiplica suas células e gera diferentes tecidos num corpo adulto (um pedaço da pele, um músculo específico, uma parte de um osso). As estruturas originais do mesmo metâmero, por mais que não estejam conectadas anatomicamente, mantêm uma associação nervosa tão profunda que a dor sentida por uma pessoa em uma dessas estruturas gera dores reflexas nas demais.

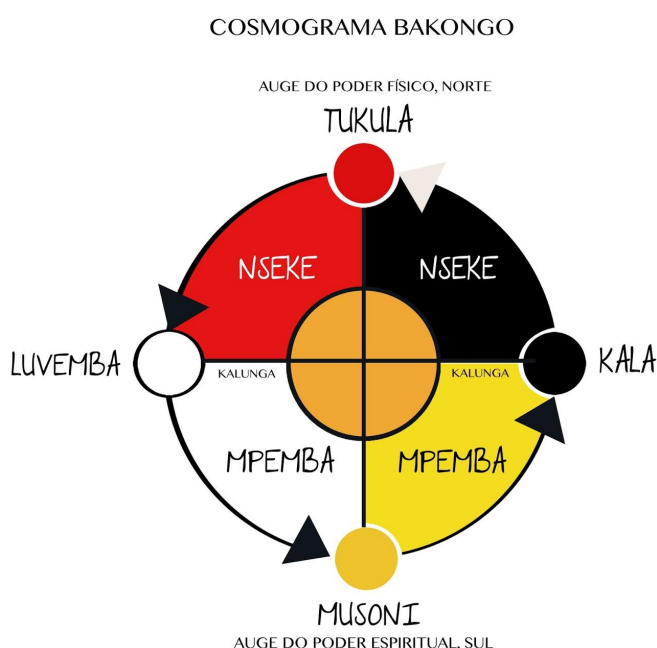
Traçando um paralelo com a negritude, os povos negros podem até se desconectar visualmente ou geograficamente, mas as raízes epistemológicas que nos guiam se mantêm conectadas através da mesma estrutura básica: a ancestralidade. Esses conceitos se conectam com mais um ponto convergente levantado pelos dois artistas: ambos evidenciam em suas

<sup>124</sup> Definição disponível em: <https://www.dicio.com.br/eco-2/> Acesso em: 16 jul. 2025.

<sup>125</sup> Definição disponível em: <https://blog.flz4.com.br/2023/04/20/metameria-uma-visao-detalhada-sobre-a-organizacao-segmentar-do-corpo/#:~:text=MET%C3%82MERO:%20A%20unidade%20b%C3%A1sica%20da,por%20um%20determinado%20nervo%20espinhal.> Acesso em: 16 jul. 2025.

falas a importância que dão em retomar constantemente a história, suas vivências e sua ancestralidade como base para a construção de seus novos materiais, pesquisas, composições e ideias. Esse movimento constante de “olhar para trás na construção do novo”, conecta-se diretamente com os conceitos de *tempo cíclico*, muito comuns nas diversas raízes epistemológicas de origem afrodiáspórica, como é o caso da cosmo percepção do povo *Bakongo* (figura 35) e do *Sankofa* (figura 36). Essa maneira de vivenciar o tempo compreende a sequência dos eventos como parte de um todo que se repete de maneira cíclica - não se lida com a idéia de começo e fim, mas com fases que se conectam em equilíbrio entrópico, dinâmico. Essa visão do tempo se conecta com a natureza e seus pequenos e grandes ciclos, como o ciclos de chuvas e das estações, os ciclos dos períodos de calma e de guerras ou os ciclos de vida e morte do planeta. O tempo cíclico se difere do conceito de tempo hegemônico de *linha do tempo*, onde temos uma definição marcada entre presente, passado e futuro.

