Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-graduação em Música
Doutorado em Música
Área de Concentração: Etnomusicologia – Música Cultura e Performance

Subgrave Nordestino: uma faceta contra colonial da música eletrônica brasileira. Interações entre música eletrônica e culturas populares e tradicionais.

José Balbino de Santana Junior

João Pessoa
Julho de 2025

Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-graduação em Música
Doutorado em Música
Área de Concentração: Etnomusicologia – Música, Cultura e Performance

Subgrave Nordestino: uma faceta contra colonial da música eletrônica brasileira. Interações entre música eletrônica e culturas populares e tradicionais.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba como requisito para a obtenção do título de Doutor em Música, área de concentração: Etnomusicologia – Música, Cultura e Performance.

José Balbino de Santana Junior
Orientador: Prof. Dr. Luís Ricardo da Silva Queiroz

João Pessoa
Julho de 2025

Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S232s Santana Junior, José Balbino.
Subgrave Nordestino : uma faceta contra colonial da música eletrônica brasileira : interações entre música eletrônica e culturas populares e tradicionais. / José Balbino Santana Junior. - João Pessoa, 2025.
176 f. : il.

Orientação: Luis Ricardo Silva Queiroz.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCTA.

1. Música eletrônica - Brasil. 2. Música contra colonial. 3. Subgrave Nordestino. 4. Tradições musicais. I. Queiroz, Luis Ricardo Silva. II. Título.

UFPB/BC CDU 78.08(81)(043)

Elaborado por RUSTON SAMMEVILLE ALEXANDRE MARQUES DA SILVA - CRB-15/0386

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

DEFESA DE TESE

Título da tese**: "**Subgrave Nordestino: uma faceta contra colonial da música eletrônica brasileira. Interações entre música eletrônica e culturas populares e tradicionais**"**

Doutorando: JOSÉ BALBINO DE SANTANA JÚNIOR

Tese aprovada pela Banca Examinadora:

Documento assinado digitalmente
gov.br LUIS RICARDO SILVA QUEIROZ
Data: 19/10/2025 12:28:52-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Dr. LUIS RICARDO SILVA QUEIROZ
Orientador/UFPB

Documento assinado digitalmente
gov.br VINICIUS EUFRASIO DE OLIVEIRA
Data: 25/10/2025 15:40:48-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Dr. VINÍCIUS EUFRÁSIO DE OLIVEIRA
Membro Interno do Programa/UFPB

Documento assinado digitalmente
gov.br EURIDES DE SOUZA DOS SANTOS
Data: 26/10/2025 16:50:28-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Dra. EURIDES DE SOUZA SANTOS
Membro Interno do Programa/UFPB

Documento assinado digitalmente
gov.br ISABEL PORTO NOGUEIRA
Data: 24/10/2025 18:42:33-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Dra. ISABEL PORTO NOGUEIRA
Membro Externo à Instituição / UFRGS

Documento assinado digitalmente
gov.br MARCOS DOS SANTOS SANTOS
Data: 25/10/2025 15:00:49-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Dr. MARCOS DOS SANTOS SANTOS
Membro Externo à Instituição/ UFRB

João Pessoa, 31 de julho de 2025

Agradecimentos

Agradeço à espiritualidade e às forças da natureza que se manifestaram e endossaram a produção desse trabalho, me mantendo firme espiritual, e materialmente durante todo o tempo dessa pesquisa, alimentando initerruptamente minha criatividade; colocando boas pessoas em meu caminho. Bato cabeça e saúdo com toda minha fé.

Agradeço a todas as comunidades culturais e artistas envolvidos/as diretamente na produção deste trabalho: Ilê Asè Osun Ynká, em Salvador, Bahia, a Mestra Penha Cirandeira, em João Pessoa, Paraíba e às comunidades do Buraco D´Água e Viração, no município de Alagoa Nova, Paraíba. Agradeço seu acolhimento e parceria, sou feliz pelo que vivemos juntos e mais ainda pela música que compartilhamos e por tudo que ainda vamos compartilhar.

Agradeço de forma especial aos produtores musicais com os quais interagi diretamente no processo de pesquisa, seja através de entrevistas ou de produção musical: Esmeraldo Filho (Chico Correa), Fabiano Formiga (Furmiga Dub), Luana Flores e Mauro Telefunksoul. Estendo meus agradecimentos também a todos os grupos e pessoas que fortalecem a ideia do Subgrave Nordestino com sua arte e história. Não vou me arriscar a enumera-los para não incorrer na falha de esquecer alguém.

Meus sinceros agradecimentos a meu orientador Luis Ricardo Queiroz, pela coragem e parceria de topar essa empreitada, mesmo sabendo de todos os riscos de um mergulho no desconhecido. Agradeço pela escuta sempre atenta e pela interação respeitosa que conseguimos construir ao longo desses anos de pesquisa, obrigado pela liberdade com que pude construir esse trabalho e por todos os seus esforços na transformação das práticas educacionais no campo da música.

À minha família, inicialmente na figura da minha mãe, Neise Mare, por todo seu apoio e por seus valiosos conselhos relativos à produção de uma pesquisa acadêmica, muito bom poder contar contigo também nesse sentido. Agradeço a meu pai, o José Balbino original, pelo amor à música, discos e equipamentos de áudio. Pela curiosidade e pelo faça-você-mesmo.

De forma muito especial, agradeço à minha querida companheira de vida, Fabiana Carneiro, por toda força e escuta, por sempre acreditar e incentivar meu desenvolvimento como artista, pesquisador e ser humano. Salve suas forças. Te agradeço pela paciência e apoio efetivo durante todos esses anos de convivência. Estendo esses agradecimentos às

minhas filhas Imani e Yeté e meu filho Akin, por me motivarem sempre a seguir em frente.

Agradecimentos também à FAPESQ que subsidiou financeiramente essa pesquisa, que sejam cada vez maiores os recursos aplicados nas pesquisas em artes.

Agradeço à minha zeladora espiritual, Mãe Dadá, que partiu para outro plano durante o processo de pesquisa. Grande incentivadora dessa iniciativa, sempre esteve de prontidão para me acolher diante de dificuldades ou para sorrir e comemorar comigo diante de pequenas vitórias. Abriu as portas de seu terreiro para que realizássemos uma das ações de campo, disponibilizando todo o seu conhecimento e força para que tudo acontecesse da melhor forma. Serei para sempre agradecido por ter a sua mão em minha cabeça dona Dadá. Agradeço também à minha Mãe Isis por representar e dar continuidade ao seu legado.

Por fim, agradeço aos professores e estudantes Programa de Pós Graduação em Música por representarem uma comunidade ímpar no tocante à produção acadêmica de conhecimento em música, investida de um olhar plural e diverso, conectada com demandas atualizadas da sociedade e preocupada com o poder transformador de suas ações. Avante!

Sei que a arte é irmã da ciência
Ambas filhas de um Deus fugaz
Que faz num momento
E no mesmo momento desfaz

Gilberto Gil (Quanta)

RESUMO

Esta pesquisa pretende afirmar, como uma proposição contra colonial, no campo da produção musical contemporânea, uma vertente da música eletrônica brasileira, aqui denominada Subgrave Nordestino. Fruto da interação entre músicas das culturas tradicionais e populares e a produção de artistas da cena de música eletrônica da região Nordeste do Brasil, o Subgrave Nordestino se revela nesta pesquisa através de experiências de produção musical vividas em comunidades mantenedoras de tradições musicais relacionadas às culturas negra e indígena do país. Essas ações de campo foram inspiradas principalmente na Investigação-Ação Participante proposta por Orlando Fals Borda e subsidiaram a produção de conceitos como a Atitude Musical, formulado a partir da insuficiência da ideia de gênero musical na classificação e análise do Subgrave Nordestino. Pensado e constituído a partir de movimentações inesperadas dos agentes envolvidos em sua produção, o Subgrave Nordestino tem se consolidado como uma Atitude Musical contra colonial uma vez que sua materialização segue muitas vezes no sentido contrário da forma como a indústria fonográfica conduz a produção musical no país e no mundo. Assim, partindo da escuta dos agentes culturais envolvidos e sobretudo das ações ou circunstâncias de produção musical propostas pela própria pesquisa, foram produzidos e analisados dados e conceitos a partir da instituição de relações interpessoais, bem como de categorizações originais, surgidas no contexto da própria pesquisa, movimento que reitera o potencial transformador e contra colonial dessa música que vem sendo produzida no Nordeste brasileiro.

Palavras-chave: subgrave, nordestino, contra colonial, eletrônica, tradição

ABSTRACT

This research aims to assert as a counter-colonial proposition in the field of contemporary musical production a branch of Brazilian electronic music referred here as Subgrave Nordestino. Fruit of the interaction between music from traditional and popular cultures and the production of artists from the electronic music scene in the northeast region of Brazil, Subgrave Nordestino is revealed in this research through musical production experiences in communities that maintain musical traditions related to the country's black and indigenous cultures. These field actions were inspired mainly by the Participatory Action Research proposed by Orlando Fals Borda and subsidized the production of concepts such as Musical Attitude, formulated based on the insufficiency of the idea of musical genre in the classification and analysis of Subgrave Nordestino. Conceived and created based on unexpected movements by the cultural agents involved in its production, Subgrave Nordestino has consolidated itself as a counter-colonial Musical Attitude, since its materialization often goes against the way the recording industry conducts musical production in the country and worldwide. Thus, from listening to the cultural agents involved and, above all, the actions or circumstances of musical production proposed by the research itself, data and concepts were produced and analyzed based on the establishment of interpersonal relationships, as well as original categorizations that emerged in the context of the research itself, a movement that reiterates the transformative and counter-colonial potential of this music that has been produced in the Brazilian northeast.

Keywords: sub bass, northeastern, counter colonial, electronics, tradition

Sumário

1. PRIMEIROS MOVIMENTOS..... 11

1.1 O pé no barro e a paisagem sonora, descaminhos até a encruzilhada. 11
1.2 Subgrave Nordestino e seus elementos. 25
1.3 Da pesquisa e da viagem. 29

2 MÚSICA COMO ESTOPIM DE IDENTIDADES 35

2.1 Refletindo uma Música Eletrônica Popular Brasileira, Nordestina. 35
2.2 A saia que roda no tempo da *groovebox*. O espetáculo possível entre mundos, uma música da fissura. 49

3 CONTRA COLONIALIDADE 57

3.1 Um *soundsystem* na terceira margem do rio – o Subgrave Nordestino como contra-ataque no contexto da produção científica em música. 57
3.2 Atitude musical: expandindo o gênero musical, louvando o inesperado. 63
3.3 Musicação e mediação cultural: a paciência é a mãe do caráter – Limites da pesquisa-ação em música no contato com artistas e outros agentes da cultura. 71

4 CÓDIGO-FONTE 80

4.1 "Somos negros mesmo, somos nossos pais." Ou da onde vem a batucada? – Epistemicídios na historiografia da música eletrônica. 80
4.2 Soldando restos, remodelando carcaças, "luzes de led são a luz sob a face da terra" – Das margens do mundo, seguimos recriando linguagens e materiais. 92

5 RELATOS DE TRAVESSIA 100

5.1 Ilê Axé Osun Ynká 100
5.1.1 Antes da primeira parada 106
5.1.2 Não é candomblé, é música 112
5.2 Assuntos acessórios 117
5.2.1 Voltando à Jamaica 117
5.2.2 Sustentabilidade Musical 121
5.2.3 [Sub] Educação Musical Popular 126

6 MESTRA PENHA 132

6.1 Parahyba e Proceder 132
6.2 Quando o encantado entra na dança 137
6.3 Musicação na Paraíba 141

7 ALAGOA NOVA 148

7.1 Entre fins e recomeços – um mergulho no Buraco D'Água. 148

8 DE UMA VIAGEM SEM ESTAÇÃO FINAL (DOS PENSAMENTOS QUE CONVERGEM ATÉ ESSE PONTO DO CAMINHO). 164

9 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 174

1. Primeiros movimentos

1.1 O pé no barro e a paisagem sonora, descaminhos até a encruzilhada.

Na quebra da dureza que compõe o imaginário popular acerca da pesquisa acadêmica, que, mesmo quando localizada no universo das artes, por muito tempo fora desenvolvida quase exclusivamente em uma atmosfera fundada na ideia de neutralidade, imparcialidade e desamor, considero conveniente informar a cada pessoa que se conecta com esse texto que ele nasce de uma percepção localizada e de uma vontade de mudança. A vontade de conhecer e tentar compartilhar vivências que envolvam múltiplos olhares, cosmopercepções de culturas subalternizadas e, partindo desse desejo, considerar outras formas de fazer ciência sobretudo no Brasil é um princípio norteador desta pesquisa.

Hoje, considerando que estamos sim vivenciando e fazendo a mudança, pensando e traduzindo a diferença em ganho científico para nossas comunidades acadêmicas, tento, através deste texto, contar uma história em andamento e dela extrair reflexões que possam colaborar principalmente na transformação de olhares e na consequente transformação do mundo e das formas de constituí-lo. Obviamente, são pretensões imensas (como se não fosse absurdo o desafio de estar no mundo "como ele é"), mas, diante do desafio igualmente imenso de fazer do mundo e dos espaços que o constituem – e aqui falo especificamente da academia – lugares menos áridos, mais democráticos e inclusivos (apesar de não gostar do termo), é importante trazer para quem acessa esta pesquisa as ideias que a norteiam.

Não posso começar a contar essa história sem apresentar também ideias sobre como se desenrolará esse texto, tanto em forma-estrutura como em conteúdo. Para mim, como pesquisador negro, brasileiro, latino-americano, seria no mínimo vergonhoso desenvolver uma narrativa inacessível às comunidades em que circulo, tanto como pesquisador, como artista, como cidadão, vivente. Aliás, essa é uma perspectiva que direciona todo o conteúdo produzido nesta pesquisa, a ideia de que departamentalizar a vida não é algo desejável. Assim, compartilho com leitores e leitoras a premissa de que este texto é a materialização de vivências junto a pessoas e comunidades reais, e, ainda que o sonho a alimente, o pé no barro é a imagem que mais fielmente traduz o tipo de escrita que aqui pretendo empreender. Acessível, sim, e também complexa, entendendo que o que reflito a partir da interação com os personagens da pesquisa e dos espaços de convivência criados por ela não é algo simples; é complexo e compõe o não menos

complexo universo das cosmovisões negras, indígenas e periféricas, visões de mundo não hegemônicas. Curiosamente, num avançado ponto desta pesquisa, comecei a entendê-la também como um processo de curadoria negra, onde passei a figurar como curador, além de pesquisador-participante. Este é um ponto que foi crescendo exponencialmente dentro do processo de pesquisa e será melhor desenvolvido mais à frente, pois também é assunto de grande importância em processos de pesquisa em artes de uma forma geral e de forma específica em música.

Para além da pesquisa e curadoria, o desafio de conceituar e discutir um gênero musical brasileiro, nordestino e alguns mecanismos metodológicos para a pesquisa em etnomusicologia também surgiram como um grande desafio para mim, considerando principalmente o apagamento das epistemologias e intelectualidades negras, indígenas, "minoritárias" nas mais diversas áreas de produção de conhecimento científico no país. Confesso que, por ter minha trajetória acadêmica fundada na interdisciplinaridade – passei pelos cursos de Direito e Relações Públicas até completar a graduação no Bacharelado Interdisciplinar em Artes da Universidade Federal da Bahia – para mim foi muito impactante reconhecer que na Música (falando especificamente do estudo acadêmico de música), a maior parte dos colegas vêm de uma trajetória que começa no conservatório ainda na infância e se desenvolve até os mais avançados estágios da vida acadêmica geralmente sem grandes diálogos com outras áreas de conhecimento. Essa constatação se torna um grande problema quando nos surge a informação de que os cursos de música de nível superior no Brasil têm seus currículos baseados na música de concerto europeia de séculos passados, fato que não podemos desvincular do duro processo colonialista que estabelece a violenta "fundação" do país. Este é um processo dentro de uma ideia maior, a ideia de Colonialidade, à qual esta pesquisa se contrapõe desde o título, é verdade.

Pensar e agir de forma contra colonial no âmbito da pesquisa profissional como um todo é de fato estar numa encruzilhada: aqui, entendendo a encruzilhada como conceito vindo das culturas religiosas de matriz africana Iorubá – a encruzilhada está relacionada à entidade Exu, senhor dos caminhos e da comunicação para estas culturas. Ele é o responsável pela possibilidade de interação entre os humanos e o divino e por isso nada se faz sem Exú. As encruzilhadas, o espaço de ruas em cruzo, é o lugar onde ele se alimenta, onde lhe são feitas as oferendas. É nesse tipo de local que se pede a Exu a iluminação para a escolha de caminhos a serem seguidos. Estar na encruzilhada é, portanto, uma condição dual, onde, ao mesmo tempo em que estamos respirando o ar da

dúvida, temos a possibilidade da escolha de um caminho totalmente diferente daquele que historicamente estamos percorrendo.

Considerando as especificidades da pesquisa em música, estar na encruzilhada pode significar o próprio rompante com a Colonialidade: primeiramente pelo próprio reconhecimento de uma possível ciência pluriepistêmica que valida e se aproxima do conceito Iorubá, e todas as consequências dessa que por si só já é uma escolha importante. Num segundo momento, pela possibilidade de trilhar caminhos novos, explorando outras potências que vêm sobretudo de formas de vida até então subalternizadas e desconsideradas quando o assunto é produzir conhecimento em música no Brasil. Veja que muitas dessas culturas podem até surgir nos estudos acadêmicos em música – até aqui a etnomusicologia tem cuidado da participação dessas culturas nos processos acadêmicos no campo da música – contudo, existem ainda circunstâncias limitantes para esta participação e isso também é ponto de questionamento do desenrolar desta pesquisa. A encruzilhada representa a própria transgressão do binarismo, onde a ideia do entrecruzamento nos oferece justamente a força da fricção dos múltiplos mundos e caminhos, das idas e vindas, dos atalhos e contornos. Do próprio erro.

De todo modo, acredito que já nestas notas introdutórias, podemos citar algumas dessas circunstâncias limitantes: a ideia de participação de populações subalternizadas têm se desenvolvido a partir de sua inclusão prioritariamente como objeto de pesquisa, e, ainda que alguns personagens dessas comunidades estejam adentrando a Universidade não somente, mas também pelo desenvolvimento de uma política de cotas no país somada ao intenso trabalho de organizações das lutas por direitos da própria sociedade civil, essas pessoas não encontram um ambiente acolhedor, bibliografias ou práticas de pesquisa com as quais se identifiquem de maneira imediata. De uma forma bem popular, poderíamos aqui dizer que muitos e muitas têm entrado como pretos, pretas e indígenas na Universidade e de alguma forma só têm encontrado mecanismos que os tornam cada vez mais brancos (obviamente que desenvolvo aqui uma metáfora pensando na questão do desenvolvimento de um imaginário), por conta de todo conteúdo e perspectivas que encontram logo nos primeiros anos de ensino superior. Para além dos conteúdos e perspectivas de ensino e pesquisa, a própria dinâmica das relações interpessoais dentro da academia pressupõe hierarquia e produtividade com sentidos essencialmente coloniais, que até hoje questionam a presença dessas pessoas em suas instâncias.

De outro lado, muitos dos conteúdos relacionados às comunidades periféricas seus resultados e análises são produzidos a partir de uma tabela de critérios completamente

alheia àquelas realidades, o que de fato determina sempre uma análise contaminada, a própria expressão de uma Colonialidade acadêmica, preocupada com a produção de dados sem qualquer reflexão sobre um uso automatizado de categorias classificatórias pré-existentes e, na maioria das vezes, obsoleta e incapaz de interpretar fenômenos contemporâneos em sua complexidade. Até mesmo os fenômenos de outras épocas demandam hoje outras interpretações para que possam integrar sistemas de conhecimento condizentes com as necessidades da sociedade contemporânea, e sem a transformação das categorias de análise esse processo não pode se efetivar.

Esses são pontos que iremos tocar em todo o decorrer dessa pesquisa, sem medo algum de visibilizar outras perspectivas e personagens vindos das culturas populares, periféricas ou subalternizadas. Entendendo que é hora de "sair do mato", nos subsidiam palavras de Luiz Rufino:

> A perspectiva agora não é mais a saída do mato a que fomos lançados para nos revelar como seres em vias de civilidade. Não assumiremos o repertório dos senhores colonizadores para sermos aceitos de forma subordinada em seus mundos; o desafio agora é cruzá-los, "imacumbá-los", avivar o mundo com o axé (força vital) de nossas presenças. (RUFINO, 2019. p. 10)

Avivar o mundo e confrontar posicionamentos estabelecidos, expectativas criadas a partir de um processo onde a colonização de corpos e pensamentos, a subjugação de culturas, foi a própria metodologia da formação de povos e estruturas culturais. Nesse sentido, apresento também nestas notas introdutórias o empréstimo do conceito de Escrevivências, criado e desenvolvido pela intelectual negra e brasileira Conceição Evaristo. Conceição nos oferece um conceito transformador, que, ainda que surja como uma reação a um processo de extrema violência contra a própria existência das mulheres negras na história do Brasil — e aqui leia-se existência epistêmica e material também, física — acaba se constituindo como um movimento contra colonial de muita beleza, quando incentiva, através da escrita de mulheres negras, a reconstrução da história do país e a visibilização de uma forma de entender o mundo, uma cosmopercepção completamente massacrada principalmente em países como o Brasil, de descolonização tardia.

Conceição cria esse conceito referindo-se diretamente à história vivenciada por mulheres negras no Brasil, e, nesse sentido, o propósito do empréstimo desse conceito se conecta com dois objetivos da pesquisa, principalmente do seu aspecto formal. O primeiro

é a ideia de reforçar a experiência como um item fundamental na construção do pensamento científico, experiências organizadas a partir de diversas percepções de mundo, ou seja, não somente aquelas que se validem através de rotinas clássicas. A meu ver, este é um fator fundamental para a radicalização da democracia nos ambientes acadêmicos, principalmente pela possibilidade de diversificar o perfil dos professores, mas esta é uma conversa delicada e específica. Um segundo motivo é espalhar esse conceito no universo acadêmico da área de música. Essa será uma das práticas constantes da pesquisa, valorizar autores e autoras que pensam e se posicionam profissional e humanamente de maneira contra colonial.

> Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. (...) Tenho tido a percepção que, mesmo partindo de uma experiência tão específica, a de uma afro-brasilidade, consigo compor um discurso literário que abarca um sentido de universalidade humana. Percebo, ainda, que experiências específicas convocam as mais diferenciadas pessoas", afirma Conceição Evaristo. Para a autora, isso acontece porque constrói "personagens humanas, ali, onde outros discursos literários negam, julgam, culpabilizam ou penalizam (...) E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: "a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos. (Conceição Evaristo em entrevista para o projeto "Escrevivência: a escrita de nós", 2020)

Num movimento simultâneo, acompanhando uma prática acadêmica que hoje é desenvolvida principalmente por profissionais que têm se relacionado com pensamentos e práticas contra coloniais de pesquisa no Brasil e no mundo, sempre que possível trarei de forma direta as formulações de intelectuais orgânicos que, de alguma forma, se fizeram presentes nesse processo de pesquisa, numa proposta que tem como objetivo incentivar a sua participação na produção de conhecimento científico nas artes, mais especificamente na música, ao mesmo tempo em que se transformam em referências para outros possíveis trabalhos dispostos a invocar essas outras possíveis visões de mundo. Estou aqui assumindo também "a emergência e a credibilização de outros saberes, me comprometendo agora com o reposicionamento histórico daqueles que os praticam." (RUFINO, 2019, p. 12).

Uma inquietação constante não só marcou, como protagonizou esse processo de pesquisa: a necessidade de constituir uma prática libertadora e contra colonial muito mais do que falar ou teorizar sobre a possibilidade de ela estar funcionando nesse sentido. Muitas pesquisadoras e pesquisadores já nos mostraram que mais do que falar – como e sobre – é necessário transportar princípios para nossas práticas cotidianas, entendendo que a transformação das estruturas coloniais que fundamentam as distâncias e desigualdades nas mais diversas esferas de nossas vidas – inclusive quando pensamos e nos movimentamos dentro da academia – muitas vezes se perpetuam justamente quando conseguem diluir ações e práticas cotidianas na forma de discurso e/ou produto, que, isoladamente, em nada colaboram para uma real transformação coletiva de perspectiva. Portanto, desde que imaginei e sonhei com esse projeto de pesquisa, tentei estar atento para que ele não se tornasse de alguma forma um manual, ou uma escrita distante, mas sim um testemunho e ao mesmo tempo uma carta de princípios que tem sido a base da minha postura diante da pesquisa acadêmica profissional e diante da vida cotidiana.

No caminho da construção da pesquisa, parti da proposta de constituição de circunstâncias compartilhadas de produção musical para levantamento de dados, teorizações e observação viva do fenômeno – Subgrave Nordestino (resumidamente) uma música feita no Nordeste brasileiro a partir da interação entre artistas e músicas das culturas populares e tradicionais e produtores/as de música eletrônica – que, a partir desta pesquisa, tento inicialmente identificar/classificar como um gênero musical. Curiosamente, no desenrolar do projeto comecei a enxergá-lo para além da ideia de gênero, e caminhei até um conceito que apresentarei a quem me lê: a *Atitude Musical*. Dessa maneira compartilhei com pessoas, grupos e comunidades momentos em que a música funcionou de muitas formas, sendo sobretudo uma conexão entre universos de referências. Entendi desde o princípio que esse processo complexo não poderia se basear por exemplo na ideia de relativismo cultural, já que o mergulho na alteridade sempre foi desejado e necessário, e, apesar de entender que me tornar membro de qualquer uma das comunidades ou grupos envolvidos era uma ilusão, percebi que somente esse desejo construiria uma vontade potente de conviver capaz de permitir o entrelaçamento de visões de mundo envolvidas nos processos de produção musical.

A complexidade desse processo, e a própria vontade de mergulhar numa espécie de poética das relações, me fez caminhar num sentido outro, que extrapola a própria etnografia e suas premissas fundamentais que indicam que:

> O que o etnógrafo enfrenta, de fato — a não ser quando (como deve fazer, naturalmente) está seguindo as rotinas mais automatizadas de coletar dados — é uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e inexplícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar. (GEERTZ, 1989 p. 07)

No caso dessa pesquisa, entendendo que as pessoas e comunidades envolvidas nos processos de produção musical (campo de coleta de dados) são o primeiro público a demandar respostas, análises e práticas, o tempo entre apreender e apresentar, do qual fala Geertz simplesmente deixou de existir, na medida em que minha atuação, minha presença corpórea no processo se configurou como o principal veículo de comunicação dos interesses da pesquisa. Assim sendo, caminhei, no tempo de produção desta pesquisa, no sentido da convivência numa perspectiva integral, uma aproximação estreita junto a artistas das culturas populares e produtores e produtoras de música eletrônica, construindo uma relação, um movimento mais *sentipensante*[1] e muito, mas muito menos etnográfico, numa proposta onde todos esses corpos e vozes pudessem interagir, se misturar, se confundir, confluir.

Fanon, certa feita, me disse ao pé do ouvido: "Fugiremos à regra. Deixaremos os métodos para os botânicos e os matemáticos. Existe um ponto em que os métodos se dissolvem". Ainda que estivesse sendo bem específico, sobre um comportamento que desejava para sua pesquisa em psicologia, seu desejo, ainda que permeado de ironia, foi por demais inspirador também para esta pesquisa. Se as particularidades mais escondidas de cada pessoa, grupo ou comunidade são os pontos de maior interesse dessa pesquisa, como construir um método que servisse para todas as ações previstas? Como pensar numa lógica comum para tratamento de pessoas e suas músicas? Ao invés disso, caminhei no rumo da percepção de princípios que aos poucos foram se consolidando como ferramentas metodológicas na construção de cada uma dessas experiências e na forma geral como essa pesquisa foi parida, amadurecendo também a ideia de uma ampla abertura para expressão

[1] Eduardo Galeano, em O livro dos abraços homenageia pescadores da costa colombiana com os seguintes versos: "Sabios doctores de Ética y Moral han de ser los pescadores de la costa colombiana, que inventaron la palabra sentipensante para definir el lenguaje que dice la verdade". Aplico o termo nesse texto evocando justamente a formação da amálgama entre corpo-coração-pensamento, entendendo que a busca por um conhecimento científico humanizado e útil à uma estadia salutar da humanidade do planeta necessariamente decorre de uma perspectiva integral e conectada.

das subjetividades de todos os agentes envolvidos, objetivando um contexto multicultural que motivasse cada ambiente da pesquisa a se comportar como um "espaço de confrontação construtiva e questionamento crítico."(HOOKS, 2017). Caminhamos para bem longe da difundida ideia de um multiculturalismo distante das tensões.

Essa pesquisa alimenta um universo em transformação. Alimenta a reelaboração efetiva do olhar para a pesquisa em música, entendendo que esse olhar deve se estender à visão do mundo como um todo, ele precisa ser, como se diz dentro do Movimento Hip Hop, um *proceder*, muito mais do que uma ideia/desejo. Essa é a subversão desejada por mim enquanto pesquisador que utiliza uma lente contra colonial para enxergar as entrelinhas de um processo musical, sociológico e antropológico a que venho chamando de Subgrave Nordestino.

Nessa caminhada, pensando nos recursos metodológicos desenvolvidos, nos serviu como base o pensamento de intelectuais como Orlando Fals Borda, bell hooks, Paulo Freire, Timothy Rice partindo do entendimento de que todas essas pessoas olharam de maneira perspicaz para a metodologia de pesquisa a partir de ideias transformadoras de realidades. Num primeiro momento a intenção foi sugerir pontos sensíveis na pesquisa em música que pudessem ser repensados e rediscutidos, sobretudo a partir das práticas de campo, para que, em outro momento, pudessem ser refletidos e sugerir transformações também em salas de aula de cursos de música.

Profissionalmente, ao longo dos anos, tive a sorte e a vontade de estar sempre em contato com as culturas populares e tradicionais brasileiras. Num primeiro momento dessa trajetória trabalhei produzindo sessões de cinema brasileiro em espaços públicos de todo o estado da Bahia, através do projeto Cinema BR em Movimento. Nesse período muitas das parcerias formadas para viabilizar a produção das sessões de exibição eram estabelecidas com projetos culturais de cada localidade, que quase sempre eram os grandes responsáveis pela mobilização de estruturas e do próprio público para as exibições. Esse contato aprofundou-se quando, em 2005, passei a integrar a equipe da Ação Cultura Digital, uma ação localizada no Programa Cultura Viva, de responsabilidade do Ministério da Cultura, conduzido àquela época por Gilberto Gil. Esse foi um período único para a história das Culturas Populares brasileiras (em momento específico vamos pensar esse termo, Cultura Popular, em relação com a pesquisa), por representar um momento de: a) mapeamento de manifestações e grupos institucionais ou não, vivendo e fazendo cultura em suas localidades; b) construção de política e plataformas públicas para fomento e incentivo a grupos e projetos; c) promoção do

contato dos grupos com mecanismos de elaboração e gestão de projetos; d) fomento à introdução de ferramentas computacionais multimídia na vida cotidiana dos agentes culturais brasileiros nas mais diversas localidades. Esse último ponto nos toca especialmente, na medida em que esta pesquisa trata de uma música nascida da relação entre culturas populares e produtores e produtoras de música eletrônica.

Entre 2004 e 2008 aproximadamente, o Ministério da Cultura desenvolveu uma série de atividades de formação em produção multimídia a partir da Ação Cultura Digital, um projeto de pesquisa subsidiado pelo Programa das Nações Unidas, PNUD, através de um instituto chamado IPTI (Instituto de Pesquisas em Tecnologia da Informação). Sua forma de atuação, princípios e composição da equipe vêm sendo tratados por alguns trabalhos acadêmicos, que visitei a fim de utilizar como referência as teses da Profa. Dra. Adriana Veloso e a pesquisa da Profa. Dra. Tatiana Wells. O historiador Célio Turino, que à época atuava como Secretário de Programas e Projetos Culturais do Ministério da Cultura (MinC), também desenvolveu alguns escritos sobre o processo e nos serviu como referência de reconstituição daquele momento histórico.

É importante destacar que esta ação do MinC, além de representar de fato um primeiro contato de alguns grupos culturais brasileiros com recursos profissionais de gravação de áudio e vídeo, produção gráfica e a possibilidade de transformar a arte de grupos em produtos culturais, orientou também essa produção partindo de premissas como a cultura livre e a colaboração, trazendo para o imaginário local e popular questões importantes como autoria coletiva, direito autoral e trabalho colaborativo remoto. Nesse sentido, reflexões e experiências de campo do Prof. Dr. Francisco Antunes Caminati foram de grande valia, pois pensa através da relação entre software livre, produção radiofônica e culturas indígenas transgressões possíveis que unem tecnologia e culturas tradicionais. Lawrence Lessig, também nos forneceu boas ideias quando a proposta se debruçou sobre temas como cultura livre, remix, autoria coletiva e outras muitas questões relacionadas a esta pesquisa.

A partir da atuação no Ministério da Cultura fui convidado a integrar a equipe de implementadores sociais do Programa Gesac, do Ministério das Comunicações. O objetivo do programa era distribuir conexão de internet via satélite para escolas, centros culturais, e outras instituições que se dedicassem à cultura e educação sem outra possibilidade de conexão à internet que não aquela via satélite. Objetivamente na minha trajetória assumir a função de implementador social me levou a colocar meus pés, corpo e mente num Brasil profundo, uma opção incentivada pela própria natureza do programa.

Nesse período pude visitar as entranhas e constatar com meus próprios olhos o que eu mesmo já falava e pensava, a existência de muitos países dentro do que se chama de Brasil. Foi nesse período também que tive contato com a comunidade Paiter-Surui, de Rondônia, atendendo ao chamado de amigos do Movimento Hip Hop de lá, que me pediram para colaborar na implementação de um estúdio de gravação num ponto de cultura indígena que desejava trabalhar com produção de áudio.

Foi no interior de Rondônia que, pela primeira vez, imaginei uma música fruto da relação com uma comunidade tradicional. Vale ressaltar: música como fruto da relação com a comunidade, não se tratando exclusivamente de uma mistura de sonoridades, mas de um processo relacional onde a convivência autoriza um processo de hibridismo musical. Apesar de já ter escutado alguma música eletrônica brasileira feita a partir de ritmos sobretudo nordestinos (um levantamento histórico surgiu nesta pesquisa a partir da voz de produtores e produtoras musicais), nunca tinha me atinado para a força de uma música produzida num campo de relações, entre ferramentas tecnológicas, um produtor musical, e personagens de uma comunidade tradicional. Na ocasião não chegamos a produzir nada nesse gênero por lá, focamos na produção das músicas na própria estrutura Suruí que incluía exclusivamente vozes solo em algumas faixas e algumas faixas em coro, mas saí de lá com a total certeza de que tinha nas mãos uma grande riqueza cultural brasileira (?) e que projetá-la a partir do hibridismo seria um caminho inevitável. De alguma forma, o trânsito entre culturas é uma circunstância inevitável quando pensamos na produção cultural, sobretudo considerando os tempos ditos pós-modernos. (CEVASCO, 2006).

Figura 1 - O ancião Itabira em sessão de gravação

Figura 2 - Oficina de introdução à produção musical com Softwares Livres

Figura 3 - O líder comunitário (Labway Esagá) Almir Suruí em sessão de gravação

Depois de deixar a comunidade Suruí, não mexi no material que gravamos por lá até 2019, quando apliquei algumas vozes de indígenas Suruí[2] e Oro Nao[3] em faixas do EP Ouroboros[4], um trabalho radicalmente experimental e despretensioso. Para mim foi importante perceber como aquelas vozes dialogaram com outros elementos no contexto do projeto, que era bem minimalista, com uma produção bem corrida, já que na verdade o disco surgiu de uma sessão improvisada, executada ao vivo. Trabalho muito experimental, distante de qualquer experiência daquela comunidade, também pensando em sua longa relação com a música e com o mercado fonográfico. O próprio Almir Suruí, que na época e até hoje é o líder comunitário de maior expressão da comunidade, o Labway Esagá (cargo político da comunidade), participou quando criança de coros do disco TXAI do incrível Milton Nascimento.

Ainda espero o tempo necessário para me dedicar a uma obra que revisite a experiência na comunidade Suruí. Recentemente pedi autorização da comunidade para dar início a um trabalho nesse sentido e a recebi, agora é trabalhar. Importante, nestas notas introdutórias, destacar alguns trabalhos que vão servir de apoio à pesquisa quando tratarmos da questão do hibridismo cultural nessa pesquisa, como os escritos de Maria Elisa Cevasco, Nestor Garcia Canclini, Nego Bispo, Homi Bhabha, Peter Burke. São textos que nos subsidiam, mas que também, partindo do que vivenciei no campo, serão discutidos, analisados e criticados.

Alguns aspectos formais ainda precisam ser visitados nessas notas introdutórias. No tocante ao texto, algumas inspirações me tomaram para além do estilo e influenciaram a estrutura organizacional do trabalho e o desenvolvimento de uma política de escrita específica. Uma primeira ideia foi transmitir essa pesquisa como uma grande viagem. Nesses deslocamentos, conheci - e te convido a conhecer - o trabalho de muitos/as artistas e personagens diferentes da história da música eletrônica e das músicas de culturas populares e tradicionais do Nordeste brasileiro. A ideia foi constituir ambientes que permitissem a produção e troca musical ao longo do período da pesquisa e que esses contextos servissem como base da coleta de informações e gerassem todas as reflexões que esse projeto pudesse oferecer. Cada ambiente, um ponto de parada dessa viagem,

[2] Escute músicas suruí no contexto do EP Orobouros: https://youtu.be/qtZHrRrb9R8?t=281
[3] Escute músicas oro nao no contexto do EP Orobouros: https://youtu.be/qtZHrRrb9R8?t=169
[4] zebb.bandcamp.com

onde foram produzidos discos e singles enquanto conversávamos e convivíamos, como numa jornada interdisciplinar, espontânea e espiralar[5].

O trabalho está organizado em seções independentes, como módulos que podem ser visitados na ordem em que o/a leitor/a prefira. Algumas grandes inspirações para este movimento: a primeira vem da minha relação com o Software Livre (assunto que em determinado momento surgirá com a devida força no trabalho): por se fazer a partir de uma lógica de colaboração, as ferramentas computacionais livres geralmente compartilham a resolução de grandes problemas entre diversos instrumentos/estruturas, compartilhando o processamento por etapas entre programas diferentes. Isso acaba fazendo com que o usuário precise não somente dominar uma única ferramenta, mas várias; estude e dedique-se a um uso mais consciente do computador. Ao mesmo tempo, permite que o usuário personalize ferramentas de acordo, por exemplo, com a estrutura de hardware disponível, ou seja, se só tiver uma máquina antiga e sem grandes recursos, pode escolher o que rodar nela e torná-la útil. Por outro lado, também me inspirou o processo de síntese modular, onde, resumidamente, diferentes ferramentas afetam a produção de um único timbre. Um oscilador cria uma onda sonora, que por sua vez pode ser processada e se comportar de diferentes maneiras por outras peças de um sistema, que pode ser montado de diversas maneiras. O tema síntese também surgirá em alguns momentos dessa pesquisa, já que os sintetizadores têm lugar de destaque quando se produz música eletrônica.

Ainda sobre a escrita, tento pensar na modularidade funcionando de certa forma como uma contraposição à vontade automática de eleição de um "tema de grandeza maior" dentro das pesquisas acadêmicas. Apesar de entender a vontade que muitos/as pesquisadores/as têm de acreditar que, ao eleger um tema central para os trabalhos, será garantido o aprofundamento e o adensamento de ideias necessários, o que de fato vivemos é a precariedade do trabalho com pesquisa no país e no chamado sul global como um todo, e aqui acabo entendendo também que isso, de alguma forma, nos distancia de uma perspectiva de luta por melhores condições para o desenvolvimento de pesquisas. Ter mais tempo para pesquisar, de forma que esse investimento se traduza no sentido da continuidade dos trabalhos, é ponto sensível desta demanda. Com mais pesquisas

[5] A ideia de tempo espiralar vem recorrentemente adentrando uma série de áreas do conhecimento, sobretudo das artes, e tem em Leda Maria Martins sua principal referência acadêmica, onde, a partir de um pensamento complexo, reconhece uma perspectiva temporal onde momentos e figuras estão interconectadas e em comunicação constante, valorizando, a partir dessa perspectiva, entre outros elementos, as relações das pessoas com suas ancestralidades.

contínuas, longevas, são maiores as possibilidades de aproximação com uma visão mais ampla e próxima de cosmovisões que enxergam e transmitem percepções complexas dos fenômenos justamente por desenvolverem uma sensibilidade integral diante de demandas dos seus grupos. Por outro lado, me deixa feliz também poder oferecer a quem me lê uma alternativa à clássica busca por um umbigo, uma leitura no caminho de um olhar abrangente e também profundo para cada uma das questões sobre as quais me debrucei nesse período da pesquisa, sem a necessidade de muitos pré-requisitos. A ideia é visitar as questões construindo também um caminho para o desenvolvimento de uma ciência realmente mais sensível e acolhedora.

A convivência sempre foi o ponto de partida. Trazer para o ambiente acadêmico pensamentos em torno de uma prática que faz parte da minha vida e tentar, a partir dessa experiência profissional, pessoal e ao mesmo tempo coletiva – já que musical – transformá-la em teoria ou teorias, é um movimento que antes mesmo de sua formalização, já indica a importância do convívio na produção deste trabalho e dessa forma de olhar para o fenômeno musical. Inicialmente, o projeto de pesquisa baseou o levantamento de dados na produção de quatro momentos compartilhados de produção musical, envolvendo as comunidades do Terreiro Ilê Axé Osun Ynká, na cidade de Salvador, Bahia, o Centro Cultural Côco de Umbigada, na cidade de Olinda, Pernambuco, além das Mestras Penha Cirandeira e Tina, mestras da cultura popular paraibana. Com o decorrer do processo e da vida, concluímos essa etapa da pesquisa trocando experiências em 3 momentos. Interagi no período da pesquisa com a comunidade do Terreiro Ilê Axé Osun Ynká, em Salvador, com a Mestra Penha Cirandeira, mestra pernambucana radicada na Paraíba, e com a comunidade musical de Alagoa Nova, do interior do estado da Paraíba.

Olhar para esta música através de uma lente contra colonial traz para o campo da produção musical brasileira a ideia de que alguns procedimentos e processos vêm subvertendo lógicas estabelecidas para as relações de colaboração na área, muitas dessas lógicas ditadas por uma forma global-mercadológica de se fazer as coisas. O choque cultural implícito na relação que produz o Subgrave Nordestino é visto como potência que permite o trânsito dos personagens envolvidos em posições que inclusive vêm sendo criadas por este mesmo choque. Remodelando papéis dentro, inclusive, da instituída produção cultural brasileira, este fenômeno será descrito, analisado, refletido a partir de uma perspectiva participativa onde o olhar dos próprios agentes envolvidos é a principal referência, daí a importância de compreensão histórica e social da trajetória humana

dessas pessoas, percebidas no projeto através de relatos dentro dos contextos de produção musical e entrevistas que, na reta final do trabalho, transformaram-se em episódios de um podcast[6], com o objetivo de um espalhamento maior das ideias que permeiam a pesquisa.

1.2 Subgrave Nordestino e seus elementos.

Esta pesquisa não é um delírio. Esta pesquisa é um sonho. Ailton Krenak é quem nos conta sobre a importância do sonho para comunidades indígenas brasileiras, revelando que, se um assunto é importante e não se sonha a respeito, deve-se esperar um pouco, e os caminhos surgirão num passeio onírico (KRENAK, 2020). Apesar das diversas possibilidades de conceituação do termo Cultura, o fato é que Cultura "na vida prática", no contexto brasileiro, observada através de um olhar inclusivo e abrangente sobre seus agentes, tem desenvolvido saídas, oportunidades e uma perspectiva de transformação social. Também com este intuito, este trabalho se propõe a observar um fenômeno musical brasileiro, nordestino. Até aqui, 2025, venho chamando este fenômeno de Subgrave Nordestino, uma espécie de guarda-chuva de iniciativas musicais que entrelaçam música das culturas populares tradicionais e música eletrônica no Nordeste brasileiro.