**Figura 36:** *Dikenga*, cosmograma do povo Bakongo. <sup>126</sup>



Estes conceitos transversalizam-se também com os princípios de tempo cíclico do

<sup>126</sup> *Dikenga* (figura 35) é um cosmograma de representação da cosmo percepção do povo *Bakongo* (localizado originalmente na região da África Central). Para os Bakongo cada corpo (mundo ou planeta) do universo possui seu próprio tempo cósmico, seu próprio processo de formação. A linha de *Kalunga* é uma linha horizontal que separa *Nseke* e *Mpemba*, as dimensões material e espiritual, respectivamente, guardando segredos e memórias ancestrais nas passagens. *Telama* é a linha vertical, representando maestria, as escrituras do mestre, e a conexão entre o ponto auge da força física (*Tukula*) com o ponto auge da força espiritual (*Mussoni*). As quatro cores representam os quatro elementos: terra, água, fogo e ar. Disponível em:

<https://terreirodegripos.wordpress.com/cosmo-percepcao-afrika-bakongo> Acesso em: 16 jul. 2025.

provérbio/símbolo *Sankofa* (“nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para trás”)<sup>127</sup> e os *Odus* (capítulos sagrados) da tradição iorubá - segundo sua sabedoria ancestral, “tudo o que acontece já teria acontecido antes” (PRANDI, 2001, p. 18).

Buscando a reinvenção do novo através do passado, Laíz e Elon repensam os conceitos de futuro e modernidade em suas obras e fazeres artísticos. Suas ações se conectam com as movimentações propostas pelo movimento Afrofuturista brasileiro (ROCHA, 2020), citado no capítulo dois. Através da remodelação de suas memórias, os artistas ousam reimaginar o futuro a partir de uma perspectiva afrocentralizada. Dessa forma, olhar o passado não é se manter em um molde, mas repensar o seu posicionamento e a sua cosmopercepção a partir de uma visão de nos coloca como agentes de nossas próprias vidas. Pensar no futuro através do passado é também uma estratégia de sobrevivência: os nossos antepassados precisaram dessa perspectiva para resistir a séculos de violência e tentativas de apagamento de sua história e existência. Nós precisamos dessa perspectiva agora: poder reimaginar o nosso lugar no mundo a partir das nossas epistemologias é crucial para que tenhamos não só ferramentas de luta e resistência, mas dignidade nas nossas caminhadas individuais e enquanto coletividade.

---

<sup>127</sup> DRAVET, Florence Marie; OLIVEIRA, Alan Santos. Relações entre oralidade e escrita na comunicação: sankofa, um provérbio africano. *Miscelânea*, Assis, v. 21, p. 11-30, jan.- jun. 2017. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/download/8/1/11> Acesso em: 16 jul. 2025.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como objetivo identificar como aspectos da identidade negra de artistas paraibanos se manifestam em seus processos artístico-musicais e dialogam transversalmente com o fortalecimento da identidade negra na Paraíba. Para isso, utilizamos como base a análise das trajetórias (pessoais e artísticas) e de uma peça artístico-musical dos artistas Elon e Laíz de Oyá, em atuação na Paraíba. Buscou-se, assim, responder à seguinte questão: de que formas a identidade negra de artistas paraibanos se manifesta no seu fazer artístico-musical e como essas práxis musicais se relacionam com o fortalecimento da identidade negra na Paraíba?

No primeiro capítulo, construímos um breve retorno reflexivo sobre os efeitos da colonialidade no ensino de música no Brasil, seguida de uma síntese crítica sobre a escolha da Etnomusicologia como caminho de referência para a estruturação deste trabalho. Posteriormente, apresentamos uma revisão de literatura de caráter interdisciplinar, apresentando o conhecimento produzido ao longo das últimas décadas sobre “performance musical e identidade negra” no Brasil a partir de diversas áreas de estudo.

Ao final do primeiro capítulo, explicitamos os caminhos e escolhas metodológicas que direcionaram o estudo, justificando a necessidade do uso das entrevistas narrativas e semi-estruturadas em diálogo com a análise auto etnográfica das peças selecionadas na produção de dados coerentes e fidedignos. Destacamos também a necessidade do uso de referências adotadas a partir de bases epistemológicas afrocentralizadas durante todo o processo analítico, tendo em vista a urgência que a academia apresenta de repensar e romper com alguns dos paradigmas estéticos tradicionais e epistemicidas da área da música. Utilizamos para isso textos como Gilroy (2001), Prandi (2001), McCann (2002), Martins (1997, 2003), Hall (2006), Rocha (2020) e Jaji (2014), constituindo um eixo analítico pluriversal e anti hegemônico.

No segundo capítulo, destacamos alguns dos conceitos básicos que atravessam os caminhos de construção identitária do sujeito pós-moderno, dando destaque ao sujeito afrodiaspórico e alguns fatos históricos e conceitos cruciais para os caminhos de sua definição identitária. Em seguida, destaco a performance-artístico musical como linguagem de transmissão cultural e tecnologia de sobrevivência atemporal na negritude, elucidando criticamente alguns movimentos de retomada do protagonismo cultural através da

afrocentricidade, com ênfase para o movimento Afrofuturista e o alcance global de suas bases conceituais e direcionamentos estruturais e estéticos.

A analítica desenvolvida no capítulo três teve como base as informações levantadas nas entrevistas realizadas com os artistas Elon e Laíz de Oyá. Ao longo do capítulo, desenvolvemos três sessões para cada *performer*, incluindo uma síntese biográfica, uma análise afro referenciada dos principais marcos de suas trajetórias pessoais e artísticas, e um detalhamento estrutural e analítico de cada peça artístico-musical selecionada, evidenciando os trechos e elementos estéticos mais marcantes da obra. As informações levantadas nesse trecho incluem vivências, referências históricas, bases ancestrais e epistemológicas, escolhas estéticas, sentimentos e sensações centrais da vida e práxis musical de cada artista, configurando uma estrutura complexa de informações necessárias para a condução investigativa e interpretativa proposta na nossa pesquisa.

No capítulo quatro, realizamos uma análise afrocentralizada de particularidades e transversalidades encontradas nas práxis musicais dos artistas, levantadas a partir do cruzamento das informações produzidas com base dos processos analíticos desenvolvidos no capítulo três. Para isso, resgatamos e discutimos conceitos epistemológicos, diálogos e estudos interdisciplinares sobre temáticas relacionadas à identidade negra, incluindo pilares da cultura afro-brasileira, movimentos político-culturais, estruturas de escuta ativa e cosmopercepções.

A análise permitiu identificar muitas similaridades entre as experiências de vida destacadas e os elementos evidenciados a partir da análise das práxis artístico-musicais dos entrevistados, o que reforça a perspectiva de conexão entre os movimentos identitários desses artistas. Tal resultado dialoga com autores como Hall (2006), sobre aspectos compartilhados entre as identidades afrodispóricas, Martins (1997, 2003), que destaca a importância da cultura popular e da religiosidade para a identidade afro brasileira e posiciona o corpo negro como lugar de memória, Rocha (2020) sobre a importância de repensar futuro da negritude e Jaji (2014) sobre a rede de sentimentos e escuta estereomodernista que conecta a população afrodiaspórica como um todo.

Ainda sim, é importante destacar as dificuldades enfrentadas na construção analítica da pesquisa, tais como o pequeno recorte temporal e geográfico, o foco em apenas dois entrevistados, a ausência de base teórico metodológica de origem paraibana, as dificuldades em desenvolver um cruzamento de dados fidedigno a partir do volume dos dados produzidos

e a condução analítica a partir das camadas de subjetividade que envolvem as experiências humanas.

Cientes de que as discussões não se exaurem com este trabalho, sinalizamos aqui algumas questões que surgiram a partir do desenvolvimento desta dissertação que podem configurar sugestões para futuras pesquisas, tais como os impactos do desenvolvimento das práxis artístico-musicais aqui estudadas no seu público, as características apresentadas por outras práxis musicais negras a nível local, nacional e afrodiaspórica, o estudo de práticas musicais de base indígena e a necessidade de se traçar estudos etnomusicológicos com abordagens afrocentralizadas, temas que consideramos cruciais para o desenvolvimento de uma Pesquisa em Música politicamente engajada, respeitosa e alinhada com as necessidades sociais que emergem no mundo contemporâneo.

É importante destacar que este trabalho não pretende reduzir as vivências dos artistas estudados em poucos parágrafos, mas destacar nuances, conexões e diferenças evidenciadas por cada um. Ao final deste percurso, fica evidente que o tema tratado transpassa e ultrapassa os limites da academia, ao passo de que as reflexões construídas expõem parte do panorama cultural da sociedade brasileira e dos povos afrodiaspóricos, nos levando a refletir sobre a necessidade de se construir estudos feitos *por nós e sobre nós*. Esperamos que este trabalho tenha contribuído para encorajar os pesquisadores a olharem para dentro de suas próprias identidades e conexões ancestrais, compreendendo-se não apenas como um mero replicador, mas como uma unidade ativa para a mudança coletiva, que pode ser até maior do que se imagina. “Mesmo que a árvore caia, se a raiz estiver viva, brotará.” (provérbio Bakongo).