Para sairmos da abstração, é importante falar de uma trajetória que permite a identidade dessa expressão musical: quando falo em Subgrave Nordestino, me refiro à música eletrônica que é pensada e feita no Nordeste brasileiro desde o início dos anos 2000, a partir da relação entre produtores/as de música eletrônica e as músicas e artistas das culturas populares tradicionais da região. Um pouco mais à frente adentraremos os detalhes dessas relações, mas, inicialmente, é importante entender dois pontos fundamentais: não existe um padrão para estas relações, elas são variadas e vão desde práticas de *sampleamento* de discos gravados até a experiência de produtores e produtoras que fazem parte de comunidades tradicionais e resolvem produzir música eletrônica.

Esse é um dos principais pontos da pesquisa, na medida em que, são essas as relações que, na tese aqui defendida, configuram o aspecto contra colonial deste tipo de música. Entretanto, é importante salientar um segundo ponto em toda essa história: de maneira alguma caberá à pesquisa desenhar qualquer tipo de hierarquia da experiência individual de artistas; esse movimento só serviria para enfraquecer a cena que através

[6] Disponível em https://subgravenordestino.com/conteúdos

deste trabalho queremos fortalecer. Minha sugestão agora é que olhemos inicialmente para alguns aspectos técnicos, tentando não desatrelar essas escolhas de uma perspectiva social, histórica e cultural, pensando criticamente nos contextos em que essa música surge e cresce.

Carregando desde elementos dos primórdios da música eletrônica, da experiência eletroacústica e da mais recente música computacional experimental, pensamos no Subgrave Nordestino (SUBNe) como um gênero (que logo converteremos à ideia de *Atitude Musical*) que faz uso de algumas técnicas e ferramentas específicas para produzir sonoridades também específicas.

O *sampling* é a técnica que se desenvolve através da coleta de amostras de som (*samples*). Essas amostras podem ser coletadas de fontes de música produzida (discos, fitas, cds, áudio de arquivos de vídeo) ou podem ser produzidas também em estúdio ou qualquer outro ambiente onde seja possível realizar uma gravação. O advento das ferramentas digitais transformou muito rapidamente o contexto da produção musical como um todo, facilitando a produção de conteúdo através do uso de ferramentas como gravadores digitais portáteis ou os próprios *smartphones* que hoje já servem em muito aos artistas da música. Muita música popular feita no mundo hoje faz uso dessa estética ou mesmo se baseia no uso desta técnica, sendo a música do movimento Hip Hop, o RAP, a principal influência mundial nesse sentido. Convém salientar que o Movimento Hip Hop é um dos principais responsáveis pelos caminhos por onde seguiu a música pop na história; não só a música, mas também a indústria fonográfica e a indústria de equipamentos foram altamente impactadas pelo pensamento musical e pelas estratégias de produção de conteúdo do movimento. Analisaremos melhor essa presença quando começarmos a olhar para o Dub jamaicano, influência direta do SUBNe, e que pode ser considerado o útero onde foi gestada a música RAP, e o Movimento Hip Hop como um todo.

No SUBNe, o uso de *samples* (amostras) de músicas das culturas populares, de sons de rituais afro-indígenas, de instrumentos dessas culturas tocados isoladamente, de ritmos dessas culturas é amplamente utilizado na composição de novas obras. O uso dos *samplers* (máquinas que gravam, disparam e transformam essas amostras – alterando nota, duração, velocidade, transiente e, assim, o timbre como um todo) também é comum em performances ao vivo ou em processos de produção musical em estúdio, sendo a MPC, do fabricante Akai, o mais conhecido entre eles.

Além dos *samplers*, máquinas de ritmo são frequentemente utilizadas no processo de criação e performance do SUBNe. Conhecidos também como sequenciadores por sua função, essas são máquinas que podem criar seus próprios timbres, através do processo de síntese sonora, organizando-os numa estrutura temporal linear onde o usuário/performer vai preenchendo passos (*steps*) para criar um determinado padrão (*pattern*). Essas máquinas sequenciam os sons que, em sua grande maioria, são sons percussivos, para criar ritmos, embora esse uso seja frequentemente subvertido, e sons de bumbo, por exemplo, muitas vezes têm funcionado nas músicas como linhas de baixo. Algumas máquinas desse tipo integram a possibilidade do uso de amostras (*samples*) externas, ou seja, integram as funções de sequenciador e *sampler*, o que permite, esteticamente, um ritmo mais linear, robótico (mas não exclusivamente, já que boa parte desses aparelhos oferece condições para a humanização da produção), que faça uso de timbres reais, de instrumentos orgânicos. Essa é uma perspectiva que influi diretamente na estética do gênero: a possibilidade de tocar através dos *pads*[7] dos instrumentos eletrônicos, as sonoridades de instrumentos orgânicos, reais. Embora esses sons sejam orgânicos, já não o são por completo, na medida em que já foram processados por circuitos dessas máquinas. Sua organização no tempo também já sofre a influência da característica do próprio instrumento eletrônico e, dessa maneira, podemos aferir que, de alguma maneira, a ferramenta ganha certo protagonismo nessa construção, já que imprime também seus modos na própria sonoridade de cada timbre utilizado e na estética de sua organização no tempo.

Sintetizadores são instrumentos que criam timbres de maneiras diversas e têm seu desenvolvimento em curso desde meados do século XX, aproximadamente. São grandes protagonistas no desenrolar da história da música eletrônica, e, com a introdução do computador no universo da produção musical, seu desenvolvimento avançou até a construção de instrumentos virtuais, fato que contribuiu muito para a popularização dessas ferramentas, já que sintetizadores reais não são tão acessíveis financeiramente. O desenvolvimento dos plugins VSTs (Virtual Studio Technology) parte inicialmente da ideia de reproduzir no computador o mecanismo de um instrumento ou um efeito

[7] Pad é uma espécie de botão emborrachado, comuns em samplers e sequenciadores, e tem o tamanho ideal para que o produtor/a-musicista possa performar ao vivo ou em estúdio de maneira bem específica ritmos ou inserções com uma presença percussiva na música. O amplo uso de samplers e sequenciadores na produção musical mundial fez surgir técnicas avançadas de uso destes equipamentos como o recém batizado, porém antigo, finger drumming, que consiste numa técnica de composição onde os pads disparam samples a partir de uma performance realizada exclusivamente com as mãos.

existente, real. Contudo, com o avanço da tecnologia, há uma mudança de perspectiva que levou ao desenvolvimento de plugins (programas acessórios a programas maiores, no caso da produção musical, os plugins funcionam dentro das Digital Audio Workstations - DAWs) cuja função vai além da ideia de reproduzir um equipamento da vida real, fato que transforma também a forma de pensar e a prática de muitos/as produtores/as musicais, engenheiros/as de mixagem e masterização na medida em que passam a contar com ferramentas artísticas e corretivas que nascem muitas vezes de uma necessidade específica, ou de uma demanda de experimentação artística única. Assim, esses instrumentos extrapolam a analogia e começam a se consolidar como instrumentos de um universo próprio de criação - digital - para além dos limites físicos ou da busca pela fidelidade ao seu análogo real. Muitos passam a ser criados inclusive sem a necessidade de uma referência real, e acabam criando para algumas pessoas a necessidade-vontade de realizar todos os processos da produção musical (produção, gravação, mixagem, masterização) utilizando apenas ferramentas computacionais, o conhecido processo "in-the-box". Considerando que a maioria dos instrumentos e equipamentos físicos, reais, como compressores, equalizadores, efeitos de reverb e delay ainda são muito caros, e que é a rara a cultura da criação/manufatura dessas peças, o uso de plugins deixou de ser uma alternativa para se consolidar como a primeira opção de muita gente que produz música, inclusive grandes ícones da indústria. Para além disso, com a possibilidade de pensar e construir plugins específicos, parte dos trabalhadores/as da própria indústria fonográfica tem optado por este caminho como principal forma de produzir, já que tem a possibilidade de demandar ferramentas para processamentos específicos ou solicitar a customização de peças que já existem.

É necessário também um olhar para o que vem sendo trabalhado no meio acadêmico quando tratamos de música eletrônica e assumir um papel que reconhece tudo que até aqui vem sendo produzido como a pavimentação de um caminho que pretendemos percorrer. No Brasil, de maneira mais específica, muitos estudos relacionados à música eletrônica vêm sendo desenvolvidos no campo da Antropologia, onde uma grande variedade de temas e perspectivas têm sido trabalhadas. Muitos estudos debruçaram-se sobre o universo das *Raves*, festas de música eletrônica que ocupam localidades idílicas, longe de qualquer contato com a urbanidade. Muitos temas surgem, portanto, a partir de um olhar para essas festas: em sua maioria são estudos no campo da antropologia social, performance, geografia, moda, uso de psicoativos, entre outros assuntos. Mais recentemente o olhar acadêmico também tenta ampliar sua abrangência, e alguns estudos

começam a reconhecer as músicas eletrônicas periféricas, e hoje o Funk brasileiro, por exemplo, pode ser considerado um dos principais fenômenos motivadores da produção de diversos estudos, principalmente no campo da Antropologia.

Carolina Camargo de Abreu nos oferece um aprofundado estudo das *raves* a partir de seus trabalhos de mestrado (2005) e doutorado (2011). Tatiana Bacal, também no campo da Antropologia Social olhou diretamente para a trajetória dos Disk Jockeys (DJs) de música eletrônica no Brasil, reconstruindo de forma muito didática o caminho percorrido na consolidação de alguns subgêneros da música eletrônica no país e no desenvolvimento de uma música eletrônica brasileira em seu trabalho Música, Máquinas e Humanos (2012), publicação em livro de sua tese de mestrado, enquanto Simone Pereira de Sá (2007) nos apresenta o Funk carioca como um possível trajeto para a constituição de uma música eletrônica brasileira. Fora do Brasil, temos o britânico Andrew Hugill, nos oferecendo um olhar muito autêntico sobre as transformações no fazer musical com o advento da música digital. Seus estudos servem a esta pesquisa na medida em que estarei, ao longo de todas as experiências de produção musical e ao longo de toda a escrita, estabelecendo conexões com as práticas de produção das pessoas que hoje têm se dedicado a produzir músicas dentro do que estou aqui chamando de Subgrave Nordestino.

1.3 Da pesquisa e da viagem.

Sempre imaginei essa pesquisa como uma viagem. Uma jornada onde cada espaço de produção musical que se constitui é um dos pontos de parada, entrecortados por momentos de reflexão, síntese e mergulho nas ideias emergidas em cada um dos encontros. Partindo dessa premissa, passei a entender a formação cultural como um processo que exige movimento, deslocamento, pensar e, parafraseando o rapper Black Alien, a "zona de conflito como a zona de conforto", no sentido da potencialização da riqueza dos processos e das trocas. Assim, inspirado pelo espírito do viajante, acabei entendendo cada encontro dessa pesquisa como um ponto de desenvolvimento de temas, que criam o enredo dessa história.

A visita ao Ilê Asè Osun Ynká foi determinante na construção de um pensamento em torno de processos de aprendizagem, transmissão cultural e multirreferencialidade. Pensar junto à comunidade do terreiro sobre o que este gênero musical pode criar nas muitas vidas envolvidas num processo de criação artística e o quão únicas são as trajetórias de cada pessoa em seu percurso de formação cultural foi uma experiência

emocionante, sobretudo considerando o resultado musical da experiência. A abertura e o pensamento de Mãe Dadá de Omolu, ao nos ensinar de maneira fluida sobre os entrecruzamentos de música-arte e música-religião, criando um novo "rito artístico" dentro do processo de produção das primeiras faixas da série musical Subgrave Nordestino, que acompanha esse texto, são pontos surpreendentes, até para quem já tem algum trânsito entre as culturas populares e tradicionais no Brasil. Muitas vezes, emaranhados em ideias – que não são só do senso comum – que insistem na essencialização[8] das comunidades do candomblé, ou seja, a difusão de um entendimento de que essas comunidades estão estagnadas tecnológico, cultural e politicamente no tempo, não consideramos o fato de que, talvez até pela própria marginalização histórica sofrida por aquelas pessoas, são elas que muitas vezes têm condições de nos oferecer algum avanço crítico para nossa forma de ler e interpretar o mundo. São elas que podem oferecer saídas para a saturação de temas e soluções compreendidas dentro do universo acadêmico de produção do conhecimento.

Essa é uma premissa norteadora deste texto: as ideias e formas de interpretar o mundo advindas de contextos periféricos, subalternizados, marginalizados num país periférico no contexto mundial são de primeira importância no sentido de imaginarmos um movimento musical transformador e uma prática de pesquisa capaz de criar estratégias e categorias diferentes à análise de fenômenos. Ainda que, partindo de uma influência contra colonial, caímos muitas vezes como pesquisadores no limbo das categorias cristalizadas, e por mais força que façamos para enxergar e reconhecer outras cosmopercepções, caímos no paradoxo de analisá-los a partir de categorias canônicas. Nesse sentido, uma das principais buscas desta pesquisa foi colher nas vozes contra coloniais as categorias e os mecanismos para análise para todos os assuntos surgidos no contexto da pesquisa.

No encontro com a Mestra Penha, figura icônica da cultura popular e tradicional da Paraíba, foi fundamental no aprofundamento das questões que já se apresentaram no primeiro ponto da viagem, e também saltaram para o ambiente da pesquisa pontos fundamentais relacionados à construção e percepção de identidades, performance e historicidade. A mestra é uma pessoa brilhante com uma trajetória na cultura sem igual, e o exemplo que ela traz dentro do contexto da pesquisa é de fundamental importância inclusive para o desenvolvimento do que penso ser uma das ideias centrais deste trabalho

[8] Edward nos apresenta, explica e exemplifica a ideia de essencialização em sua obra Orientalismo.

que é a ideia de *Atitude Musical*, uma alternativa à ideia de gênero pensada e emergida da própria relação entre artistas das culturas populares, tradicionais e produtores musicais. Mestra Penha se dedica hoje literalmente ao resgate de sua persona artístico-cultural quando, simultaneamente, é a própria responsável pela rememoração de algumas culturas religiosas do Nordeste brasileiro no desenrolar da produção do seu disco Paraíba Profunda, fruto deste projeto de pesquisa que está em fase de finalização, com alguns de seus singles lançados. Um movimento muito especial e único, atrelado à sua trajetória de luta e resistência como agente cultural que espalha as culturas paraibanas no país. Entendo toda a controvérsia em torno do uso do termo resgate, prometo discutir e justificar seu uso num momento específico.

O encontro com a Banda de Pife de Buraco D'Água, uma comunidade cultural situada na cidade de Alagoa Nova, no interior paraibano, trouxe para a pesquisa uma série de reflexões acerca da preservação de brinquedos e manifestações populares e uma possível contribuição que o hibridismo pode trazer a este movimento. Atuando lá a partir da continuidade do projeto Escolas Vivas, projeto tocado (localmente, o projeto se desenvolve em articulação com ações em outras cidades do país) de maneira interdisciplinar por professoras das áreas de Literatura, Dança e Artes Visuais da UFPB, a saber, Fabiana Carneiro e Cacá Fonseca, pude perceber o quanto a troca musical e sobretudo o registro daquela manifestação representou para a comunidade a oportunidade de continuar insistindo na preservação de sua cultura e história. Se por um lado me foi permitido fazer versões eletrônicas de suas músicas, por outro, a possibilidade de entregar para eles, sua música numa forma "original" representou para mim o maior ganho da atuação do projeto naquela localidade. Diz sobre a força da pesquisa em música de uma forma geral, e, porque não dizer, de uma função necessária da pesquisa acadêmica e da própria Universidade, de devolver à população algo que lhes seja útil em muitos aspectos, mas principalmente, útil a partir de sua própria perspectiva, já que na maioria das vezes a pesquisa em si nos leva a acreditar que estamos produzindo sempre um conteúdo servível principalmente às comunidades parceiras quando na verdade estamos colhendo a história e o conhecimento de muitos para comunicar para poucos. No caso da comunidade de Buraco D'Água, a parceria indicou caminhos para aquelas pessoas acreditarem ainda mais na importância do que vêm fazendo ao longo dos anos.

Diante dessas circunstâncias e encontros, essa tese propõe pensar o fenômeno Subgrave Nordestino – e essa é uma denominação que ao longo do trabalho se justificará, e cujo ineditismo se concentra exclusivamente na sistematização da produção musical de

artistas que já possuem laços de identificação e se reconhecem em práticas comuns. Apesar de muitas pessoas falarem sobre uma música eletrônica brasileira que bebe em elementos constituintes da (ideia de) identidade nacional, a perspectiva apresentada por este trabalho, que pensa o fenômeno como uma produção contra colonial no universo das manifestações musicais brasileiras, no campo da música eletrônica e também no sem-fim das manifestações das culturas populares nordestinas, está sim sendo realizada pela primeira vez. A forma como o SUBNe se constitui é inesperada, por vezes acidental, e envolve movimentos bem distantes das dinâmicas comuns que o mercado musical e a indústria fonográfica propõem ou propuseram como uma música eletrônica brasileira. Quando a expectativa de uma bossa-*drum-and-bass* é chacoalhada por uma mistura de coco com *grime* ou *dubstep*, sonoridades periféricas se sobrepõem na constituição de um gênero, e revelam inúmeras possibilidades para além da forma e escuta previstas. Quando a busca, o interesse, a relação e o afeto conduzem um processo de produção musical e fonográfica, um grito por maneiras humanizadas de produzir arte começa a ser ouvido e apreciado. Se essa é uma música que desafia esteticamente e politicamente um mercado estabelecido, podemos enxergá-la sob o prisma de lentes contra coloniais, e esse estudo pretende, portanto, não somente investigar, mas potencializar essa característica buscando também outras formas de fazer e difundir ciência.

Olhar e sentir os aspectos da produção musical que venho classificando como Subgrave Nordestino me fez assimilar entendimentos que me convencem seriamente de que esse é para além de um gênero musical, uma atitude contra colonial. Essa é uma percepção que vem não somente das sonoridades implícitas nessa produção, que por si só, já indicam a transformação de vidas de todos/as envolvidos/as nesses processos até aqui, mas visitar a diversidade de processos e formas de fazer, além do trânsito entre culturas e classes promovido a partir desse tipo de produção nos diz que esse tem sido um tipo de produção que vai na contramão da forma que a indústria cultural/fonográfica induz artistas a produzirem sua música. As trocas culturais entre classes sociais e territórios, o encontro de mundos e a possibilidade de uma música multirreferencial produzida fundamentalmente no encontro de universos completamente distintos têm sido o fio condutor da maior parte dessas produções, e, a partir desse movimento, uma grande diversidade de pautas também acaba sendo introduzida nessa produção. Também o acesso da população em geral a formas musicais das culturas tradicionais e populares vem sendo paulatinamente ofuscado a partir da criação de uma cultura musical mundial, com estética padronizada e distante de culturas que não sejam necessariamente urbanas. Dessa

maneira, entendo o Subgrave Nordestino como uma reação contra colonial principalmente pela possibilidade de promoção de músicas de comunidades tradicionais populares diante de um público cuja ideia de música eletrônica está intrinsecamente ligada a sonoridades urbanas atreladas ao universo de uma música reificada pela indústria cultural/fonográfica. Por outro lado, essa produção também tem permitido o acesso de artistas invisibilizados/as a territórios físicos e virtuais que, sem qualquer dúvida, lhes seriam negados, ou melhor, lhes foram historicamente negados. Obviamente que muitos artistas das culturas tradicionais e populares ganharam notoriedade ao longo dos anos e tiveram seus trabalhos espalhados por palcos de todo o mundo, contudo, a velocidade da difusão e a multiplicidade de nichos tocados, por exemplo, pela obra de artistas como Lia de Itamaracá, olhando para suas fases mais próximas da cultura popular e de fases em diálogo com a música eletrônica, são muito distintas.

Obviamente, cabe também a esta pesquisa visualizar a variedade de figuras envolvidas com suas diferentes formas de fazer e entender que nem sempre esse é um giro completo, dada a própria variedade de perfis de produtores e produtoras, não é e nem será nosso objetivo romantizar essa produção, mas sim reconhecer, valorizar e de alguma forma projetar artistas que estão de maneira transformadora realizando suas produções, vivenciando experiências fundadas na música e revirando realidades de forma que o Brasil ainda não havia experimentado. Nesse sentido, sem qualquer tipo de pudor, olhamos no processo de pesquisa para muitos/as produtores/as e suas cosmopercepções entendendo que mais do que validar essa ou aquela forma de produzir música, é importante revelar para a cena o poder de uma conduta ligada a princípios éticos coletados em comunidades que há algum tempo vêm participando desse processo, daí a opção por uma metodologia inspirada na Investigação-Ação Participante, como forma de fortalecer este cenário de produção musical.

A ideia de inovação na pesquisa em música também é tocada por cada escolha metodológica deste trabalho. Declaradamente inspirado numa investigação-ação participante, em determinados momentos a opção pelo flutuar metodológico, por um sentimento de serendipidade e desapego, se faz necessária, principalmente pela quantidade de universos-pessoas envolvidos em todos os processos. Confesso a necessidade de revisitar, em muitos momentos dessa jornada, experiências de inserção comunitária da minha própria trajetória para superar entraves na pesquisa. Confesso que muitas vezes recorri inclusive à força da fé e à própria espiritualidade para aumentar o potencial de reciprocidade de uma perspectiva multicultural e entender um pouco mais

sobre os caminhos a serem seguidos. Bem longe da ideia de um multiculturalismo pacífico, a perspectiva deste trabalho vê também no conflito a potência de um lugar único para a investigação, sobretudo num processo onde muitas vezes me encontro no próprio papel de "objeto", daí a necessária paciência expandida, desejo por diversidade e, como nos indica Fals Borda, "inserção por ritmos" (FALS BORDA, 2015, p. 263).

Partindo principalmente de entrevistas realizadas junto a produtores e produtoras deste tipo musical, bem como de artistas das culturas tradicionais populares envolvidos/as nesses processos, pude tratar da subversão da causalidade: essa música como resultado de quê? Para onde poderia olhar para enxergá-la como reação a um movimento/opressão do mundo contemporâneo? Fiz movimentos substanciais para reconhecer a mudança do paradigma da causalidade e afirmar o caminho da identidade como mecanismo ontológico, buscando sempre a complexidade do fenômeno e das pessoas que o constituem. Os caminhos percorridos pisaram também no terreno do hibridismo cultural e do multiculturalismo, partindo da necessidade da desconstrução de uma ideia de conforto comumente associado a ele, considerando a fricção e o choque dos mundos como agentes da promoção de justiça social também através das artes.

As opções (des)metodológicas feitas nessa trajetória se recriaram ao longo de toda a pesquisa. Nesta introdução é importante dizer que toda essa experiência, que se desenrolou (oficialmente) por cinco anos, exigiu muitas vezes a relativização do ímpeto da sistematização que desenvolvemos de forma automática e tradicional em processos de pesquisa profissional. Muitos foram os momentos em que senti a real necessidade de confiar no silêncio, na ausência das perguntas e num olhar muito menos objetivo para poder conseguir transformar também em música todas essas reflexões e processos, assim como para criar entendimentos, reflexões e conhecimento a partir da música. Obviamente, antes, durante e mesmo com a "finalização" da pesquisa ainda surgem questões éticas, arguições mais amplas sobre a prática de pesquisa que fomentam uma reflexão profunda sobre que tipo de ciência é capaz de oferecer soluções e caminhos para uma experiência humana de longevidade, alegria e convivência harmônica**.**

2 Música como estopim de identidades

2.1 Refletindo uma Música Eletrônica Popular Brasileira, Nordestina.

Muitos momentos marcam a consolidação da música eletrônica no Brasil, e alguns pesquisadores e pesquisadoras já realizaram uma extensa documentação desses processos, não cabendo a esta pesquisa repetir toda essa informação a quem a lê. Trago para a discussão pontos significativos dessa história que dialogam diretamente com a constituição de uma música eletrônica específica à região do Nordeste brasileiro, que desencadeia o fenômeno apresentado por este trabalho, o Subgrave Nordestino. Para entendê-lo como fenômeno caro à música brasileira, e principalmente como desencadeador de reflexões profundas que justificam esta pesquisa, é interessante pensá-lo e localizá-lo historicamente na estrutura temporal que apresenta a música eletrônica feita no Brasil.

Logo de início, aproveito para destacar alguns trabalhos que considero de grande importância nesse contexto da tentativa de uma historiografia da música eletrônica brasileira - digo tentativa pois se tratando de um país de vastas dimensões, realmente é muito difícil considerar um levantamento que dê conta da pluralidade derramada sobre nosso imenso território - sendo os que mais serviram como suporte a esta pesquisa os livros *MEB – A História da Música Eletrônica Brasileira*, de Eric Marke, e *Música, Máquinas e Humanos*, de Tatiana Bacal. Ambas as obras se debruçam sobre o desenrolar histórico da música eletrônica no Brasil e são extremamente complementares. Enquanto Marke (2017) nos oferece um panorama aprofundado da cena eletrônica a partir de uma documentação quase que enciclopédica, revelando acontecimentos, produções, personagens e instrumentos surgidos no contexto brasileiro desde o início do século XX, Bacal (2012) nos apresenta uma cena específica onde os DJs constroem e firmam uma música eletrônica brasileira no cenário mundial. Obras de grande relevância para a temática tratada por este trabalho, sem dúvida alguma, e, diante delas, me arrisco a tentar ampliar um tanto o olhar para outras músicas eletrônicas espalhadas pelo país.

Até onde se estendeu esta pesquisa, notei que as reflexões e sobretudo a historiografia produzida sobre a música eletrônica brasileira foram construídas basicamente considerando acontecimentos e personagens localizados no eixo Sudeste do país. Nesse sentido, considero pertinente pontuar que sim, muita coisa relacionada à possibilidade de refletir uma história da música eletrônica brasileira aconteceu ali, mas

quando abrimos o olhar para pensar e considerar a existência de músicas eletrônicas brasileiras, podemos considerar que há muito a ser feito. Se as principais obras produzidas no país que tratam dessa historiografia centraram sua análise e pesquisa no eixo sudeste, não resta dúvida de que também foram pensadas a partir de uma referência específica, centrada nas experiências europeia e estadunidense. Obviamente, essas pesquisas pertencem a um momento histórico e a um lugar de fala[9] específicos e não é intenção deste trabalho invalidá-las, muito pelo contrário, a ideia aqui é oferecer uma perspectiva que as complemente, considerando a possibilidade de pensar em outras tradições, em outras nascentes que desembocam na música eletrônica nordestina que tratamos aqui nesta pesquisa. Alguns poucos personagens do SUBNe chegam a ser catalogados por essas obras, no entanto, percebo, como pesquisador, a necessidade de revelar de maneira um pouco mais detalhada os movimentos dessa música contra colonial.

Olhar para o Subgrave Nordestino ao longo desses anos me fez também crer que, enquanto uma historiografia da música eletrônica feita no Brasil se apega a uma determinada linhagem, o trabalho de outros artistas que convivem nesse território-ideia Brasil termina um tanto subnotificado. Apesar de não serem completamente ignorados, é fato que a descrição de muitos projetos carece de uma atenção maior, justamente por não estarem perfeitamente alinhados a uma determinada perspectiva, a uma tradição. Observando os materiais produzidos até aqui a respeito de uma possível unidade na concepção de uma Música Eletrônica Brasileira, entendo que a maior parte das experiências de documentação baseia-se num olhar para uma música de bases laboratoriais, científicas (e aqui estamos falando da ciência de bases modernas), e como consequência, temos uma historiografia composta por personagens que tiveram acesso a esta experiência ou derivam dessa tradição. A música eletrônica brasileira alinhada com as experiências europeia e estadunidense representa, desse modo, na minha compreensão, uma série de acontecimentos, personagens, produções e eventos alinhados também com o desenvolvimento da ideia de ciência produzida em um norte global, cabendo-nos, portanto, a necessidade de falar de uma música eletrônica que me atrevo a dizer deriva também de outras influências, visões de mundo, experiências e perspectivas teórico-práticas. A ideia aqui é abrir espaço também para esses outros acontecimentos e visões de mundo, entendendo a diversidade como o maior ganho para o avanço da experiência humana no planeta.

[9] Djamila Ribeiro nos oferece uma reflexão sobre sobre este conceito em seu livro Lugar de fala, 2019.

Ao longo dos anos de pesquisa e sobretudo partindo das experiências junto a grupos e artistas das culturas populares realizadas especificamente no contexto desse projeto, passei a alimentar a ideia de que a música eletrônica feita no nordeste brasileiro, a partir dessa relação vem se revelando cada vez mais como uma linhagem diversa da MEB, e, apesar de desfrutarmos desse ponto de partida, garanto aqui uma diferenciação para o fenômeno SUBNe: estamos construindo a partir da margem da margem. Identificados sim com as bases de uma música eletrônica mundial, conectados com aspectos comuns, mas permeados de influências e perspectivas outras, fluindo no sentido do que descrevo mais à frente neste trabalho como *Atitude Musical*, em contraponto à ideia de gênero. Claro que não negamos a riqueza da historiografia produzida até aqui, inclusive ela nos serve muito como base para entender a postura contra colonial do SUBNe, mas é importante salientar a urgência da ampliação dessa documentação para que possamos também reconhecer de maneira mais contundente diferenças dentro do contexto da MEB que se dão por fatores regionais, econômicos, sociais, raciais, marcadores sociais da diferença que inferem diretamente nesse contexto de produção musical do país.

Se o contexto brasileiro (da música eletrônica) nos revela uma variada gama de artistas conectados com o que acontece nos principais polos de produção dos mais variados gêneros eletrônicos no mundo, podemos dizer que a música do SUBNe além de conectada com o exterior, se aproxima de movimentos musicais bem brasileiros, não somente por conta de sua sonoridade ou instrumentação – uso de ferramentas – mas principalmente por ações que determinam tanto o seu material sonoro quanto as relações e consequências da produção dessas sonoridades. Os caminhos para a produção de música são sempre um mistério, mas é possível dizer que hoje, considerando o individualismo que permeia todas as camadas da vida principalmente nas grandes cidades, capitais, e a própria frieza que se instaurou num processo fortemente influenciado pela força do mercado fonográfico, não é erro dizer que o SUBNe mantém, reforça e se retroalimenta do contato, das relações humanas, e (adiantando um pouco do que trarei no tópico específico sobre *Atitude Musical*) o faz na aproximação de mundos e personagens que não se encontrariam se seguissem uma ordem esperada proposta pelo sistema-mundo capitalista.

Essa é uma tradição de movimentos musicais que em muito transformaram a perspectiva do fazer artístico no Brasil, e nesse sentido posso citar dois movimentos bem conhecidos e que sem dúvida representam momentos únicos da história da música

brasileira: a Tropicália e o Manguebeat. Curiosamente, um surge quando se acreditava que o outro seria o "derradeiro movimento relevante da cultura brasileira do século XX (alguns acrescentariam a vanguarda paulista no final dos anos 1970)" (TELES, 2019, p. 19). A história conta que as bases do movimento tropicalista surgem do contato dos artistas com expressões da cultura popular brasileira numa época em que a música era fortemente influenciada pelo gringo iê-iê-iê. O jornalista José Teles nos conta parte dessa história, referindo-se a uma temporada de Gilberto Gil no Teatro Popular do Nordeste, em Recife:

> O prolixo baiano fez muitas amizades. Os novos amigos levaram-no pra conhecer a fértil cultura musical do povo pernambucano. Em Carpina, na Zona da Mata Sul, apresentaram-no ao maracatu rural e seus vistosos caboclos de lança que Chico Science, trinta anos mais tarde, difundiria mundo afora. Em Caruaru, emocionou-se com a Banda de Pífanos dos irmãos Biano. Na ilha de Itamaracá, encantou-se com a ciranda de Lia, que também trinta anos depois seria uma das musas do manguebeat. Aquela riqueza rítmica, ainda bastante restrita a Pernambuco, foi a peça que faltava para completar o quebra-cabeça de ideias que ele desejava pôr em prática. (TELES, 2019 p. 21)

Ressalvado o calor da autoestima pernambucana, através do trecho, fica evidente que o contato com as culturas populares transformou o pensamento musical de um segmento de artistas para além da própria música na época, resultando numa expressão que transformou a arte brasileira no período. Na sequência dos acontecimentos descritos no trecho, Gil "colocaria a teoria na prática, poucos meses mais tarde, no palco do Teatro Paramount, defendendo um baião, 'Domingo no Parque'[10], com um conjunto de rock, Os Mutantes" (TELES 2019, p. 22). Não por acaso, Os Mutantes se consolidariam como uma banda voltada a um rock psicodélico, experimental, e influenciariam uma série de grupos no país a partir de suas experimentações com instrumentos elétricos, pedais de distorção, *phasers* e *delays*. O rock brasileiro, aliás, seria mais tarde um grande guarda-chuva de experimentações e fusões com a música eletrônica e suas ferramentas como baterias eletrônicas e sintetizadores. Ele nos serviria como amplo difusor dessas ferramentas na música popular brasileira, principalmente a partir dos anos 80, quando não só foram introduzidos baterias eletrônicas e sintetizadores na produção musical, como também foram utilizados, pela primeira vez, recursos de computação gráfica na formulação de capas de discos brasileiros. Um momento proeminente para a música eletrônica no país,

[10] Disponível em https://youtu.be/mTFYMEPLjA0?si=b9OR8SHkIyvkasdh

a *New Wave* (como ficou conhecida essa vertente do rock nacional, que bebeu igualmente na fonte do pop eletrônico) ficou caracterizada como o segundo movimento mais produtivo do cenário musical brasileiro, atrás apenas da Jovem Guarda (MARKE, 2017, p. 57).

Enquanto a Tropicália mostrou os primeiros caminhos de um encontro musical entre raízes das culturas populares e tradicionais brasileiras com linguagens e propostas musicais inovadoras, experimentais em combinações até então improváveis, produzindo um discurso único na história da música brasileira, entre meados dos anos 80 e início dos anos 90, se consolida o Manguebeat, em Recife, como uma expressão que também conectou músicas do mundo com culturas populares localizadas no estado de Pernambuco através de uma antena parabólica fincada no meio do mangue. Chico Science, personagem central do movimento, e sua banda Nação Zumbi, já no nome, carregavam um sentimento compartilhado com o SUBNe, a ideia de conexão de músicas do mundo com as culturas populares e tradicionais. Sua música bebe diretamente na fonte da música eletrônica vinda do Hip Hop (Run DMC, LL Cool J, Public Enemy, Afrika Bambaata) ao mesmo tempo que incorpora as alfaias e percussões dos maracatus de baque virado, além da estética e sonoridades de expressões como caboclinho, maracatu rural, véios do pastoril e do próprio frevo.

O Manguebeat foi um movimento necessário na revalorização das culturas populares e tradicionais pernambucanas, que, suprimidas pela ditadura militar, encontraram no movimento uma janela para saltar das periferias de Recife e suas regiões metropolitanas para o mundo, passando a fazer parte, através do som de Chico Science e Nação Zumbi (CSNZ), das paradas mundiais de *world music*. Mais do que isso, a iniciativa do movimento foi capaz de incentivar toda uma juventude a olhar para suas culturas populares e tradicionais em muitos lugares do país, fato parecido com o feito do grupo Quinteto Violado na ocasião de seu disco de estreia (TELES, 2019 p.39). É o Manguebeat que também nos revela o nome de Helder Aragão, conhecido como DJ Dolores. Dolores é um dos pioneiros a conectar a música de culturas e tradições populares nordestinas com a música eletrônica. Em projetos como a Orquestra Santa Massa[11], por exemplo, Dolores promove fusões interessantíssimas entre tradições como o cavalo marinho, maracatu rural, o frevo e timbres e gêneros eletrônicos da música mundial como o *Drum n' Bass* e *Raggamuffin*. Dolores, nesse projeto, também realiza um movimento

[11] Escute DJ Dolores e Orchestra Santa Massa: https://djdolores.bandcamp.com/album/contradit-rio

que pavimenta o caminho para um desenho do SUBNe; ele promove a introdução de artistas das culturas populares no universo da música pop eletrônica, a partir dessas fusões e experimentações sonoras que também aconteciam ao vivo. Outra característica importante do trabalho do DJ Dolores é sua atuação multidisciplinar, que lhe permite transitar entre as artes visuais e a música, trazendo para a sua produção musical um elemento que a transforma numa música muito visual, e isso pode ser comprovado, por exemplo, pela sua atuação na composição de trilhas para filmes.

Para esta pesquisa é importante frisar que, olhando para as duas experiências, Tropicália e Manguebeat, encontramos artistas e sua grande vontade de conectar mundos aparentemente distantes, as músicas do mundo, o global, e as culturas populares e tradicionais, o local. Desse hibridismo, que já foi muito comentado em outros estudos não necessariamente musicais, aqui destacamos que a forma "final" – um final entre aspas, pois falamos justamente da potência desses movimentos como influenciadores de novos momentos para a música brasileira – é fruto justamente da posição marginal, periférica de todos/as envolvidos no processo. Seja por uma condição racial, econômica ou social, ou todas ao mesmo tempo, destaco aqui que todos esses movimentos se dão a partir de um olhar específico a quem e de quem está na margem. No caso brasileiro esses personagens a quem me refiro vão além, estão na borda da borda, justamente por nossa condição num cenário mundial.

Entrevistas[12] com produtores/as do SUBNe que trago para esta pesquisa são decisivas para esta constatação. Luana Flores, artista paraibana que, no meu entendimento é uma das maiores representações do SUBNe, traz em seu relato a seguinte fala:

> Na minha trajetória, quando eu penso em música, ela sempre esteve associada a questões políticas e sociais. Eu sempre estive, de certa forma, mobilizando sobretudo o espaço das mulheres [...] naquela época a gente tinha pouca compreensão política do que estava desenvolvendo, mas já estavam rolando algumas quebras de paradigma, algumas subversões, pelo menos dentro da cena pessoense. (Luana Flores em entrevista realizada no Estúdio BOANOVA, João Pessoa-PB em 16 de dezembro de 2024).

Luana fala de uma consciente transposição de sua postura política ao seu processo de formação e produção musical. A trajetória que Luana percorre até o seu atual projeto,

[12] Disponíveis em https://subgravenordestino.com/conteúdos

intitulado Nordeste Futurista, é muito diversa. Iniciou sua caminhada musical como baterista de uma banda de hardcore formada exclusivamente por mulheres, até o encontro com o coco de roda, num momento de profusão das culturas populares e tradicionais nas capitais nordestinas, que, acredito muito, se conecta com essa revalorização dessas culturas promovida também pela Tropicália, desaguando no Manguebeat, e que se consolida com o Programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura do então ministro Gilberto Gil, que injetou ânimo e capital em projetos de instituições populares de cultura em todo o país no período entre 2004 até 2008 de maneira mais contundente. Nitidamente, o programa é resultado da força de uma luta histórica de movimentos sociais, instituições da sociedade civil e figuras autônomas que vivem e sustentam a cultura brasileira, principalmente nas regiões periféricas e desassistidas de tantas cidades de zonas rurais e urbanas de todo o Brasil.

Luana nos traz a ideia de uma intrínseca relação entre posicionamento político contra colonial – sua atuação vem historicamente se construindo junto ao movimento de mulheres e ao movimento LGBTQIAPN+ – e sua música. Mais recentemente, como uma demanda das comunidades com a qual tem se conectado, a exemplo do Quilombo do Ipiranga, que tem como uma de suas principais lideranças a Mestra Ana Rodrigues, ou Ana do Coco como é mais conhecida, Luana tem incorporado a temática ambiental, refletindo a necessidade da presença de outras cosmopercepções na discussão e busca de soluções para esta problemática.

Sou mulher bicho solto de mei de mato
Carrego e sinto a imensidão
Mulheres livre na linha de frente
Eu sinto meu ventre tocar nesse chão
Raíz que brota da terra sagrada
Cabocla danada
Correnteza de águas rasas
Luz que arde mas acalma
Meu corpo eu pertenço aqui

Eu aprendo com mestre e mestra
Da minha terra
Venho saudar

Respeito meus ancestrais que vibram forte

E andam junto

Pra me ensinar

O povo antigo carrego comigo

Que vem de longe

Pra me guiar

Sente o som do verso que não vai passar batido

Que é verdadeiro

Manancial

Sou desse lugar

Não posso esquecer

Pra saber pisar

Tem que saber ver

Parahyba eternizada nessa caminhada

Bebo dessa fonte e sustento a pisada

Fonte que grita o ser mulher forte na caminhada

Que juntas ocupamos o poder da nossa mata

Descolonize o pensamento

Recria tua narrativa

Mulher de enfrentamento

Porque aqui seguimos vivas

Eu aprendo com mestre e mestra

Da minha terra

Venho saudar

Respeito meus ancestrais que vibram forte

E andam junto

Pra me ensinar

O povo antigo carrego comigo

Que vem de longe

Pra me guiar

Sente o som do verso que não vai passar batido que é verdadeiro

Manancial

Sou mulher bicho solto de mei de mato
Sou mulher bicho solto de mei de mato
Sou mulher bicho solto de mei de mato
Carrego e sinto a imensidão

Mulheres livres na linha de frente
Mulheres livres na linha de frente
Mulheres livres na linha de frente

Eu sinto meu ventre tocar nesse chão
Eu sinto meu ventre tocar
Eu sinto meu ventre tocar
Eu sinto meu ventre tocar nesse chão

Eu sinto, Anayde Beiriz
Eu sinto, Maria Margarida Alves
Eu sinto, Zabé da Loca
Eu sinto, Mestra Ana do Coco
Eu sinto Vó Mera tocar nesse chão!
À todas as mulheres bicho soltos
Que tocaram e tocam o chão da Parahyba!

Nessa letra, Luana mixa uma série de temas que circundam sua arte, apresentando ao público numa mesma obra uma perspectiva feminista conectada com uma ancestralidade de luta, que está também profundamente assentada na terra, no mato e nos territórios do Nordeste brasileiro. Com um pandeiro embolando nos primeiros compassos, triângulo e rabeca como protagonistas da estrutura musical dessa obra, Luana revela sonoramente qual o lugar de onde produz suas ideias enquanto homenageia diretamente mulheres nordestinas da luta e resistência por terra, cultura e bem viver. Um *sample* de aboio cria uma atmosfera espiritual em algumas partes da música, reforçando a relação com a ancestralidade, explícita na letra. Curiosamente, Luana funde a linguagem local do baião, respaldada pela instrumentação descrita, com bumbo, graves e caixa eletrônicos que levam a música para o lugar do *Raggamufin* e do *Dancehall* jamaicanos, ritmos estruturantes da música eletrônica dançante mundial. Assim, de maneira integral,

Luana também constrói o SUBNe, discursivamente, musicalmente e também através de um movimento que transforma essa música não num gênero específico, mas numa *Atitude Musical* – logo chegaremos ao ponto de tratar especificamente essa proposição.

Ao longo de sua trajetória, Luana expande sua produção também para o audiovisual e seu álbum de estreia *Nordeste Futurista* se transforma em álbum visual, com recursos da Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc, em 2022. Nordeste Futurista também passa a se consolidar como conceito norteador do trabalho da artista, indicando explicitamente a construção de uma música que exalta elementos da região sob uma perspectiva sonora disruptiva, conduzida a partir de uma outra percepção do tempo. Ao arriscar-se na direção desse trabalho, Luana nos oferece também uma perspectiva alinhada com uma ideia de experiência musical contra colonial, fugindo da ideia da apreciação no rumo de uma obra mais complexa, que desenvolve performance corporal, invenção de figurinos e a participação de cenários e personagens das comunidades que a influenciam musicalmente. O álbum visual Nordeste Futurista[13] revela como esta música que vem sendo feita no Nordeste brasileiro pode transformar e deslocar as pessoas envolvidas em sua produção, trazendo para obras de grande repercussão figuras que até então encontravam-se atomizadas em seus terreiros, em seus quintais, fazendo arte por uma necessidade de expressão e por uma função social localizada.