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Jerdivan Nóbrega de. *A Irmandade dos Negros do Rosário em Pombal*. João Pessoa: Editora Imprell, 2014. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/509737161/A-Irmandade-Dos-Negros-Do-Rosario-de-Pombal>. Acesso em: 29 jun. 2025.
- ARAÚJO, Lucas Amorim Costa; GUMES, Najda Vladi Cardoso. *Pluralidade: a revolução do álbum da banda baiana Fantasmão*. 46º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. Anais [...]. Minas Gerais, 2023. Disponível em: [https://sistemas.intercom.org.br/pdf/link\\_aceite/nacional/11/0816202319284764dd4d9f3c1f2.pdf](https://sistemas.intercom.org.br/pdf/link_aceite/nacional/11/0816202319284764dd4d9f3c1f2.pdf). Acesso em: 04 mar. 2025.
- AREDES, Rubens de Oliveira. Significados e Identidade Negra na Música, Arte e Pedagogia do Grupo Arautos do Gueto em Belo Horizonte. *DA Pesquisa*, Florianópolis, v. 5, n. 7, p. 313-317, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14094>. Acesso em: 26 fev. 2023.
- ASANTE, Molefi Kete. *An Afrocentric Manifesto: Toward an African Renaissance*. Cambridge: Polity Press, 2007. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=MUBn1aYacqgC&q=By+way+of+distinction,+Afrocentricity+should+not+be+confused+with+the+variant+Afrocentrism>. Acesso em: 23 mar. 2025.
- ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. *Capoeira: the history of an Afro-Brazilian martial art*. New York: Routledge, 2005. Disponível em: [https://centroafrobogota.com/attachments/article/34/\[Matthi\\_Assuncao\]\\_Capoeira\\_The\\_History\\_of\\_Afro-Br\(z-lib.org\).pdf](https://centroafrobogota.com/attachments/article/34/[Matthi_Assuncao]_Capoeira_The_History_of_Afro-Br(z-lib.org).pdf). Acesso em: 7 jul. 2025.
- AUGRAS, Monique. De Iyá Mi a pomba-gira: transformações e símbolos da libido. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.). *Candomblé: religião do corpo e da alma: tipos psicológicos nas religiões afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, p. 17-44, 2000. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/carlos-eugenio-marcondes-de-moura-org-candomble-religiao-do-corpo-e-da-alma-pdf-free.html>. Acesso em: 12 jul. 2025.
- AYALA, Marcos. História e cultura: negros do Rosário de Pombal. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 174, 1996. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-05012023-161530/publico/1996\\_Marco\\_sAyala.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-05012023-161530/publico/1996_Marco_sAyala.pdf). Acesso em: 04 set. 2025.
- AZORLI, Diego Fernando Rodrigues. What pombagiras laugh about. *Educação em Revista*, Marília, v. 24, 2023. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/educacaoemrevista/article/view/14530/15347>. Acesso em: 12 jul. 2025.
- BENISTE, José. *Orixás: Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BRASIL. Decreto nº 4.887, de 20 de novembro de 2003. Regulamenta o procedimento para identificação, reconhecimento, delimitação, demarcação e titulação das terras ocupadas por remanescentes das comunidades dos quilombos de que trata o art. 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 21 nov. 2003. República Federativa do Brasil, Presidência da República, Casa Civil. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/2003/d4887.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/d4887.htm). Acesso em: 01 jul. 2025.

BRASIL. Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 30 jun. 2020, p. 1. República Federativa do Brasil, Presidência da República, Casa Civil. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2019-2022/2020/lei/l14017.html](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/l14017.html). Acesso em: 6 jul. 2025.

CAMARGOS, Roberto. Percursos e discursos da identidade negra no rap: música popular e questões raciais no Brasil, 1988-2018. *Latitude*, vol. 12, n.2, p. 7-35, 2018. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/latitude/article/view/4350>. Acesso em: 03 mar. 2025.

CARVALHO, Maria Alice Pontes de. *Protagonismos femininos na música paraibana: um olhar sobre a trajetória de três mulheres musicistas*. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Comunicação, Turismo e Artes. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 150 f., 2023. Disponível em: [https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/30273/1/MariaAlicePontesDeCarvalho\\_Dissert.pdf](https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/30273/1/MariaAlicePontesDeCarvalho_Dissert.pdf). Acesso em: 10 mar. 2025.