Luana traz para a tela o cotidiano de espaços como o Quilombo do Ipiranga e do Guruji, transformando em atrizes e atores, personagens envolvidos naquela cena cultural do coco de roda. Seu trabalho radicaliza esse deslocamento e leva literalmente para o palco a Mestra Ana do Coco, que já participou de algumas apresentações ao vivo da artista, numa nítida demonstração de que essa é uma música que redefine territórios e seus fenômenos musicais. Se de um lado Luana, produtora de música eletrônica, vai beber na fonte, estabelecendo residência no Quilombo do Ipiranga/Guruji no município do Conde na Paraíba, de outro, a Mestra Ana do Coco passa a frequentar cidades do eixo sul/sudeste compartilhando o palco com sua parceira musical.

Outro ponto de grande destaque dessa obra é a performance das bailarinas Karla Olip e Lua Camboatá, que ao longo do álbum apresentam uma grande fusão de uma série de danças e tradições populares como coco de roda, cavalo marinho, capoeira, numa expressão própria fortemente conectada com o viés experimental da música apresentada por Luana. Os temas sugerem as danças que de alguma forma parecem reforçá-los ou

[13] Acesse: https://youtu.be/SLLaGcjqK6Q?si=OPCklvnLm_dJnqC5

indicar caminhos para a fruição das sonoridades que vão surgindo como camadas, se sobrepondo, aparecendo, sumindo, como uma herança do Dub jamaicano, que, mesmo preservando sua característica mais voltada a um experimentalismo quase que espiritual, também influenciou muito a estética da música pop mundial.

O trabalho de Luana é de grande riqueza e muito caro a esta pesquisa por ser um dos projetos que mais representam o que apresentamos como Subgrave Nordestino. A subversão e a diversidade das experiências contidas em cada música e cada produto que surge a partir dela dizem um tanto sobre o fenômeno que tratamos aqui. Outro personagem muito valioso para essa análise é Esmeraldo Filho, ou como é conhecido no meio musical, Chico Correa, que não por acaso assina junto com Luana a produção musical do álbum de estreia dela, o *Nordeste Futurista*. Chico alias já facilitou diversas atividades de formação em produção musical e influenciou grupos e artistas alinhados com a ideia do SUBNe como Furmiga Dub e Radiola Serra Alta.

Chico tem sua assinatura impressa em projetos de grande relevância para o fenômeno analisado nesta pesquisa e sua trajetória recente se confunde com a consolidação da música eletrônica nordestina no cenário brasileiro e mundial. Fundador de projetos importantíssimos como Chico Correa e Electronic Band, Berra Boi e Baiana System, Chico foi um dos principais responsáveis pela difusão de possibilidades advindas da integração de músicas das culturas tradicionais e populares do Nordeste brasileiro e música eletrônica. Enquanto a Electronic Band apresentou essa fusão de maneira mais leve, muito mais próxima de um diálogo com a World Music, talvez pelo próprio momento histórico (início dos anos 2000), incorporando elementos do jazz e do trip hop, o projeto Berra Boi surge como um adensamento dessa relação com as culturas populares, introduzidas em paisagens sonoras extremamente psicodélicas, onde a presença do baião, do coco e da capoeira são muito bem marcadas através da sanfona de Lucas Dan - que também toca sintetizadores aplicando em suas teclas dinâmicas trazidas da experiência com o fole - e de camadas percussivas apresentadas pelo músico Cassicobra, que introduz uma série de instrumentos nordestinos não tão populares como o Marimbau, inspirado no berimbau de lata. Olhando para a trajetória musical de Chico Correa, conseguimos trazer para pesquisa valiosas informações sobre o perfil de produtores e produtoras do SUBNe:

> Eu me criei entre o interior da Bahia e Pernambuco...parte da minha infância foi em Petrolina [...] na época, no contexto em que eu estava, música era uma coisa meio estranha para a família, e também não tinha ninguém da família,

> algum músico, alguma referência, então era tipo, você tem que estudar, você tem que ser alguém e eu fui seguindo a cartilha, uma boa criança nesse sentido[...] mas eu tinha curiosidade com duas coisas, uma era a música, o som, e outra, a tecnologia. E ambas eu não tinha acesso, fui ter acesso mesmo depois dos meus dezesseis anos. (Chico Correa em entrevista realizada no Estúdio BOANOVA, João Pessoa-PB em 17 de dezembro de 2024).

Se o Brasil, diante de um contexto mundial, já está numa zona periférica quando o assunto é tecnologia, a região Nordeste do país pode ser considerada uma margem da margem nesse sentido. Curiosamente, a região é historicamente o berço de mentes inquietas, que ofereceram ao país alternativas políticas, artísticas e científicas baseadas num profundo senso de curiosidade e busca por soluções que muitas vezes derivam do denso estado de escassez. Se de um lado os limites à região são impostos por um histórico de desassistência por parte das principais estruturas mantenedoras de um sistema-mundo colonial, por outro, eles desenvolvem nessa população uma força propulsora única na busca por soluções para todo o tipo de problema. Parece óbvio, mas não custa dizer: o caminho para a solução de problemas sempre vai envolver experimentação, e essa é uma característica implícita no SUBNe e nas músicas populares produzidas na região de uma maneira geral. Acredito que a grande diferença esteja no fato de que não é o distanciamento do problema que permite uma visão aguçada e a consequente busca e formulação de soluções, mas sim a própria imersão na questão, a possibilidade de sentir e transformar o sentimento - que nem sempre é bom - em parte do método que conduz essa busca.

Hoje vivemos uma era mediada por artefatos eletroeletrônicos e digitais. O acesso à informação e, de maneira cada vez mais forte, o próprio consumo de cultura vem sendo mediados por tablets, smartphones e computadores. Partindo dessa constatação, podemos inferir que a solução de problemas também se transformou e passou a exigir, até mesmo do cidadão mais comum, uma expertise, ou pelo menos uma disposição para a solução ou busca de alternativas que permitam o uso e usufruto dessas ferramentas. No Brasil, firma-se, portanto, uma ideia-conceito nesse sentido, velha conhecida nossa, mas que se recria num contexto excessivamente mediado por ferramentas eletroeletrônicas e digitais. Nesse sentido, nos ajudam as ideias de Giuliano Obici (2014):

> Nesse contexto, a gambiarra pode ser vista como um comportamento emergente desse ecossistema, que lida com soluções não convencionais,

> passando a abranger um espectro de aplicações e usos relacionados ao contexto de uma cultura mediada pela tecnologia. Ela sugere um estudo sobre sua relação com questões relevantes no mundo contemporâneo: tecnologia, sustentabilidade, escassez de recursos, criatividade, arte, design, cultura *hacker*. (OBICI, 2014 p.10)

A gambiarra é, portanto, também uma característica da sobrevivência imaterial de aspectos culturais nordestinos, sobretudo os de origem indígena e negra, já que, diante de um boicote que se desenrola historicamente, as manifestações da região se recriam, autocultivam e, ainda que à sombra do mercado cultural hegemônico, seguem pulsando dentro de muitas comunidades. Do mesmo modo, a gambiarra serve como força no desenvolvimento do perfil dos produtores do SUBNe, na medida em que, mesmo diante da falta de acesso a equipamentos, ferramentas e, muitas vezes, do próprio conhecimento para o desenvolvimento de sua arte, encontram caminhos alternativos para fazê-lo, numa aproximação à maneira *punk* de resolver problemas, com a força do lema *faça-você-mesmo*:

> Era questão de contexto social também, e família e tudo, era uma coisa que passava muito longe. Então eu tive a possibilidade de ter contato com música e computadores quando me mudei para Aracaju [...] aí eu comecei a ter contato com bandas, comecei a tocar guitarra, fui estudar numa escola que tinha MS-DOS [...] eu sempre tive curiosidade de querer tocar e pensava também em muita coisa que não tocava na rádio. Eu pensava: como deve ser a música lá na Ásia? Eu ia atrás, ia pesquisar, enfim. (Chico Correa em entrevista realizada no Estúdio BOANOVA, João Pessoa-PB em 17 de dezembro de 2024).

Essa característica do improviso, de um comportamento ativo diante da escassez de recursos, motivado muitas vezes pela curiosidade, se traduziria mais à frente numa postura diante da própria produção musical. Considerando que a maioria dos produtores e produtoras que, no olhar desta pesquisa, podem ter seus trabalhos acolhidos pelo SUBNe como um guarda-chuva que abriga diferentes produções da música eletrônica, são também performers de sua própria música, e, considerando as ferramentas que utilizam tanto no processo de criação-produção musical quanto em suas performances ao vivo, podemos dizer que há em todas as etapas um manejo inventivo, subversivo de conteúdos musicais e até mesmo das próprias ferramentas envolvidas nestes processos. A principal plataforma (DAW – Digital Audio Workstation) utilizada pela maioria dessas pessoas é o software *Ableton Live*. Uma das principais funcionalidades do programa é sua

facilidade em “alterar” o tempo de amostras sonoras, permitindo a adequação de um determinado *sample* ao BPM (batidas por minuto) da música que está sendo produzida/tocada. Essa ferramenta permite, portanto, que um trecho gravado num tempo mais rápido seja facilmente utilizado num outro andamento, ficando a escolha de que amostras serão utilizadas como *loops* (em repetição contínua) tocando juntos totalmente de acordo com a criatividade do/a performer. Dessa maneira, o coco dialoga com o berimbau da capoeira angola, o agogô do maracatu rural se encontra com a rabeca do cavalo marinho. O *design* musical vai sendo definido a partir de reelaborações e subversões que compõem uma música inesperada, e isso, na maioria dos casos, acontece durante a própria apresentação, ao vivo. O extremo das possibilidades relacionadas à transformação do tempo de amostras sonoras se traduz muitas vezes na completa alteração do timbre de um instrumento, que assume uma característica completamente diferente da expectativa inicial, e é aplicada na estrutura musical com uma função completamente distinta, muito mais conectada com a sonoridade - um lugar no espectro sonoro - do que necessariamente com uma função melódica, rítmica ou harmônica.

Se de um lado o improviso e a gambiarra compõem a estética dessa música e principalmente das performances ao vivo, a filosofia do *faça-você-mesmo*, fortemente conectada com essa estética, também foi fundamental como força propulsora do início da maior parte das carreiras de produtores e produtoras, considerando principalmente que os primeiros artistas começam a se formar num período onde não havia estrutura nem cultura de uso de internet no Brasil, e raríssimas oportunidades de uma formação técnica formal específica na área de produção de música eletrônica, especialmente na região nordeste. Chico Correa ilustra esse movimento com alguns acontecimentos de sua trajetória:

> “Eu entrei como voluntário numa pesquisa sobre cultura tradicional, cultura popular do Nordeste, da Ignez e do Marcos Ayala, eu era um dos voluntários, e aí eu comecei a viajar com eles. E como eu gostava de som e não tinha quem gravasse nada, eu disse, deixe que eu aprendo! Então comecei eu e Magno, outro amigo músico, violista, a gente começou a gravar material pro pessoal transcrever [...] e aí já me deu outra visão de música e cultura. Embora eu tivesse morado no interior, meu acesso à cultura popular não era uma coisa tão profunda. Estando aqui, comecei a ter acesso ao coco de roda... enfim [...] então tive que mexer com a tecnologia. Eu usava o computador da pesquisa, eu não tinha computador para editar esse material. A gente gravava em MD, cassete, DAT e tinha que apresentar o material em CD. Ia pro editor de áudio, organizava, catalogava, entregava. Em paralelo, nessa época eu participava de

> um grupo de rap chamado Tribo Éthnos. E eu já via que os DJs trabalhavam com *loops* ali. Essas coisas foram andando em paralelo e eu fiquei pensando: dá pra fazer um negócio aí né. E ai comecei a fazer essas colagens, e acabei virando um produtor musical autodidata assim." (Chico Correa em entrevista realizada no Estúdio BOANOVA, João Pessoa-PB em 17 de dezembro de 2024).

Chico nos oferece uma história compartilhada por alguns personagens desse contexto, inclusive a deste pesquisador que aqui analisa ao tempo que integra este fenômeno. A partir de experiências de gravação sobretudo de grupos das culturas populares das regiões norte e nordeste do país, fui entendendo as ferramentas tecnológicas como mecanismos de ampliação do alcance daquelas músicas, num movimento que realmente parece ser do nosso tempo, e a integração com máquinas e softwares terminou como um caminho razoável para o conteúdo que já vinha produzindo, menos por uma ideia de causalidade, e, muito mais por enxergar muitas semelhanças entre a forma/conteúdo das músicas das culturas populares e tradicionais e as possibilidades da música eletrônica contemporânea. O *loop* surge como ponto-chave dessa conexão: enquanto as culturas populares e tradicionais concentram sua energia na transmissão oral de conhecimento, fazendo da repetição um elemento necessário à fixação de ideias e conteúdos, à transmissão e perpetuação da sua história, o espaço criado pelo *loop* no universo das máquinas e computadores que fazem a música eletrônica cria também um lugar para a fruição de texturas e sensações. O vazio que se forma da repetição de claves rítmicas ou samples melódicos e harmônicos é um espaço para a viagem, para uma suplementação de conteúdo e para o surgimento de emoções do próprio público. Dessa combinação surge uma música infinita, que remete às intermináveis noites de coco de roda e ciranda que ainda alegram os quintais do Nordeste. Compartilhando a antiga busca pela eternidade, em novos tempos, novas rodas, onde as saias giram no tempo de uma *groovebox*.

2.2 A saia que roda no tempo da *groovebox*. O espetáculo possível entre mundos, uma música da fissura.

As bases do SUBNe, compreendido como fenômeno musical, encontram-se na conexão musical entre mundos aparentemente distantes, e ocorre em alguns casos de maneira quase que acidental já que são movimentos muitas vezes não intencionais da

trajetória de vida dos artistas que os levam à situação do encontro. Se hoje há a busca por uma pluralidade de percepções de mundo, talvez ocasionada pela própria saturação da perspectiva fundada num antropocentrismo moderno, há muito pouco tempo atrás o encontro do urbano com a vida cultivada nas comunidades populares e tradicionais não era desejada ou sequer imaginada, muito pelo contrário, se deram muitas vezes por consequências nocivas da própria colonialidade, como por exemplo durante longo período de êxodos no território brasileiro que por muito tempo fez (e em alguns casos ainda faz) com que essas comunidades acreditassem na subalternidade de seus modos de vida em relação ao que acontecia nas metrópoles.

É bem verdade que a música já vinha fazendo esse movimento há algum tempo, mas se considerarmos o efeito do mercado fonográfico sobre as produções musicais em evidência no território brasileiro, constataremos facilmente que esse foi um caminho percorrido sim por alguns artistas, porém pouquíssimos/as obtiveram repercussão de seus trabalhos. As músicas das culturas populares estiveram, portanto, à mercê de um tratamento dado por pesquisas acadêmicas, sobretudo de áreas como a antropologia e a etnomusicologia (que não raro são consideradas ciências de segunda categoria), sem que pudessem estar presentes no âmbito da produção musical profissional, do mercado fonográfico, a não ser, muitas vezes através da iniciativa de produtores estrangeiros, cuja curiosidade por músicas das tradições negrobrasileiras, levou à produção de poucos álbuns em tom de salvaguarda. Em raríssimos casos, como em alguns discos de Umbanda e Candomblé, a iniciativa e investimento partem da própria comunidade, também como forma de salvaguardar aquelas manifestações.

A popularização da internet no Brasil no final dos anos 90 permitiu inicialmente a disseminação de uma série de questões relacionadas à autoria coletiva, direitos autorais, compartilhamento de conteúdos (Peer-to-Peer), tudo isso dentro de um guarda-chuva maior, a atmosfera da Colaboração. Esse foi um momento em que a ideia de produção colaborativa em rede se espalhou pelo Brasil e envolveu comunidades culturais tradicionais e populares. A alimentação de sites como Conversê e Estúdio Livre (ambos fomentados pela política pública do Estado brasileiro) e o surgimento de comunidades voltadas à pesquisa e produção de conteúdos (já dentro de plataformas globais como o Orkut, por exemplo) ampliaram de maneira inimaginável as possibilidades de trocas culturais, e muitas dessas trocas levaram a produção cultural e os mercados de artes para lugares completamente diferentes. É nesse contexto que também ressurge no país o interesse por essas culturas, afastadas dos grandes centros e capitais durante o período da

ditadura, enclausuradas em guetos e que, ainda que fizessem parte de espaços em grandes metrópoles, foram paulatinamente invisibilizadas durante um longo período de tempo.

A internet foi se consolidando também como um espaço de experimentação artística onde produtores/as puderam acessar outros públicos, e, pensando na música especificamente, puderam tanto expandir seus horizontes sonoros através de pesquisas e acesso a conteúdos musicais outros, como pensar e transformar suas fontes de renda, num período em que produzir o conteúdo físico, no caso, o CD, já não era garantia de sobrevivência dentro do mercado.

Assim, a partir de fissuras num contexto de excesso de informação, há o inesperado contato da música eletrônica nordestina, seus pesquisadores/as, produtores/as com culturas tradicionais e populares do Brasil. Digo inesperado pelo seguinte: considerando que essas culturas estiveram fisicamente vivas e presentes em espaços relativamente próximos dessas pessoas – obviamente que encobertas pela própria desassistência estatal e desinteresse do mercado cultural – a tendência seria que o caminho dessas pessoas, diante de ferramentas consolidadas num contexto de estruturação de um sistema-mundo global, assumisse a direção dos grandes centros mundiais, ainda mais se tratando de música eletrônica, quase sempre referendada pelo que acontece nos Estados Unidos ou na Europa. Chico Correa descreve um pouco de sua experiência nesse espaço-tempo:

> Eu descobri que tinha um site do Mabuse[14] chamado Manguetronic, que era um site que vinha da cultura Mangue, e que falava muito sobre tecnologia, cultura cyber e cultura pop. E aí eu comecei a mandar e ele começou a postar essas mixes que eu fazia, músicas, ou seja, o que for, não tinha uma definição, no site. Eu tive que mandar um nome, que é o Chico Correa, que é outra história, que vinha por conta do trocadilho com Chick Corea, que é um cara do Jazz, e aí fui sustentando essa brincadeira, por um tempo assim... eu me divertia vendo o pessoal comentando, falando comigo sem saber que era eu. Era um grande experimento. Eu estava me entendendo com o que é que eu ia fazer na vida, bem novo, e a consequência disso foi querer montar uma banda. Eu queria montar um negócio que fosse um pouco música instrumental, mas que usasse samples e ritmos principalmente do coco de roda, essa coisa mais

[14] H.D. Mabuse é o codinome de José Carlos Porto Arcoverde Junior, designer e pesquisador, fundador do coletivo re:combo, precursor nas discussões e ações artísticas que consideraram a colaboração e a autoria compartilhada como novos mecanismos para a prática artística no país. Conheça mais: https://www.mabuse.art.br/sobre

> tambor e jazz. (Chico Correa em entrevista realizada no Estúdio BOANOVA, João Pessoa-PB em 17 de dezembro de 2024).

A forma do trabalho imaginado por Chico Correa na época também indica uma outra ruptura: o próprio perfil do musicista se transforma diante de ferramentas contemporâneas de informação e produção musical.

Considerando a guinada no acesso à internet num curto período de tempo e o massivo desenvolvimento de ferramentas informacionais que lidam diretamente com bens culturais, cujo exemplo mais recente e mais impactante são as chamadas inteligências artificiais, transformam-se também muito rapidamente e radicalmente as maneiras de se pensar, sentir, imaginar e produzir música. Uma das percepções que mais nos servem ao entendimento desses movimentos é a do pesquisador britânico Andrew Hugill. Ele (Hugill, 2007) tece uma série de constatações para elaborar um perfil do que chama de musicista digital (*digital musician*). A visão ampliada que o conceito aplica a pessoas que trabalham criativamente com a música faz muito sentido quando pensamos no SUBNe de maneira específica, principalmente porque considero, dentro de um espectro variado de perfis individuais, a forma como se realiza essa música completamente distinta de processos "convencionais" de produção musical, mesmo de música eletrônica.

As pessoas que fazem o SUBNe não possuem necessariamente uma formação conservatorial ou acadêmica em música e sua perspectiva de produção musical está muito mais conectada com as sonoridades do que com as estruturas que remetem a técnicas convencionais de composição ainda fixadas na ideia de música feita exclusivamente por notas, intervalos e silêncios. Dessa maneira, a função que um som – seja ele produzido por um instrumento ou não – desempenha dentro do contexto de determinada peça musical é orientada por outras influências que não aspectos tradicionais das metodologias de composição. A forma como essas pessoas se relacionam com instrumentos também é muito variada e indica desde prévios e controversos processos de aprendizagem até mesmo a ideia de uma memória corporal de cunho ancestral, que orienta a maneira como as pessoas tocam instrumentos de maneira autodidata. Luana Flores nos traz em entrevista uma fala que revela esse movimento:

> Eu nunca estudei harmonias, nem notas, sempre foi tudo muito intuitivo. Por ser intuitivo, tem outro tempo. Eu não consigo ser tão sagaz quanto eu sou, por exemplo, em relação ao ritmo. Mas ao mesmo tempo me instiga e cada vez

> mais eu sinto que estou encontrando caminhos interessantes de explorar a questão da harmonia. Outro dia comprei um pife para aprender, peguei o pife e comecei a tocar, já sabe?! E aí eu também fico pensando nessa coisa de que o corpo tem memória ancestral, tipo, como é que do nada eu tenho uma aptidão para pife? Eu venho dessa cena da cultura popular e a cultura popular tem outra forma de fazer música. Fui tocar outro dia com a banda Cabaçal e me identifiquei muito. Lá não tem essa de pife em sol. Tem pife grosso e pife fino. Às vezes as pessoas me perguntam: Que nota é essa? Não sei! Mas vamos descobrir? O programa tá aí pra ajudar a gente também, né? (Luana Flores em entrevista realizada no Estúdio BOANOVA, João Pessoa-PB em 16 de dezembro de 2024).