CORREIA, Sandro dos Santos. A importância das nações de Candomblé para a população afro-brasileira em Cachoeira, BA. *Revista Internacional de Relações Étnicas*, Itapetinga, v. 4, n. 8, p. 312-337, dez. 2019. DOI: 10.22481/odeere.v4i8.5793. Disponível em: <http://periodicos2.uesb.br/odeere/article/view/5793>. Acesso em: 12 jul. 2025.

DANTAS, Leonardo Meira; QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. *Colonialidade nos cursos de graduação em música popular no Brasil*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 16, 2021 [edição online], Anais [...], Londrina. Disponível em: [http://abemeducacaomusical.com.br/anais\\_congresso/v4/papers/1120/public/1120-3383-1-RV.pdf](http://abemeducacaomusical.com.br/anais_congresso/v4/papers/1120/public/1120-3383-1-RV.pdf). Acesso em: 15 mar. 2025.

DELANY, Samuel R. Entrevista concedida a Mark Dery. Black to the Future. *Revista Flame Wars: the discourse of Cyberculture*. Durham: Duke University Press. p. 178-221, 1994. Disponível em: <https://www.uvic.ca/victoria-colloquium/assets/docs/Black%20to%20the%20Future.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2024.

DOMINGUES, Petrônio; MEDEIROS, Carlos Alberto. Black Rio: música, política e identidade negra. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 44, n. 95, 2024. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/nXpdfHJmmdw64K5B4mH4Ypy/>. Acesso em: 01 mar. 2025.

EDWARDS, Brent Hayes. *The Uses of Diaspora*. Durham: Duke University Press, v. 19, n. 1, 2001. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/74384>. Acesso em: 15 mar. 2025.

FERNANDES, Gilson; AZEVEDO, Núbia; SANTOS, Solange; PRATA, Nair. *O rap como ferramenta de resistência: A influência da musicalidade de Djonga para a construção de sentido da luta negra no País*. In: XXIV CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE. Vitória. 2019. Anais [...], 2019. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2019/resumos/R68-0849-1.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2023.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001. Acesso em: 02 fev. 2025.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução: Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 434p., 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Lobo. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2006. Disponível em: [https://leiaarqueologia.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/02/kupdf-com\\_identidade-cultural-na-pos-modernidade-stuart-hallpdf.pdf](https://leiaarqueologia.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/02/kupdf-com_identidade-cultural-na-pos-modernidade-stuart-hallpdf.pdf). Acesso em: 10 jan. 2025.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Pombal (PB)*. Cidades e Estados. Rio de Janeiro: IBGE, 2024. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/pb/pombal.html>. Acesso em: 04 jul. 2025.

KILOMBA, G. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro, Editora Cobogó, 2019. Disponível em: <https://sites.ufpe.br/wp-content/uploads/sites/146/2023/04/KILOMBA-Grada-Memorias-da-Plantacao-Livro.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2025.

LIMA, Manuela Azevedo Correia de. *Heranças coloniais no atual ensino de música na Licenciatura*. Monografia (Licenciatura em Música). Centro de Comunicação, Turismo e Artes. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 51 f., 2023. Disponível em: [https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/26646?locale=pt\\_BR](https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/26646?locale=pt_BR). Acesso em: 18 mar. 2025.

LIMA, Manuela Azevedo Correia de. Afrofuturismo e musicalidade: bases e reflexos nas identidades afrodiaspóricas. In: XXXIV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA. Anais v. 34, Salvador. 2024. Disponível em: [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2024/papers/2367/public/2367-10870-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2024/papers/2367/public/2367-10870-1-PB.pdf). Acesso em: 02 mar. 2025.

LIMA, Mariana Oliveira de. Sankofa: uma filosofia africana de resgate ancestral e reconstrução de identidade. *Revista Educação e Culturas Contemporâneas*. v. 19, n. 46, p. 1–15, 2022. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/educajornada/article/view/13925>. Acesso em: 11 jul. 2025.

LINHARES, Maria Juliana Figueiredo. *O fazer artístico de Escurinho sob perspectiva etnomusicológica*. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Comunicação, Turismo e Artes. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 187 f., 2015. Disponível em: [https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8408?locale=pt\\_BR](https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8408?locale=pt_BR) Acesso em: 04 mar. 2025.

LOPES, Adriana Carvalho. *Do estigma à conquista da auto-estima: a construção da identidade negra na performance do funk carioca*. In: 13º CONGRESSOS MUNDOS DE MULHERES. Anais [...], Florianópolis, 2017. Disponível em: [https://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/fg8/sts/ST36/Adriana\\_Carvalho\\_Lopes-36.pdf](https://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/fg8/sts/ST36/Adriana_Carvalho_Lopes-36.pdf) Acesso em: 02 mar. 2025.

LÜHNING, A. Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais. In: *Música em perspectiva: Revista do programa de pós-graduação em música da UFPR*. Curitiba, v.7,n.2, p. 7-25, 2014.

LÜHNING, A. et al. *Desafios da etnomusicologia no Brasil*. In: LÜHNING, A. TUGNY, R. P. de. (Org.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 47-92.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário e a reinvenção do rito*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

\_\_\_\_\_. *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória*. Letras. Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003.

MAHON, M. *Constructing Race and Engaging Power Through Music: Ethnomusicology and Critical Approaches to Race*. In: *Theory for Ethnomusicology: Histories, Conversations, Insights*. Ruth M. Stone and Harris M. Berger (Org.), pp. 99-113, Routledge Press, 2019.

MARTUCCI, Elisabeth Márcia. Estudo de caso etnográfico. Brasília. *Revista de Biblioteconomia de Brasília*, v. 25, n. 2, p. 167-180. jul./dez. 2001. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/rbbsb/article/download/46516/35624/163518> .Acesso em 14 mai. 2024

McCANN, Bryan. Black Pau: uncovering the history of Brazilian soul. *Journal of Popular Music Studies*, n. 14, p. 33-62, 2002.

MELLO e SOUZA, Marina de. Catolicismo negro no Brasil: Santos e Minkisi – uma reflexão sobre miscigenação cultural. *Revista Afro-Ásia*, n. 28, 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21046> Acesso em: 29 jun. 2025

MENDES, Adriano Caçula. *Aboio no sertão paraibano: um canto no trabalho, um trabalho no canto*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 132 f., 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8434>. Acesso em: 7 jul. 2025.

MOTA, Fabricio. *Sonoridades caribenhas, identidades negras e histórias afro atlânticas: uma cartografia musical*. 32º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. Anais [...]. São Luís. 2023. Disponível em: [https://www.snh2023.anpuh.org/resources/anais/11/snh2023/1692998573\\_ARQUIVO\\_7c4ad56c6d2ee29613ed93867e4a08ff.pdf](https://www.snh2023.anpuh.org/resources/anais/11/snh2023/1692998573_ARQUIVO_7c4ad56c6d2ee29613ed93867e4a08ff.pdf). Acesso em: 04 mar. 2025.

MOTA, Fabricio. *Performances Musicais, Rasuras Decoloniais: Reflexões Para Uma Escrita Dub*. 20º ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA. Anais [...]. Salvador, 2024. Disponível em:

<https://cult.ufba.br/enecult/musica-identidades-e-territorialidades/>. Acesso em: 8 mar. 2025.

MOURA, Jonathan Ribeiro Farias de. Língua(gem) e gênero neutro: uma perspectiva discursiva no português brasileiro. *Línguas e Instrumentos Linguísticos*. v.47, p. 146–163. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/lil/article/view/8660785> Acesso em: 27 jun. 2025.

NASCIMENTO, Juliana Rodrigues do. *Jurema Sagrada: entre encantados e saberes ancestrais no sertão paraibano*. 2021. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/20256> . Acesso em: 13 jul. 2025.

NOGUEIRA, Maria Luisa Magalhães; BARROS, Vanessa Andrade de; ARAÚJO, Adriana Dias Gomide; PIMENTA, Denise Aparecida Oliveira. O método de história de vida: A exigência de um encontro em tempos de aceleração. *Pesquisas e Práticas Psicossociais*. São João del Rei, v. 12, n. 2, p. 466-485, 2017. Disponível em:

<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ppp/v12n2/16.pdf>. Acesso em: 4 fev. 2023.