As infinitas possibilidades de instrumentação e timbres que artistas do SUBNe apresentam em suas composições, além das propostas rítmicas que são, sim, muitas vezes baseadas em vertentes musicais das músicas das tradições afro-indígenas do Brasil, porém não estão presas à rigidez de uma busca por ritmos puros como prerrogativa do processo composicional, nos informam uma música criada sob outros referenciais e que indica um outro comportamento de quem a constrói. Enquanto musicistas formados dentro de ambientes formais de educação musical têm sua trajetória definida por sequências estabelecidas de técnicas voltadas ao desenvolvimento de habilidades específicas, quase sempre referenciadas em obras de um repertório mais específico ainda (europeu dos séculos XVIII e XIV), o contexto tecnológico contemporâneo oferece à essa nova categoria de musicistas possibilidades infinitas concentradas no aspecto sonoro, ou seja, o áudio figura como principal matéria prima de obras que dessa forma desafiam a própria existência da música já que não carregam necessariamente a bagagem cultural da música (HUGILL, 2007, p. 3). Hoje, as diversas manipulações possíveis sobre materiais musicais (performance tradicional de musicistas) transformam o que antes despertava o interesse do público – sequências hipercriativas de notas; domínio de técnicas avançadas de composição e performance ao instrumento – em atenção ao elemento sonoro que participa de uma obra musical. É possível dizer que a riqueza do material sonoro se conecta diretamente com os processamentos (analógicos e digitais) e com a posição do mesmo no espectro, determinantes de como esse material vai se comportar em determinada obra artística.

O som do piano da mais virtuosa pianista hoje pode ser sampleado, dissecado nota por nota, reconstruído, processado através de efeitos como *delays, reverbs, phasers*, tocado de trás para a frente, ter suas estruturas de tempo e afinação completamente

transformadas. A ambiência daquele espaço onde ela tocou pode ser reconstruída e compartilhada para outras sonoridades da obra individualmente ou com a obra como um todo. Efeitos MIDI estabelecem as notas possíveis dentro de determinada escala para que um leigo se torne solista e toque sem tirar da escala uma nota sequer. As pessoas que fazem o SUBNe são criadoras e performers, são produtores e produtoras que gravam, mixam, masterizam e performam seus projetos musicais. Uma nova dimensão para o tradicional papel do musicista e, consequentemente, um novo olhar para os processos de composição e produção musical são criados a partir desse contexto, já que a relação e o domínio de outras etapas que não somente a composição em si já indicam um novo aspecto temporal para a construção desta forma musical – um tempo não-linear. Acredito que hoje essa não seja uma exclusividade do fenômeno ao qual nos apegamos neste trabalho, contudo, quando reconheço semelhanças entre os aspectos temporais de seus processos de criação e composição e temporalidades marcadas nas culturas populares e tradicionais brasileiras às quais esta música se conecta, percebo uma força única, a potência do giro, a força da roda e toda sua simbologia sonora, visual e performática.

Se tecnicamente essas pessoas assumem uma série de processos dentro da produção desse tipo de música, muitas vezes em seus próprios e pequenos *home studios* – espaços quase sempre adaptados de maneira artesanal à gravação, produção, mixagem e masterização de trabalhos musicais – curiosamente também são essas pessoas que caminham no sentido de uma música coletiva, integrando outros/as musicistas, outras sonoridades (advindas de processos de pesquisa e *sampling*), e artistas das culturas populares e tradicionais brasileiras não somente em suas obras, mas também em suas performances, passos que fornecem outros indícios de que essa música não pode ser vista somente como um gênero ou estilo musical, já que se consolida através de movimentações que estão para além do processo de identificação com um determinado público ou de estratégias para definir os rumos de sua fruição. Para pensar o Subgrave Nordestino apresentarei no próximo tópico a ideia de *Atitude Musical*, como proposta de ampliação do conceito de gênero musical transmutado a partir de uma perspectiva contra colonial. É bem verdade que os primeiros sinais sobre o desenho dessa ideia já foram entregues em linhas anteriores, mas um pouco mais à frente, convidarei cada pessoa que me lê a visitar de maneira aprofundada esse pensamento.

Traçar rotas que desembocam nessa música significa também pensar em questões que envolvem ética na produção musical baseada em processos de *sampling* e recombinação de conteúdos em obras derivadas. Posso dizer com tranquilidade que o

gene do SUBNe se encontra num momento em que os processos colaborativos para a produção artística começaram a se desenhar no país e, junto a esses processos, toda a discussão acerca do direito autoral, da autoria coletiva e do licenciamento alternativo. Chico Correa confirma esta afirmação quando diz que:

,

> Era outra discussão importante porque o sampling, quando você usa uma amostra de áudio, a maneira como você usa essa amostra, como você manipula, muitas vezes ela não fica idêntica à original. Essa era uma discussão que estava ainda muito no começo, as pessoas ainda não sabiam bem como lidar com isso. Tinha aquela coisa de que quem sampleava era ladrão [...] Dessa minha relação com Manguetronic, na sequência veio o Re:Combo, um coletivo cuja ideia era fazer música pela internet, de maneira mais livre [...] a gente começou a fazer música, a gente fazia banco de sample na época [...] esse movimento tinha muito a ver com essa discussão sobre como a tecnologia atuava, como as interações aconteciam, quais são as possibilidades, o que é ético e o que não é [...] e acabou que um amigo advogado, o Caio Mariano, criou a licença Re:Combo, num mesmo momento em que estava emergindo essa discussão e a plataforma Creative Commons no Brasil, uma plataforma de compartilhamento de obras. (Chico Correa em entrevista realizada no Estúdio BOANOVA, João Pessoa-PB em 17 de dezembro de 2024).

Muitas pessoas que se afirmaram no processo como produtores e produtoras musicais de uma música eletrônica nordestina dão início ao seu processo de profissionalização de maneira totalmente autodidata e experimental. Essas pessoas, "brincando de fazer música" de forma despretensiosa, testando novas maneiras de manufaturar sons a partir de conteúdos espalhados numa rede onde pouco se entendia sobre os próprios processos de compartilhamento, se aventuraram numa jornada que desencadeou o fenômeno apresentado neste trabalho. Questões relacionadas a direitos autorais vieram à tona justamente pelo desafio apresentado não só pela popularização da internet, mas também por uma própria mudança de postura de artistas que, frente ao crescente movimento da pirataria de mídias físicas, na época, os CDs, tiveram sua fonte de renda deslocada para as apresentações presenciais. Assim, tornou-se mais interessante que seus conteúdos fossem largamente divulgados, sampleados, remixados, de maneira a tornarem-se mais conhecidos e, consequentemente, conseguissem mais shows. Artistas brasileiros foram pioneiros nesse movimento, a exemplo do rapper BNegão e de Gilberto Gil, primeiro artista brasileiro a lançar e disponibilizar uma música para uso em obras

derivadas através de uma licença *Creative Commons.* A faixa Oslodum[15], publicada no disco Sol de Oslo, de 1998, foi licenciada através de uma licença *Sampling Plus* em 2004, tornando-se um marco dessa movimentação de produtores de conteúdo na época. No mesmo ano, um remix[16] da música feita pelo DJ Dolores ganha espaço numa coletânea lançada pela revista americana *Wired*.

Confesso que olhar para essa questão foi um grande desafio principalmente por considerar um privilégio de classe – que numa perspectiva contra colonial aplicada no caso específico incluiria fatores como gênero, raça e etarismo – para alguns a possibilidade de negligenciar questões de autoria e referência, principalmente quando tratamos de músicas das culturas populares e tradicionais brasileiras, músicas que são a base do que é polido e traduzido em música popular brasileira (MPB) dentro e fora do país, músicas que estão historicamente longe de qualquer retorno ou devolutiva financeira ou social para as comunidades que as inspiraram. No entanto, olhando para o fenômeno com mais calma, e identificando hoje a mudança de postura daquelas pessoas que estavam lá no início do processo, vejo que a fluidez experimental com que o SUBNe foi sendo delineado em seus primórdios representava para todos/as os/as envolvido/as o início de novos processos, de maneira que hoje constato e confirmo através de entrevistas e colaborações que há hoje grande preocupação dos produtores e produtoras em garantir o acesso aos direitos e ao recolhimento de divisas a cada artista das culturas populares envolvidos nos processos de produção musical.

Se o início do processo foi desafiador em tantos sentidos, com o passar dos anos, o cenário se transforma a partir de uma relativa democratização do acesso ao conhecimento de técnicas de gravação, produção musical, mixagem, masterização e do crescente barateamento de algumas das ferramentas de produção musical, acompanhado pelo surgimento de equipamentos alternativos e soluções digitais, como os instrumentos virtuais, simuladores de microfones. Cria-se assim um ambiente mais favorável à pulverização da produção musical, sobretudo quando pensamos em música eletrônica:

> Eu acho que isso se deve muito ao acesso. Acesso ao conhecimento, acesso a material, acesso à tecnologia, a um computador. É bom ressaltar que nessa época era muito caro ter um laptop. Eu fui ter um laptop muitos anos depois.

[15] Escute Oslodum: https://youtu.be/OrEYeEA64As?si=29ukFtHizQ7w9Qb9

[16] Escute o remix feito pelo DJ Dolores da música Oslodum: https://freemusicarchive.org/music/DJ_Dolores/The_WIRED_CD_Rip_Sample_Mash_Share/Oslodum_2004/

> Então, a gente tem uma diferença assim de evolução nesse sentido, da coisa do barateamento de certos bens e do acesso ao conhecimento. O Youtube veio bem depois. À medida em que essas coisas foram ficando mais acessíveis – não vou dizer que são baratas – o moleque tá começando ali, pode pegar um computador, um programa de código aberto ou crackeado, o que for, e ele já pode estar de igual pra igual com o produtor que tá usando o mesmo programa... na minha época não tinha isso. (Chico Correa em entrevista realizada no Estúdio BOANOVA, João Pessoa-PB em 17 de dezembro de 2024).

O SUBNe vai se fortalecendo, portanto, a partir da subversão de conteúdos, ferramentas e equipamentos, bem como do uso criativo e colaborativo das possibilidades trazidas pela conectividade em massa. Novamente, nas frestas de estruturas estratificadoras, a gambiarra se manifesta e o som do tambor e a voz de mestres e mestras das culturas populares e tradicionais começam a ecoar ao lado dos sintetizadores físicos e virtuais. Como num momento de fricção, onde as culturas populares e tradicionais retomam o espaço que na história lhes foi negado, – também a partir das próprias novas tecnologias – passam a arranhar cenas culturais canônicas, provocando pessoas que pensavam e intuíam novas maneiras de fazer música no Brasil e recompõem cenas culturais específicas, num movimento que foi por muitos considerado vanguarda no mundo – na relação com a cultura digital e uma recém fundada perspectiva de colaboração e autoria coletiva, vivenciadas ao longo da espiral da história dessas culturas.

3 Contra Colonialidade

3.1 Um *soundsystem* na terceira margem do rio – o Subgrave Nordestino como contra-ataque no contexto da produção científica em música.

Enquanto desenho os parágrafos e a forma geral deste texto um jovem negro é assassinado. Uma mulher é estuprada. Outra apanha do marido. Morre um indígena vítima de doença levada por um garimpeiro. Uma anciã é morta na guerra por terra. Uma árvore cai em área protegida. Um animal silvestre é enviado ao exterior. As perspectivas da maioria dos habitantes das periferias do mundo são fundamentalmente tocadas por sua condição marginal, e terminam por exigir de cada pessoa uma reação. Nossa perspectiva compartilhada de país colonizado, roubado e periférico, onde a elite é a principal

promotora do atraso pensando na garantia de suas viagens anuais à Europa, também tem nos transformado em agentes da reconstrução da vida a partir desses escombros sociais dos quais tentamos nos desenterrar. Em outras palavras talvez mais amenas: a condição brasileira exige de sua população uma postura proativa diante de todas essas circunstâncias sem a qual não seria possível existir, já que o sistema-mundo em grande medida nos deseja sim, mas de maneiras bem específicas, para que possamos atender às lógicas de perpetuação da Colonialidade, servindo na maioria das vezes como objeto de desejo da sanha colonial pelo exótico ou simplesmente como força de trabalho acéfala, uma desimportante peça da engrenagem moedora de gente.

Um desabafo necessário para tratar mais especificamente dos processos de desenvolvimento do estudo da música dentro da academia brasileira. Enquanto países europeus se consolidam como grandes arquivos dos sons do mundo, permanecemos à mercê de referenciais teóricos constituídos em realidades completamente alheias à nossa, sem a menor chance de imaginar qualquer possibilidade de mudança desse panorama. Contudo, alguns movimentos apontam para a inevitabilidade de uma virada de jogo, seja pela saturação de temas de estudo, seja pela obsolescência das práticas de colonialismo acadêmico, ou ainda pela recente transformação do perfil dos estudantes que tentam se firmar como pesquisadores profissionais da/na música aqui no Brasil.

A Etnomusicologia brasileira, de forma muito peculiar, tem sido tocada por muitas das demandas sociais contemporâneas, e nesse sentido a nossa condição terceiro-mundista tem significado, de alguma maneira, uma possibilidade de enxergar o mundo de maneira diferente e consequentemente trazer à tona ideias, pesquisas, perspectivas e propostas para as críticas circunstâncias sociais, políticas e ambientais que vivenciamos neste século. Ao mesmo tempo, o mundo também nos olha com interesse em ideias e discussões que sugerem caminhos outros para o tratamento de questões que as antigas visões de mundo não conseguiram dar conta. Ao passo que identificamos esse processo de inserção dessas demandas sociais no universo acadêmico, também é possível perceber que muito desse movimento é resultado da própria agência de comunidades envolvidas nas pesquisas, que com sua inteligência e amplas cosmovisões, exigem de quem pesquisa uma postura diferente, na medida em que seu trabalho precisa apresentar e significar conteúdo relevante – social ou culturalmente - para cada uma dessas comunidades. Cada vez mais são esses próprios grupos que exigem o retorno de pesquisas e ações acadêmicas para seu benefício próprio, diante de um extenso histórico de usurpação artístico-cultural e intelectual, epistêmico. Paralelamente, pessoas nascidas e crescidas nesses grupos

sociais também começam, num movimento ainda tímido, a atuar como pesquisadores e pesquisadoras de sua própria história, de seu próprio povo, o que tem garantido a essas comunidades não somente um horizonte de transformação social, benefício, mas também o acesso a produtos de pesquisa com os quais conseguem dialogar de forma mais direta e utilizar como ganho de fato. Esse é um movimento que muito me interessa enquanto pesquisador negro, nascido e criado numa periferia de uma cidade do nordeste brasileiro, na medida em que posso reconhecer que a história que compartilho principalmente com outros homens negros no desenrolar de nossa presença no país é marcada por tratamento bem específicos: quando não vistos como personagens que demandam tutela, somos agraciados com uma extrema estigmatização e perseguição por parte do estado brasileiro e da sociedade como um todo. Perceber a agência possível e a chance de traduzirmos em ciência a nossa forma de perceber o mundo é um caminho a seguir nessa encruzilhada.

Numa terceira linha paralela, profissionais da academia tentam reconhecer a sabedoria popular através da inserção de mestres e mestras da cultura no espaço acadêmico, um movimento que ainda nos pede reflexão, sobretudo no sentido de tentar entender de que forma essa inserção tem acontecido, qual o real ganho dessas iniciativas para as mestras, mestres e suas comunidades, e quais os papéis/posturas/espaços têm se transformado (ou se reforçado) a partir disso. Entendo sempre como valiosa a contribuição da cultura tradicional e popular dentro do contexto acadêmico, mas é importante refletir sob que valores, ou que sistemas de entendimento essa contribuição é tratada nesse contexto. Se essa "inclusão" se dá num contexto onde não é discutida a dicotomia (produzida) entre teoria e prática, por exemplo, ela continua a estratificar e a colocar as cosmovisões populares em posições subalternas, ou, como se diz por aí: Cultura Popular, palco dois! Aqui, penso na importância de integrar a presença de mestres e mestras e a distribuição de títulos *honoris causa* à um amplo movimento que repense os conteúdos e práticas dos currículos acadêmicos e considere ganho financeiro para mestres e mestras envolvidos nessas ações, para que essa presença e reconhecimento não se tornem uma caricatura quando introduzidos nesse universo.

Esses movimentos da etnomusicologia brasileira também interagem especificamente com demandas legislativas do país, como, por exemplo, o ensino da cultura afro-brasileira e indígena, além do ensino de música na educação básica e fundamental. Daí a dupla tarefa de pesquisadores/as: ao passo que os produtos das pesquisas precisam dialogar diretamente com as comunidades nas quais estão inseridas, falando sua língua ou utilizando recursos mais acessíveis, como recursos audiovisuais por

exemplo, existe também a necessidade de produzir conteúdo que subsidie também essas normativas da educação no país. Esses conteúdos podem sim ser os mesmos, no entanto, sabemos que a escrita ainda é o recurso preferido dos locais institucionalizados da educação.

Toda esta "condição brasileira" que certamente podemos classificar como a condição de muitos países das bordas da Colonialidade nos sugere que o estudo da música e a Etnomusicologia, por consequência, estão para além da própria música e exigem a cada dia mais sensibilidade de quem atua no campo para compreender que seu papel se transforma, se multiplica e precisa ser versátil na medida das urgências de cada contexto. E que essa é uma condição em que o que está em jogo na maior parte das vezes é a vida, seja em sua dimensão cultural, seja a sua própria tradução em risco de existência material. Essa também é a circunstância que nos coloca como protagonistas dessa mudança de paradigma, e exige de nós uma radicalidade que nos aponta para a diversidade não só como algo que respeitamos, mas como algo que desejamos e que se faz necessário na compreensão e concepção de um mundo com muitos centros.

Enxergar um Sound System na Terceira margem do rio (numa referência direta ao conto de Guimarães Rosa[17]) significa o apreço pelo lugar da indeterminação, do fluxo, do movimento. Se até aqui a ciência fundada numa racionalidade moderna, antropocêntrica, não tem sido suficiente nem para criar abordagens amplas e servíveis aos problemas do mundo nem para desenvolver uma leitura democrática e compreensões integrais da experiência humana ou mesmo do espaço-tempo que compartilhamos agora, imagino a experiência coletiva de um sistema de som montado na terceira margem do rio como uma poética que nos apresenta elementos outros, até mesmo intangíveis, mas necessários à construção de uma nova visão sobre questões urgentes sobre as quais a pesquisa em música pretende ou precisa se debruçar. O fluxo como margem é um convite ao impossível à racionalidade, ainda que, assim como o pai que parte em sua canoa no conto de Guimarães Rosa, a conexão entre mundos não se desfaça totalmente. Sim, estaremos em contato com o que se consolidou até aqui como conhecimento e formas de concebê-lo, contudo, com a nossa fé voltada na direção da fluidez, do sonho, do mágico e do sensível a fim de temperar de outras formas nossas maneiras de produzir conhecimento.

[17] Leia em: https://cogetes.epsjv.fiocruz.br/storage/Textos-e-Material-de-Apoio---4%C2%BA-Ano---Literatura---Gabrielle-n_5ee0d32b36f91.pdf

Por outro lado, a ideia do sistema de som nessa terceira margem evoca a festa e a coletividade, o sentido de comunidade. Mais do que isso, evoca também uma ação coletiva de personagens historicamente subalternizados, principalmente a comunidade negra nordestina, brasileira – margem da margem. Essa é uma história feita a muitas mãos, mas não posso negar que a pesquisa é fruto de uma curadoria feita por um homem negro que, no meio de muitos desejos, tenta inicialmente propor uma outra maneira de pensar a historicidade para tratar a música eletrônica feita no país, e uma nova abordagem para tratar especificamente do tema principal dessa pesquisa, essa música eletrônica nordestina, que traz em seu bojo tantas manifestações afro indígenas.

O aprofundamento da questão das práticas interdisciplinares, ou transdisciplinares enquanto requisito para a produção de um outro tipo de contribuição da pesquisa profissional não só para novas bases dentro do próprio campo da produção científica, mas, sobretudo para novas bases que produzam uma vida humana mais digna e fomentadora de uma realidade mais decente para a maior parte da população mundial tem indicado choques inevitáveis com a própria ideia e história da ciência, bem como exigido de quem atua na área um outro nível de radicalidade em teoria e prática profissional e desempenho pessoal. A Etnomusicologia, nesse contexto, se apresenta de forma especial não só pelo constante, antigo e crescente debate sobre estes temas dentro da área, mas especialmente porque essa é uma área fundada especificamente na produção ou pelo menos no reconhecimento e consequente valorização da alteridade.

Percebendo inicialmente as bases da Etnomusicologia e a própria utilização do prefixo etno, que nos remete à ideia do outro, é possível pensar nas diversas formas como esse outro é trabalhado e entendido a partir da disciplina. Contudo, essas diversas formas têm em comum o estabelecimento de uma situação de poder, onde quem pesquisa acaba determinando ou orientando uma dinâmica de produção do conhecimento falsamente baseada numa estrutura que visa uma (impossível) realidade objetiva, que, seja através do método ou seja através da pretensão de obter e analisar dados partindo de uma intenção matemática – apesar de sociais, muitas pesquisas fazem leituras no mínimo desumanizadas de determinadas realidades. Essa reprodução acaba por recriar espaços e dinâmicas de opressão, sob a falsa ideia de "proteção das culturas" ou da recorrente vontade de dar voz aos "sem voz", como num placebo de uso infinito onde se tenta salvar mundos, que na verdade não são sequer ouvidos. Em muitos casos, ainda que verdadeiramente pretendida, a horizontalidade é apenas idealizada, principalmente

quando são analisados os resultados da pesquisa e o benefício desigual que ela provoca na vida de quem pesquisa e de quem é coadjuvante/pesquisado.

O argumento da visibilidade para "o outro", para "outras músicas" ou para "outras formas de vida" termina por consolidar a própria forma e a própria vontade – orientados ideológica e historicamente – de quem pesquisa, e é, portanto, uma outra forma de exclusão, disfarçada de protecionismo, em certa medida um exercício de autossalvacionismo. Ainda nesse mesmo caminho, na Etnomusicologia (e em outras áreas da produção científica) brilha a estrela da autenticidade, da originalidade e a sua busca incessante é igualmente excludente, corrobora o argumento da visibilidade, aprofundando-o na medida em que é a partir dele que se acentua a distância acadêmico-objeto de pesquisa, e um certo grupo social com sua ideologia, história e ancestralidade determina o que é mais autêntico ou original a partir de sua própria estrutura cultural. É possível pensar, por exemplo, no problemático termo Cultura Popular, historicamente estabelecido dentro de um sistema orientado por elites. Ainda nesse sentido, pessoalmente entendo a necessidade de reforçar – no contexto da atmosfera pretendida de transdisciplinaridade – a ideia de multirreferencialidade, ou seja, uma perspectiva que considere que toda pessoa é um universo de referências igualmente importantes, para que se possa extrapolar a ideia de tolerância no contexto da diversidade-equidade, transformando-a num desejo e prática fundamental à constituição do conhecimento humano.