NORONHA, Márcio Pizarro; SILVA, Maria Regiane da. *Territórios de identidades negras reinventadas: A música pop sobre o hibridismo diaspórico*. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC. São Paulo, Anais [...]. 2008. Disponível em:

[https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/024/MARIA\\_SILVA.pdf](https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/024/MARIA_SILVA.pdf) Acesso em 02 mar. 2025

NUNES, Andressa Linhares dos Santos *et al.* *Os Negros no Cenário Musical: sua arma, seu escudo, sua força contra o racismo*. XXXVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. Rio de Janeiro, Anais [...]. 2015. Disponível em:

<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0395-1.pdf> Acesso em 02 mar. 2025.

PASSEGGI, Maria da Conceição. Narrar é humano!: autobiografar é um processo civilizatório. In: PASSEGGI, Maria da Conceição; SILVA, Vivian Batista da (Orgs.).

Invenções de vida, compreensão de itinerários e alternativas de formação. São Paulo: *Cultura Acadêmica*, 2010. p. 103-130.

PAULILO, Maria Angela Silveira. A pesquisa qualitativa e a história de vida. In: COLITO, Maria Clementina Espiler. (Coord.) *Serviço Social Em Revista*, v. 2, n. 2, Londrina, jul/dez 1999, p.135-148.

PENNA, Maura. *Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música*. 2. ed. Porto Alegre: *Sulina*, 2015.

PENNA, Maura. *Possibilidades heurísticas da entrevista narrativa para a pesquisa em educação musical*. In: XXX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. João Pessoa, Anais [...], p. 1-12, 2021.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Pesquisa quantitativa e pesquisa qualitativa: perspectivas para o campo da etnomusicologia. *Claves*, João Pessoa, no. 2, p. 87 – 98, nov. 2006.

\_\_\_\_\_. Do racismo estrutural a opções curriculares decoloniais para a educação superior em música. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=c39AEskJasw> Acesso em: 24 jun. 2025

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; CARMO, Raiana Alves Maciel Leal do. Políticas culturais e músicas da cultura popular: inter-relações na contemporaneidade. *Opus*, v. 24, n. 2, p. 84-118, maio/ago. 2018. Disponível em:  
<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2018b2404/0>. Acesso em: 18 jul. 2025

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. Paradigmas teóricos sobre a performance musical na cultura popular. *Música Hodie*, Goiânia, v. 18, n. 2, p. 270–285, 2018. DOI: 10.5216/mh.v18i2.50928. Disponível em:  
[https://revistas.ufg.br/musica/article/view/50928?utm\\_source=chatgpt.com](https://revistas.ufg.br/musica/article/view/50928?utm_source=chatgpt.com). Acesso em: 14 jul. 2025.

SANTANA, Elen Firmino de. *Ressonâncias ancestrais: música, corpo e ancestralidade em performance*. In: XXXIV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA. Salvador. 2024. Anais v. 34. Disponível em:  
[https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2024/papers/2662/public/2662-10880-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2024/papers/2662/public/2662-10880-1-PB.pdf). Acesso em: 02 mar. 2025

SANTOS, Diego Junior da Silva *et al.* Raça versus etnia: diferenciar para melhor aplicar. *Dental Press J. Orthod.*, Maringá, v. 15, n. 3, p. 121-124, jun. 2010. Disponível em:  
<https://www.scielo.br/j/dpjo/a/cpSn3rmDvrkMNTHj7bsPxgh#:~:text=Apesar%20do%20conceito%20de%20ra%C3%A7a,1>. Acesso em: 24 mar. 2025

SANTOS, Eurides de Souza. Racismo acadêmico: um diálogo com o manifesto de pessoas negras contra o racismo nos cursos de música. In: *Música e Pensamento Afrodiaspórico. Diálogos Insubmissos*. Pesquisa em Música no Brasil, 10. 2022. p. 21 - 47. 2022. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/view/36/15/149-1>. Acesso em 20 fev. 2023

SANTOS, Eurides de Souza; SANTOS, Marcos; SODRÉ, Luan. Música e Pensamento Afrodiaspórico. *Diálogos Insubmissos/ ANPPOM - Pesquisa em Música no Brasil*, 10. 2022. Disponível em:  
<https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/view/36/15/149-1>. Acesso em 28 mar. 2025

SANTOS, Marcos dos Santos. *Perspectivas etnomusicológicas sobre Batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora*. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia Orientadora: Angela Elisabeth Lühning. 2020. 272 f. Salvador, 2020. Disponível em:  
<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/33272/1/MARCOS%20DOS%20S.%20SANTOS%20.pdf> Acesso em: 16 jun. 2025

SANTOS, Ricardo Rodrigues. Entre o passado e o agora: diáspora negra e identidade cultural. *Revista EPOS*; Rio de Janeiro, v.3, nº 2, 2012. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/epos/v3n2/08.pdf>. Acesso em 07 jun. 2024.