Saltando da ideia de originalidade e de quem define a importância de temas e formas de tratamento desses temas, para a consequente ideia de vanguardismo que esse movimento propõe, é possível pensar que existe desserviço na valorização dessa ideia, sobretudo quando contextualizamos essa questão em circunstâncias hegemônicas, no caso da Etnomusicologia, especificamente, nos EUA e na Europa. Contudo, quando pensamos na ideia de vanguardismo em outras partes, ou melhor, em áreas periféricas do mundo, é possível imaginar uma ideia de valorização estratégica do vanguardismo no sentido da mobilização em torno dos trabalhos e também pensando na adesão a pesquisas em que é necessário protagonismo e ação sobretudo de pessoas de fora do universo acadêmico.

Nessa linha de pensamento, considerando a diversidade e a diluição de elementos/termos como "objeto de pesquisa" e outras distinções que geram hierarquias dentro do processo de pesquisa em música, especificamente na Etnomusicologia, podemos pensar também na transformação dos desejos, para que se funde um novo

exercício e uma nova ciência pautados na radicalidade de pensamento e prática. Quando enxergamos dentro de um sistema – seja ele político, econômico, ou de produção de conhecimento – propostas reformistas, muitas vezes nos contentamos com aquele nível de pensamento/prática radical muito por não olharmos outras fissuras desses sistemas que nos indicam brechas por onde eles podem ruir. Num paralelo com a social-democracia, por exemplo, somos iludidos pela ideia de cidadania e participação política por meio do voto, sem enxergar o quanto esse mecanismo nos afasta de uma real possibilidade de ação direta na sociedade, bem como de outras formas de organização social que já afloraram em nossa história e representaram capítulos felizes de estrutura socioeconômica, como Palmares, a Colônia Cecília, Canudos, entre outras.

Pensando especificamente na Etnomusicologia e seus possíveis rumos, tenho acreditado muito na transformação do perfil de quem pesquisa, e essa é sem dúvidas, uma das grandes vantagens de quem a pratica fora do eixo EUA-Europa. Hoje começamos a identificar pesquisadores/as profissionais advindos das mais variadas comunidades, dos mais diversos grupos étnicos, movimento que aponta para além de novas práticas, novas formas de enxergar, analisar e teorizar o próprio campo, aponta para a criação de novas categorias de análise, transformando essas múltiplas referências num real desejo e não numa regra que estabelece a tolerância entre os muitos universos que trazemos em cada cabeça.

3.2 Atitude musical: expandindo o gênero musical, louvando o inesperado.

Até aqui, muitas pistas foram dadas sobre outra ideia de destaque desta pesquisa. O conceito de *Atitude Musical* surge da observação do fenômeno SUBNe e de outros acontecimentos da cultura musical brasileira, que se aproximam por uma questão específica: o encontro da música contemporânea brasileira com as músicas das culturas populares e tradicionais atravessado por tecnologias de produção musical e comunicação. Para mim não foi nada fácil materializar uma maneira de enunciar essa ideia, sobretudo pensando na minha vontade, expressa ao longo de todo o trabalho, de me afastar de possíveis dicotomias que venham constituir distanciamentos desnecessários, estratificações discriminatórias e o consequente enfraquecimento de qualquer movimento cultural em curso ou não, refletido nestas linhas. No sentido de ambientar quem chega até aqui em torno desta ideia, primeiro preciso falar expressamente da linha de raciocínio que me leva a entender o SUBNe como um fenômeno que foge à ideia de gênero musical, não

necessariamente se opondo a este conceito como um todo, mas propondo novas interpretações para algumas abordagens e utilizações, entendendo também que algumas de suas estruturas basilares podem ser bem problemáticas principalmente para a interpretação de fenômenos musicais localizados nas periferias do mundo – Sul Global.

Sem desmerecer a função e a importância do conceito de gênero musical na construção de teoria e pesquisa principalmente nos entrecruzamentos de música e comunicação, ao observar o SUBNe em toda sua riqueza, que vai muito além dos elementos musicais por ele apresentados, considero relevante a busca por uma análise que mire no fluxo, no movimento dos entes envolvidos na produção dos acontecimentos musicais, partindo de uma perspectiva que incorpore uma expressão fora da ideia de causalidade para a análise das formas de produzir música, complexificando o olhar para os fluxos históricos que movimentam seu (do SUBNe e de outros fenômenos musicais) reconhecimento.

Muitas são as estruturas que influenciam a constituição do conceito de gênero musical. É inegável a participação do mercado de consumo e fruição cultural na estruturação da ideia, como uma maneira de facilitar o direcionamento de produtos culturais a potenciais consumidores. O mercado cultural, que no caso da música se expressa na força da indústria fonográfica, tem atravessado uma série de transformações ligadas à popularização de novas tecnologias de produção e distribuição de conteúdo, bem como à ampliação em massa do uso da internet. Se antigamente a proposta da indústria fonográfica direcionava a disposição das prateleiras das saudosas lojas de discos de vinil e CDs, hoje a organização de conteúdos para apresentação ao público é feita através da análise de dados providos por *big techs*, que têm dado o tom do direcionamento de produtos a seus públicos cuja especificidade tem sido desenhada a partir de um estudo profundo sobre estilo de vida e consumo. Hoje, a agência das plataformas de streaming, por exemplo, na apresentação de conteúdos aos públicos, é muito mais contundente do que a proposição realizada pelo combo indústria fonográfica, produtores, vendedores e crítica musical que vivenciamos num passado recente. Digo isso muito por conta do acesso que essas plataformas têm a informações não necessariamente ligadas de maneira exclusiva ao gosto musical das pessoas. Gosto que se transforma à medida que as identidades se diluem na liquidez promovida por um mundo conectado.

Se há algum tempo atrás as identidades referiam-se à movimentações locais, papéis sociais desenhados num perímetro de circunscrições bem definidas, hoje, ao longo de um único dia uma mesma pessoa é capaz de performar papéis bem distintos, e essa

indefinição recai também sobre a sua forma de consumir música já que hoje muita gente consome música tanto por identificação, gosto, afeto, quanto por uma possível associação de um ou outro gênero musical a um contexto social da qual desfruta durante o seu dia. Mesmo considerando todas essas transformações surgidas de uma perspectiva globalizada de mundo, é interessante para o desenvolvimento deste trabalho reconhecer algumas das funções dos gêneros musicais como força propulsora de movimentos de um mercado de bens culturais, e nesse sentido nos ajuda Jeder Janotti Jr.:

> Assim, antes de serem categorizações musicais homogeneizantes, os gêneros musicais permitem que músicos e audiências estabeleçam balizas para as disputas de gosto, ao mesmo tempo que permitem a construção de assinaturas específicas que se tornam as marcas distintivas do artista. Este processo ocorre a partir de ampla rede de articulações que envolve sonoridades, produtos audiovisuais, processos de recomendação, agrupamento de produções, afirmações de gosto, letras, biografias, críticas culturais, entrevistas etc. (JANOTTI JR., 2019, p. 131).

Se aparentemente o gênero se constitui antes do próprio consumo, não é difícil imaginar que sua afirmação se consolida no momento em que o público acessa e produz sentido para determinada obra, fato que revela que os fluxos da constituição de um gênero musical não são unidirecionais, muito pelo contrário, além das múltiplas direções que assumem os fluxos desse processo de constituição, muitos fatores não necessariamente musicais participam da consolidação de gêneros musicais como a questão da memória e afeto do público, padrões de comportamento dos artistas, e hoje, sem qualquer sombra de dúvidas, tendências comunicacionais estabelecidas dentro das empresas que protagonizam o capitalismo de plataforma[18] ao qual estamos submetidos. Hoje, além das redes sociais que ditam fortemente os níveis de aceitação das obras musicais, partindo muito da perspectiva da viralização, é muito pertinente aplicar um olhar mais profundo às inteligências artificiais voltadas a processos criativos em música. Se essas ferramentas são modelos treinados a partir de um grande volume de informações produzidas pela humanidade, até aqui elas também têm refletido bastante todos os problemas sociais que envolvem a escolha de símbolos, a estruturação da historiografia da humanidade, questões marcadas pelo apagamento e subalternização de uma série de culturas afastadas dos centros capitais, além de outros males que estruturam a colonialidade.

[18] SRNICEK, 2016.

Mesmo delegando ao público uma parte da construção do sentido das obras musicais, o que, numa olhada rápida, determinaria algum sentido democrático para o movimento de surgimento e consolidação de gêneros musicais, em certa medida, a ideia de diferenciação de públicos em determinados contextos como o brasileiro abre uma grande janela para a estratificação dos gêneros musicais e as camadas sociais com as quais eles se conectam, criando muitas vezes situações que determinam o que é boa música e o que é música ruim, muito pelo tipo de pessoa e/ou território com qual determinada música se conecta mais fortemente. O caso brasileiro é bem complexo, mas não seria exagero dizer que elementos fora da seara musical como as violências do racismo, da homofobia, do preconceito linguístico e do ódio às classes mais pobres determinam tratamento distinto a alguns públicos que consomem as mesmas músicas que parte da classe média e classe alta. Por outro lado, as músicas periféricas do Brasil têm estabelecido pontes com o *mainstream* de polos internacionais de produção cultural e curiosamente têm representado a cultura brasileira no âmbito internacional: o Funk é hoje uma das grandes representações musicais brasileiras na cena pop mundial e promete dialogar, e, porque não dizer, desenhar a produção musical dessa cena também em nível internacional, basta observar a recente produção musical de artistas globais como Beyoncé, Kanye West, JPEGMAFIA. Todos estabelecem pontes estético-musicais com o Funk das favelas brasileiras que cresce no mundo principalmente devido à presença brasileira massiva em plataformas como o Tik Tok.

O processo de constituição de gêneros musicais baseia-se, portanto, na criação de diferenciações, nichos, que obrigatoriamente precisam eleger seus centros de referência. Não por acaso, esses centros confluem para o Norte Global e reificam a distância entre centros e periferias socioeconômicas, desencadeando quase que automaticamente – num movimento do sistema-mundo colonial capitalista – a estratificação de culturas e formas de produção de bens culturais. Em diversas escalas esse movimento é evidente, e se o *Rock n' roll* estadunidense é referência do gênero para o mundo, as formas sudestinas do gênero se consolidaram no Brasil como *Rock Nacional* enquanto os "outros" *Rocks* feitos fora do eixo entram na estante figurativa das músicas regionais, folk, psicodelia nordestina, entre outros rótulos. Os centros terminam por definir as regras de produção musical e consumo de um determinado gênero em detrimento da beleza da pluralidade, da diversidade humana, criando referenciais que mais determinam fronteiras do que servem de inspiração à produção de arte.

Partindo dessas constatações, tenho compreendido o SUBNe como uma música em que o movimento é uma prerrogativa. Movimentos qualificados, embora inesperados, têm produzido uma música pautada na busca pela novidade estética, fruto da fricção de mundos completamente distintos. Se o gênero musical circunscreve, define, o conceito está ontologicamente conectado à ideia de limite, perímetro, o fenômeno ao qual dedico essas linhas está conectado com a ruptura, com a quebra de fronteiras do imaginário; pressupõe movimento, em diferentes direções; está na própria encruzilhada dos mundos. Exige ação, encontro, pede o caminhar na direção do/a outro/a e ainda que esse outro seja parte de sua própria constituição imaginária, cultural, é outro/a. A partir daí, o rumo é a quebra de outros paradigmas ligados ao conceito de gênero musical, como, por exemplo, a relação com públicos.

Enquanto o conceito de gênero surge na tentativa de desenhar um perfil de consumo para determinadas músicas, a perspectiva da *Atitude Musical* encaminha artistas no sentido das infinitas possibilidades de recepção e do acesso aos mais variados públicos, justamente pela ampliação semântica de suas sonoridades e intenções musicais, responsável, diria, também por um aspecto educativo também que essa música vem adquirindo ao representar muitas vezes o primeiro contato de muitas pessoas com manifestações das culturas populares e tradicionais brasileiras ainda que transformadas por processamentos analógicos e digitais, enriquecidas e reelaboradas na relação com *drum machines* e sintetizadores. Não é à toa que artistas do SUBNe vêm situando seus trabalhos em eventos dirigidos a públicos bem diferentes, participando de festas populares em espaços públicos, festivais consagrados de música eletrônica de repercussão nacional, eventos voltados às culturas populares e tradicionais brasileiras, como me contou Chico Correa:

> Eu posso chamar um coquista pra cantar, eu posso propor coisas, posso me conectar com pessoas que são da cultura popular, ou com pessoas que são da música eletrônica [...] eu já toquei em festival de jazz, já toquei em festival de cultura tradicional, e em rave [...] Eu comecei muito dentro do coco de roda, por conta das pesquisas, é um ritmo muito legal, você consegue desenvolver, você consegue parear ele com o *Ragga*, com o *Dancehall*, que eu gosto pra caramba, e aí vai [...] aí eu fui abrindo, pesquisando nos últimos anos, me influenciando mais nesse sentido do candomblé, dos ritmos afrobrasileiros e africanos. Tudo dentro desse conceito da cultura tradicional, da música

> ancestral. (Chico Correa em entrevista realizada no Estúdio BOANOVA, João Pessoa-PB em 17 de dezembro de 2024).

Esse é, portanto, uma característica dessa ideia que aqui tento desenhar: o movimento presente na Atitude Musical tem um sentido ampliado, representando, além do mover-se na direção do outro físico, ou da outra pessoa, ele também se traduz como um mover-se na direção de culturas, suas músicas e sonoridades, por caminhos que podem ser muito diferentes uns dos outros. A grande particularidade deste movimento é que ele é um movimento inesperado, é um mover-se na direção que muitas vezes se opõe ao caminho que cada um/a desses artistas vem construindo em suas trajetórias artísticas. No caso específico do Subgrave Nordestino, produtores e produtoras de música eletrônica, pessoas conectadas com culturas cosmopolitas e sonoridades urbanas, em sua grande maioria, pessoas fisicamente localizadas em centros urbanos e que, quando não vivem, circulam em metrópoles nacionais e internacionais, de repente redefinem seus interesses e pertencimentos identitários e passam a caminhar num sentido divergente, encontrando nas culturas tradicionais e populares – comumente localizadas fora desses centros urbanos e concentradas em pequenas comunidades culturais, quase familiares – mais do que uma fonte de inspiração artística, em alguns casos essas pessoas chegam a transformar suas perspectivas políticas, culturais e consequentemente seus caminhos artísticos a partir dessa relação.

Por outro lado, artistas das culturas populares e tradicionais envolvidos nesse processo deslocam-se de suas comunidades e relações locais, caminhando no sentido da reformulação de suas fronteiras socioculturais passando a constituir uma nova posição para o seu fazer cultural dentro de um mercado de produção de bens culturais muitas vezes nunca antes acessado. Essas pessoas, voltam-se também num sentido muito diferente de suas trilhas locais, acessando, através de uma relação que envolve a produção musical, o caminho das culturas urbanas e cosmopolitas, das líquidas identidades globais e da própria desterritorialização cultural, redefinindo a partir do hibridismo e de uma perspectiva rizomática, sua própria relação com sua comunidade de origem.

A *Atitude Musical* pressupõe, portanto, o movimento, o deslocar-se, traduzido na reestruturação dos próprios limites musicais, culturais e simbólicos a partir de um improvável acesso entre formações culturais muito diferentes. Ivan Paolo de Paris Fontanari identifica um paradoxo parecido e apesar de não estabelecer a relação com a ideia de gênero musical ele afirma em sua pesquisa sobre DJs de música eletrônica da

periferia de São Paulo que "ao mesmo tempo que os DJs aproximam da periferia um mundo de referências distantes por meio da performance de música eletrônica, promovem o distanciamento de si mesmos e de seus seguidores em relação ao mundo da periferia" (FONTANARI, 2013, p. 81).

Ao se constituir como uma *Atitude Musical* em alternativa (expansão) à ideia de gênero musical, o SUBNe também passa a se constituir como um projeto coletivo de desterritorialização e reestruturação simbólica. Um processo cujo principal resultado é a transcendência do universo próximo, particular, familiar, que parte de um interesse inicialmente inesperado pelo acesso a uma espécie de descaminho. Se num primeiro momento de estruturação de uma música eletrônica brasileira produtores do Sudeste envolveram samples de bossa nova com a estrutura musical do *Drum n´ Bass*, a proposta do SUBNe subverte a lógica do investimento em músicas que já fazem parte de um universo globalizado de produção de cultura e inesperadamente insere no cenário da música eletrônica músicas periféricas historicamente marginalizadas. Outra fala de Chico Correa sobre o aspecto musical que desenha essa movimentação:

> É diferente você pegar uma bossa nova e você pegar um jongo, um coco de roda. Eu acho que são contextos diferentes, sem desvalorizar, mas eu acho que tá muito mais próximo, mais fácil o cara ver que cola uma bossa nova numa batida de *Drum n´ Bass*, que foi aquele grande sucesso na época, do que você ver um cara que pegou um negócio ali que era pouco provável, ou muito da periferia no sentido de que as pessoas olhavam para aquilo com certo desprezo, e falou ó isso aqui é massa, entendeu? Por isso que eu acho que é diferente. (Chico Correa em entrevista realizada no Estúdio BOANOVA, João Pessoa-PB, em 17 de dezembro de 2024).

Importante também é a consciência de que, ao reinventarem seus universos simbólicos e culturais, todos os personagens envolvidos nesses processos transformam também seus territórios de convivência, fincando, assim como Chico Science, uma antena parabólica em seu ambiente de circulação umbilical. Enquanto uns/umas fixam suas antenas em seu terreiro, quintal, quilombo, outros/as o farão em seu estúdio, cidade, morro, favela. É possível afirmar que muitas transformações sociológicas locais vão ser possibilitadas graças a um comportamento de abertura, de inserção de novas ideias e personagens em espaços chacoalhados pelo estranhamento da alteridade.

O Quilombo do Ipiranga/Guruji, cuja principal referência e liderança cultural é hoje a Mestra Ana Rodrigues, é um grande exemplo desse fenômeno. A mestra Ana é hoje parceira musical da artista Luana Flores e tem participado inclusive de shows fora da Paraíba junto à artista. A mestra tem exercido um papel fundamental na apresentação de sua comunidade em circuitos de produção cultural fora da Paraíba e, ao mesmo tempo, tem investido na realização de uma série de atividades "inesperadas" dentro de seu território. Eu mesmo já tive a oportunidade de mediar por lá uma oficina intitulada Música Negra e Discotecagem: Instrumentos de Liberdade.

Figura 4 - Oficina Música Negra e Discotecagem no Quilombo do Ipiranga/Guruji. Foto: Bruna Dias

A Sambada de Coco de Roda do Guruji tem se tornado um espaço compartilhado por moradores da área, grupos de coco do interior da Paraíba e Pernambuco, e se consolidado cada vez mais como um ponto de encontro de artistas de outras linguagens, estudantes universitários, pesquisadores e pesquisadoras.

Da leitura aprofundada desse contexto, portanto, é visível a necessidade de uma outra categoria para a compreensão do SUBNe e seus desdobramentos, e se a categoria gênero musical sugere a circunscrição identitária e alguma estabilidade sonora e musical, a *Atitude Musical* renova a perspectiva do hibridismo – já associado inclusive a alguns gêneros musicais – inserindo desterritorializações, fricções, movimento e instabilidades sonoras e identitárias, na restruturação sociocultural de indivíduos e suas comunidades e

espaços de convivência. Como em todo processo de negociação, perdas também são inevitáveis na construção dessa aventura. Seus efeitos arquitetam transformações profundas não só no campo imaterial, mas também nos espaços e na vida real das pessoas, a partir da agência plena de todos/as os/as envolvidos. O público nesse contexto é agraciado pela possibilidade de sempre acessar a novidade, já essa constituição é pautada pelo movimento, o que tem feito dessa música um fenômeno cuja força da performance ao vivo e o próprio improviso são grandes potências, mesmo que hoje já seja possível inferir que há sim uma confluência sonora entre a produção de muitos grupos e artistas espalhados pela região do Nordeste brasileiro.

Figura 5 - Mestra Ana Rodrigues e Luana Flores em Show no Sesc Pompéia-SP. Foto: José Balbino

3.3 Musicação e mediação cultural: a paciência é a mãe do caráter – Limites da pesquisa-ação em música no contato com artistas e outros agentes da cultura.

Muitos desafios perpassam a vida de quem ama e transforma o amor pela pesquisa científica numa jornada profissional. Os últimos anos foram notadamente difíceis para quem promove pesquisa científica no Brasil, especialmente pela ascensão da extrema direita associada à uma apropriação belicosa de ferramentas de produção de conteúdo para redes sociais, que desencadeou no Brasil uma onda de descrédito e ódio à matérias produzidas a partir de estudos e pesquisas científicas. O Brasil, assim como outros países

do mundo que vivenciaram o crescimento dessa onda política, foi capaz de eleger um presidente cuja postura de negação à cientificidade levou mais de 700 mil pessoas à morte por COVID durante a pandemia, num contexto em que vacinas tiveram seu prazo de validade vencido, foram incineradas, e a população foi incentivada publicamente por canais oficiais do governo a admitir tratamentos sem qualquer comprovação científica de sua eficácia. A pesquisa talvez tenha sido o pilar mais atacado de uma instituição igualmente atacada em sua estrutura completa: a Universidade Pública.

Se antes dessas movimentações já não era fácil fazer pesquisa no país, sobretudo quando pensamos nas ciências sociais e nas artes, hoje seguimos lutando para validar e tornar pública a importância dos conhecimentos produzidos em áreas que transpassam a vida de toda a população brasileira, seja direta ou indiretamente. Todos esses fatores resultam também na escassez de investimentos em pesquisa em muitas áreas, que seguem produzindo conhecimento em grande medida graças ao esforço contínuo de profissionais que altruisticamente tocam seus trabalhos num território onde ser pesquisador/a profissional é praticamente uma afronta a muitos setores da sociedade. Tanta pressão tem levado pesquisadores/as a uma condição completamente insalubre de trabalho, e desencadeado situações extremamente complexas e difíceis, como casos de depressão e suicídio[19], que demonstram que a autoestima de quem produz conhecimento científico no Brasil está completamente abalada, saúde mental comprometida.