SHEPERSON, George. *The African Abroad or the African Diaspora*. in: *Emerging Themes of African History*, Nairobi: East African Publishing House, p. 152-76, 1968.

SILVA, Lúcia Helena Oliveira; XAVIER, Regina Célia Lima. Pensando a Diáspora Atlântica. Dossiê: Escravidão e Liberdade na Diáspora Atlântica. *História*; São Paulo, v. 37, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/0f2e6a62-208f-4c75-86f4-a7e6d0ce7a60/content>. Acesso em: 24 mar. 2025.

SILVA, Roger; SANTOS, Marinês; AMSTEL, Frederick Van. Quando o negro se movimenta, toda possibilidade de futuro com ele se move: afrofuturismo e práticas estéticas de resistência. Curitiba: *Revista Albuquerque*. v. 11, nº 21, p. 132-150, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/AlbRHis/article/view/9589>. Acesso em 18 nov. 2024.

SILVA, Suelen de Andrade. *Sob os holofotes do patrimônio: entre histórias, identidades e políticas na Festa do Rosário de Pombal/PB*. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural). Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, p. 201, 2017. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dissertacao\\_Texto\\_final\\_Suelen\\_Andrade.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dissertacao_Texto_final_Suelen_Andrade.pdf). Acesso em: 01 jun. 2025.

SILVA, Ulisse Coelho da. *Um olhar sobre a representação da identidade negra nas músicas da Califórnia da Canção Nativa do Século XX*. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras e Artes. Universidade Federal do Rio Grande. Rio Grande, p.107, 2023. Disponível em: <https://ppgletas.furg.br/dissertacoes-e-teses/publicacoes-de-2024/14128dissertacao-um-olhar-sobre-a-representacao-da-identidade-negra-nas-musicas-da-california-da-cancao-nativa-do-seculo-xx>. Acesso em: 27 fev. 2025.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negrada instituição: os capoeiras na Corte Imperial, 1850–1890*. Rio de Janeiro: Access Editora. p. 267, 1999. Disponível em: [https://projetoceaa.com.br/pdfs/teses/soares\\_carlos\\_eugenio\\_libano\\_a\\_negrada\\_instituicao\\_os\\_capoeiras\\_no\\_rio\\_de\\_janeiro\\_1850-1890.pdf](https://projetoceaa.com.br/pdfs/teses/soares_carlos_eugenio_libano_a_negrada_instituicao_os_capoeiras_no_rio_de_janeiro_1850-1890.pdf). Acesso em: 7 jul. 2025.

SOUZA, Stefani Silva. *Negro Drama: sonoridades afrodiaspóricas e periféricas na teia espiralar entre tempo e memória a partir da escrivência*. XXXIII CONGRESSO DA ANPPOM. São João Del Rei. Anais [...]. 2023. Disponível em: [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2023/papers/1526/public/1526-7474-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/1526/public/1526-7474-1-PB.pdf). Acesso em: 04 mar. 2025.

STEINSKOG, Erick. *Afrofuturism and Black Sound Studies: Culture, Technology and Things to come*. Copenhagen: Palgrave Studies, p. 247, 2018.

XAVIER, Francisco da Silva. *Fonologia segmental e supra-segmental do Quimbundo: variedades de Luanda, Bengo, Quanza Norte e Malange*. Tese (Doutorado em Semiótica e

Linguística Geral). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-20102010-091425/pt-br.php>. Acesso em: 07 jul. 2025.

### **Entrevistas:**

ELON. Entrevista concedida a Manuela Azevedo Correia de Lima, por videoconferência. João Pessoa, 2025.

LAÍZ DE OYÁ. Entrevista concedida a Manuela Azevedo Correia de Lima, por videoconferência. João Pessoa, 2025.

TEIXEIRA, Lucas Borges. Revisitando Meus Clássicos: *Chico César – Aos Vivos (1995)*. *Monkeybuzz*, [s.l.], 11 ago. 2020. Disponível em: <https://monkeybuzz.com.br/materias/revisitando-meus-classicos-aos-vivos-1995/>. Acesso em: 5 jul. 2025.