Além de todos os fatores externos, algumas questões internas também acompanham e desafiam historicamente a produção de conhecimento científico em diversas áreas e, na música, não é diferente. Olhando para o processo de formação de pesquisadores/as da área, vejo que são muitos/as os/as que iniciaram suas trajetórias ainda crianças em conservatórios, em processos de aprendizagem padronizados, pautados na aquisição de habilidades capazes de desbloquear a execução de determinadas obras. Essas são as mesmas pessoas que, em sua juventude, acabaram se dedicando à uma trajetória acadêmica dentro da música, seguindo praticamente o mesmo modelo de aprendizagem, baseado quase que exclusivamente em fenômenos, acontecimentos e obras musicais documentadas no que é transmitido como uma historiografia oficial da música, um conjunto de obras que quando não é o próprio repertório erudito europeu, baseia-se esteticamente nessas obras, com ênfase naquelas produzidas entre os séculos XVII e XIX. Os bacharelados e licenciaturas em música do Brasil ainda são cursos vinculados

[19] https://bit.ly/42Sj0ax

majoritariamente à música erudita ocidental: música orquestral, música de câmara, formação de solistas virtuosos, entre outros aspectos relacionados a esse universo (QUEIROZ, 2020, p. 169), apesar da diversificação de repertórios proposta por alguns cursos, que acompanha as recentes e necessárias discussões sobre a estrutura curricular dos cursos de música no ensino superior brasileiro.

Se o conteúdo e as formas de aprendizado têm, em sua grande maioria, se mantido ao longo da história do ensino de música no país, a pesquisa em música também acaba sendo afetada por todos esses traços da colonialidade marcados a ferro em nossa história. Enquanto novas perspectivas se formam como instrumentos de embate aos epistemicídios musicais (QUEIROZ, 2020) nos processos de construção de currículos na área, as metodologias de pesquisa seguem sendo pensadas dentro dos limites que a tradição colonial nos impôs, determinando a estagnação, portanto, não só em relação às temáticas e conteúdos, mas também às maneiras de levantar e analisar dados. Pior que isso, essa perspectiva colonial quando imbricada nas metodologias de pesquisa têm impedido o aflorar de uma pesquisa transformadora de realidades, cujos resultados seriam verdadeiramente servíveis à sociedade como um todo e até a Etnomusicologia, como um campo que historicamente alimenta olhares divergentes, voltados às "outras" músicas do mundo, tem sua potência podada na medida em que não apresenta alternativa à instrumentos metodológicos que têm suas raízes fincadas num olhar antiquado e estratificador para as alteridades. E assim seguimos produzindo conteúdos baseados no distanciamento e na confirmação de culturas eleitas que desenvolvem observações de pessoas, historiografias e fenômenos musicais continuamente tratados como objetos de pesquisa, analisados sob o olhar e categorias visivelmente ultrapassadas, que não dão conta da capilaridade dos fenômenos musicais da atualidade.

O caminho das experimentações metodológicas dessa pesquisa foi constituído a partir do desejo de desenhar um conjunto de possibilidades que corrobore um outro complexo de formas de se conduzir pesquisa em música no país, colaborando com uma série de atividades que vêm sendo pensadas e executadas sob novos desejos e visões. Partindo de um sentimento profundo de tentar valorizar olhares e perspectivas historicamente subalternizadas, marginalizadas, num ímpeto contra colonial, estive, enquanto pesquisador negro, de origem periférica, pai de família, situado numa região periférica de um país da periferia do mundo, preocupado muito mais em acessar as comunidades e personagens envolvidos na trama dessa pesquisa de maneira ética, solidária e gentil para produzir os conteúdos da pesquisa – sua base de dados – do que na

construção prévia de uma metodologia específica para a obtenção dos mesmos. Aquela ideia de que o caminho só se conhece caminhando, lembra? Assim foi conduzida a pesquisa e, somente depois de realizada cada uma das vivências coletivas que produzem a matéria-prima dessas linhas manufaturadas, pude parar e olhar para o que aconteceu e perceber que os caminhos revelam estratégias que podem ser entendidas como um combinado de possibilidades metodológicas.

Muitas belezas eu vi nos caminhos percorridos para o desenvolvimento de todo o pensamento relacionado à esta pesquisa, e, quando me perdi – e não foram raros esses momentos – tive também a chance de refletir que, para além de dados importantes para um arremate genuíno e a produção de um trabalho que fizesse sentido e impactasse de alguma forma o campo e as comunidades envolvidas, um dos elementos mais importantes dessa pesquisa seria a própria relação e convivência com todas essas pessoas, suas comunidades culturais e suas histórias. Essa percepção cresceu ao longo do trabalho, e acabei criando um entendimento de que um processo de transformação mútua seria o regente da produção de conteúdos e dados relacionados à pesquisa. À medida em que o processo foi ganhando força e talvez até mais importância do que seus resultados musicais entendi que a qualidade da convivência determinaria também a qualidade dos dados e, compreendendo processo como uma pesquisa em música atravessada por uma perspectiva transdisciplinar, percebi também a falta que o aprofundamento em temas geralmente tratados pela Antropologia, ou pela Sociologia, faz nas pesquisas em Música deixando muitas vezes a potência de uma compreensão mais ampla e complexificada de fenômenos musicais prejudicada por uma excessiva dedicação a elementos técnicos, à abstrações musicais.

Figura 6 - Dona Zezé cantando músicas de sua infância durante sessão de gravação do projeto. Foto: João Kariri

Mais do que conseguir extrema qualidade técnica na documentação das músicas de grupos que colaboraram com essa pesquisa, caminhei sempre no sentido de deixar cada uma das pessoas envolvidas o mais à vontade possível para que pudessem criar algum pertencimento dentro do processo, para que se integrassem à pesquisa e interagissem ao máximo nas circunstâncias de produção musical que fomos desenvolvendo ao longo desses inesquecíveis anos de trabalho. Essa proposta visava não só o protagonismo dos participantes nas circunstâncias de produção musical, mas principalmente sua integração ao trabalho de pesquisa numa perspectiva de coautoria, introduzindo suas perspectivas, sua cosmopercepção sobre os diversos mecanismos musicais, históricos, técnicos e musicais que a pesquisa se propôs a tratar.

Os fluxos que estabeleceram as relações com as comunidades culturais e personagens envolvidos na pesquisa foram todos mediados por um agente cultural. Em algumas das experiências esse/a agente era membro do próprio grupo e em outras, era alguém que mantinha com a comunidade ou com o/a artista uma relação também profissional, voltada ao mercado de produção de bens culturais. A presença desse elemento – o agente cultural mediador – no contexto desta pesquisa gerou efeitos bem distintos para cada uma das interações, e me levou também a momentos nem tão tranquilos, mas igualmente inesquecíveis, dentro do processo. Dessas relações, pude perceber que os níveis de conhecimento e participação desses personagens na vida cotidiana das comunidades culturais a que atendem muitas vezes até sob o status de Produtor/a Cultural são inversamente proporcionais à defesa, ou melhor, a uma ideia de preservação – estagnada – dos processos culturais daquela comunidade. Curiosamente, quanto mais afastados culturalmente da comunidade que "representavam", mediadores culturais cultivavam a ideia de "preservação" desconectada até mesmo da própria vontade daqueles que vivenciavam aquelas culturas desde o seu nascimento. Dessa percepção surgiu uma série de questionamentos sobre o desenrolar operacional da pesquisa. Me perguntei muitas vezes sobre como lidar com essa mediação em momentos em que percebi que ela atravancava processos criativos, muitas vezes até de maneira extrema, na medida em que, em um caso específico, o mediador se posicionou literalmente como tutor de uma artista envolvida na pesquisa e, desse lugar, conseguiu atrasar uma série de lançamentos conectados com a pesquisa por conta de uma desavença com sua "tutelada". Mais do que isso, a própria carreira da artista acabou sendo "pausada" por conta dessa questão. Acredito que não me cabe o julgamento da situação nem a exposição dos envolvidos, mas percebo que vale sim o alerta a cada pesquisador/a que desenvolve

processos com a participação de mediadores ou produtores culturais que cuidam das carreiras de artistas das culturas populares e tradicionais. É importante que possamos desenvolver sempre um olhar crítico para esse tipo de relação, já que a própria pesquisa sofre com possíveis desacordos e indisposições que envolvam mediadores culturais.

Assim, partindo de uma série de experiências de implementação de rádios livres e comunitárias junto a comunidades tradicionais e populares em regiões do interior do país, tentei estabelecer alguns parâmetros para que a pesquisa e seus recursos metodológicos funcionassem para além da obtenção de resultados. Além de pensar sempre no cultivo de uma relação saudável com todas as pessoas envolvidas no processo – e isso se deu através da formalização de intenções e obrigações, pagamento em dinheiro ou troca de serviços com todos/as artistas envolvidos em gravações, registro de obras concebidas para justa divisão de recolhimento de divisas – pensei muito no impacto que o próprio processo deveria gerar nas comunidades e grupos envolvidos e na vida individual de cada pessoa que se dispôs a estar comigo nesta jornada. Nesse sentido, um conjunto de recursos metodológicos influenciados pela prática e pelo pensamento de uma série de intelectuais, dos quais destaco Orlando Fals Borda, Paulo Freire, bell hooks e Amílcar Cabral, além de práticas desenvolvidas na luta de movimentos sociais como o Movimento Negro, Movimento Sem Terra, Movimento Indígena, integraram e constituíram a forma como foram desenvolvidas as ações de campo desta pesquisa, bem como sua política de documentação e escrita.

O pensamento decolonial orientou inicialmente essas práticas, no entanto, ainda no início da pesquisa fui tocado pelo entendimento de que alguns limites teórico-práticos indicariam a necessidade de ampliar a perspectiva, tendo sim o pensamento decolonial como uma das referências para as práticas constituídas, ao lado de outras experiências, práticas epistêmicas e referências metodológicas construídas na academia e fora dela, por indivíduos e movimentos sociais, instituições que em sua luta diária de posicionam de maneira contra colonial. Dessa maneira, pude inferir que um complexo de instrumentos e recursos metodológicos cresceram para além da referência à colonialidade, exigindo de mim muitas vezes me afastar desse problema como forma de referenciar as práticas de pesquisa e caminhar mais no sentido da materialização de um outro mundo, no caso da pesquisa, caminhar no sentido de funcionar como uma proposta de renovação dentro da Etnomusicologia considerando a própria diluição das áreas passando a pensar na Música e sua unicidade como campo do conhecimento.

Com todas as referências reunidas e incorporadas há algum tempo em minhas práticas profissionais, sejam relacionadas ao papel de pesquisador ou não – embora deva reiterar que não acredito na departamentalização da vida – passei a vislumbrar de maneira um pouco mais organizada, um ponto em comum nesses conteúdos, práticas, epistemologias, a vontade de estar sempre conectado com as demandas, prioridades e com o próprio olhar das comunidades envolvidas na pesquisa, o que Moraes identifica como uma espécie de busca de endogênese do conhecimento (MORAES, 2013), como um movimento no sentido de vincular pensamento e ação, dirimindo a ultrapassada perspectiva que desconecta teoria e prática e fundamenta a distância entre pessoas comuns e produtores e produtoras de conhecimento científico. Considero inclusive esse movimento necessário à produção de pesquisas integradas com a realidade contemporânea, pesquisas capazes de diluir também a ideia de desserviço ou inutilidade que vem sendo amplamente divulgada a respeito das práticas desenvolvidas dentro sobretudo da Universidade Pública.

Durante a pesquisa, priorizei espaços públicos ou de fácil acesso como locais de realização das ações previstas, principalmente as sessões de gravação. Espaços dentro das comunidades envolvidas, como forma de transformar também o espaço físico numa localidade relacional, contextual, em vez de espacial (APPADURAI, 1996). A ideia foi sempre reforçar os ambientes de produção musical como instrumentos de constituição de vínculos muitas vezes entre membros de uma mesma comunidade com bens culturais e personagens importantes na construção identitária daquele grupo. Pensar e fazer da pesquisa um momento relacional-ativo mesmo com pessoas que não sabiam direito o que estava acontecendo ali, mas importavam-se em parar suas vidas, assistir, tentar entender o que se passava, potencializou a pesquisa como ferramenta voltada ao fortalecimento das comunidades envolvidas. Mesmo em casos em que foi necessário realizar gravações em estúdio, tentei garantir e incentivar, sempre que possível, que todas as pessoas relacionadas às comunidades culturais tocadas pela pesquisa que demonstrassem interesse pudessem participar, tornando a pesquisa um marco na história de alguns artistas e personagens das culturas populares e tradicionais por representar, em alguns casos, a primeira vez dessas pessoas num estúdio de gravação profissional.

Durante todo o processo de pesquisa busquei também compartilhar, ainda que informalmente, de maneira didática, conhecimentos sobre música eletrônica e produção musical. Na medida do possível, os espaços de interação se transformaram também em pequenas oficinas, que surgiram sob demanda espontânea em cada uma das localidades

onde desenvolvi ações de campo. A ideia foi expandir os efeitos da pesquisa em cada um desses lugares, incentivando não só uma observação próxima das estratégias de gravação, mas também um despertar para a produção musical como um todo, através da apresentação de ferramentas acessíveis e conversas produtivas sobre produção musical a partir do computador, smartphones e outras plataformas. Aqui aproveitei novamente a experiência prévia como ministrante de oficinas de produção musical em contextos de educação popular para utilizar também essa prática/estratégia como instrumento de inserção comunitária e penso que para além da ideia de contrapartida social, interações educativas que envolvam o intercâmbio de técnicas e conteúdos sempre servem para criar espaços onde perspectivas e conhecimentos – até aleatórios – surjam e enriqueçam o processo de pesquisa de uma maneira mais ampla, já que muitas vezes, inesperadamente surgem percepções não premeditadas, incentivadas simplesmente pela disposição e interesse na troca, e do entendimento da diversidade como um ganho real para qualquer projeto de pesquisa. Consequentemente, dissolve-se também a rigidez dos papéis anteriormente estabelecidos e abre-se o espaço para o novo.

Ao longo da pesquisa e principalmente das ações de campo, coloquei como premissa a prática de sempre ouvir mais os participantes e membros das comunidades do que falar. Apesar de possuir alguma experiência com dinâmicas envolvendo grupos e alguma trajetória na relação com culturas tradicionais e populares, sempre busquei me posicionar como completo desconhecedor daquelas comunidades, tentando apreender tudo o que acontecia ali como se estivesse vivenciando aquelas práticas pela primeira vez. Enquanto pesquisadores/as, sinto que somos muitas vezes tocados pelo ímpeto de conduzir interpretações e leituras à luz de conhecimentos formalizados pela escola ou pela academia. Mesmo herdando os olhos e ouvidos atentos da Antropologia (e da vida que pulsa nas ruas), radicalizei esse exercício em cada experiência de campo do projeto. Gravei continuamente a ambiência de todos os espaços de produção musical com o intuito justamente de captar conversas aparentemente fora do contexto, ou mesmo assuntos acessórios surgidos dessa serendipidade. Embora a análise desse conteúdo tenha sido dificultada por sua extensão, uma série de nuances e observações surgiu dessas gravações.

A ideia de ter produtores/as de música eletrônica participando das sessões de gravação in loco também foi outra estratégia muito importante incorporada aos recursos metodológicos dessa pesquisa. Efetivamente, só consegui incluir um produtor em sessões de gravação – Mauro Telefunksoul participou das sessões de gravação no Ilê Asè Osun Ynká – enquanto os demais participaram em outras etapas da produção musical que

frutificou dessa pesquisa. A ideia surgiu justamente da vontade de colocar em choque, em fricção, dois mundos distintos conectados na concepção do gênero – ou da Atitude Musical – e que não necessariamente haviam se encontrado já que algumas das pessoas que fazem o SUBNe construíram suas musicalidades a partir do uso de *samples* de discos ou gravações não autorizadas. Dessa fricção, o principal resultado esperado era o fortalecimento dessa música, permitindo uma experiência de contato a todas as pessoas envolvidas que possibilitasse a renovação de seus repertórios metodológicos para produção musical a partir da ampliação de horizontes culturais que também pudessem construir alguma mobilidade social.

Ainda pensando nessas ferramentas metodológicas, colhi depoimentos de pessoas ativas nesse contexto, partindo de entrevistas minimamente estruturadas, onde, na maior parte das vezes, apresentei palavras como conceitos centrais para o desenvolvimento de ideias, e o fiz explicitamente inspirado nas práticas de Orlando Fals Borda junto à trabalhadores indígenas na Colômbia. Dessa maneira pude captar não só conceitos do repertório pessoal dos interlocutores, mas os próprios caminhos até esses conceitos, uma estrutura lógica mais ampla, cuja riqueza veio justamente de uma lacuna de direcionamento inicial.

Longe da pretensão de fornecer uma cartilha, penso que esses pontos centrais do repertório metodológico utilizado assim descritos podem servir como inspiração para o desenvolvimento de pesquisas profissionais na área de Música, fomentando inclusive uma percepção renovada de práticas e conhecimentos como a Etnografia, Autobiografia, Histórias de vida, por exemplo. A radicalização da crítica aos instrumentos metodológicos canônicos vem se tornando ponto fundamental na transformação da pesquisa científica da área e consolida também uma perspectiva crítica sobre a função social da pesquisa profissional em Música, inserindo o campo e seus/suas pesquisadores/as num movimento de produção de conhecimento alinhado com as demandas do mundo neste século, fato que determina a revisão não só de conteúdos, mas principalmente da postura como posicionamento político de quem vem fazendo pesquisa em música.

A este complexo de instrumentos metodológicos, como num remix musical, atribuí o nome de *Musicação*, considerando como principal referência a Investigação-Ação Participante, experimentada e sistematizada por Orlando Fals Borda. Um referencial metodológico que considera como fundamento para otimização de pesquisas de campo em relação com comunidades populares e tradicionais a constituição de uma

visão crítica sobre: a) utilização de espaços públicos ou de amplo acesso como mecanismo de fortalecimento da pesquisa e das próprias comunidades envolvidas através do contato direto dos membros das comunidades com a prática de pesquisa; b) abertura de conhecimentos e processos, através do didatismo voluntário, onde quem pesquisa garante o acesso à técnicas e saberes de maneira democrática; c) fricção de mundos – fomento à participação de personagens oriundos de diferentes classes sociais e origens culturais, na perspectiva de que a diversidade é um ganho para toda pesquisa científica; d) minimalismo na estruturação de entrevistas, como forma de enxergar mais o caminho da formação do pensamento dos entrevistados/as do que uma resposta final; e) radicalização da crítica aos instrumentos metodológicos canônicos.

4 Código-fonte

4.1 "Somos negros mesmo, somos nossos pais." Ou da onde vem a batucada? – Epistemicídios na historiografia da música eletrônica.

A recorrência do termo Epistemicídio ao longo da pesquisa de alguma forma imprime também a essas linhas um necessário tom de denúncia. Confesso que desenvolver uma pesquisa em música, partindo dessa temática específica e do meu próprio lugar de fala (RIBEIRO, 2019), me trouxe tantas angústias como alegrias, e um dos principais motivos é a gradativa constatação do apagamento de artistas da historiografia da música eletrônica, por sua condição subalternizada diante das hegemonias que se confirmam como referências do mercado de produção cultural no mundo. Na música eletrônica esse movimento parece ter sido tão consolidado ao longo do tempo de maneira que a própria ideia de música eletrônica, assim como a ideia de música de câmara por exemplo, é automaticamente associada ou personificada em identidades brancas, de classes sociais abastadas, e geralmente associadas à cosmopercepções do norte global, apesar de que, historicamente a música eletrônica se desenvolve a partir de movimentos de transgressão muitas vezes conduzidos por pessoas negras, dissidentes sexuais, marginalizadas em seus contextos sociais.

Se por um lado é cada vez mais evidente o trânsito espaço-temporal permitido pela introdução das novas tecnologias no fazer musical, por outro nos interessa permitir uma historiografia divergente, que assuma a participação de personagens que até hoje representam perfis não desejáveis na história e no próprio mercado cultural. Se alguns

desses personagens conseguiram fazer reverberar suas trajetórias e obras artísticas ao longo do tempo, isso se deu quase que exclusivamente por conta da sua própria postura diante dos contextos que enfrentaram, e obviamente de sua qualidade artística e inventiva, que em alguns casos redefiniu também os rumos da própria indústria cultural que os evitava. Me alegra, portanto, pensar também o SUBNe à luz da obra dessas pessoas, considerando que os artistas que constituem hoje essa música foram e são altamente influenciados não só por técnicas de composição e produção cultural advindas desses contextos alternativos, mas também têm sua própria postura humana e política afetada pela história que esses/as artistas desenvolveram, cada um/a em sua cena específica.

Considerando o desenvolvimento das ferramentas e estratégias de composição e performance de música eletrônica no mundo, é possível falar num período fundacional, em que a ideia de uma música concreta, desafiadora, desenhou os primeiros movimentos que resultariam no que conhecemos hoje como música eletrônica. Esse é um período marcado por experimentações em vários campos da música, tanto na composição, como na própria luthieria, e na maior parte das vezes os próprios performers estavam ali experimentando também a construção de instrumentos ou mesmo (re)inventando usos musicais para equipamentos produzidos para experimentações laboratoriais. Luigi Russolo, Stockhausen, Pierre Schaeffer são nomes comumente lembrados e que têm grande valor histórico e artístico para o desenvolvimento das muitas vertentes de música eletrônica do mundo. A celebração desses artistas coloca a Europa como grande palco dos acontecimentos primários do desenvolvimento da música eletrônica. No entanto, ainda em 1944, no Cairo, o então estudante Halim El-Dabh, apresentava a peça *The Expression of Zaar*[20], uma obra-marco da música eletroacústica, composta a partir de gravações de ambiências, paisagens sonoras das ruas da cidade, recortes da cerimônia religiosa Zaar, retrabalhados em ambiente controlado, através de câmaras de eco, reverberações de sala, controles de voltagem e regravados. Se Pierre Schaeffer é amplamente divulgado como principal fundador da música concreta, El-Dabh, anos antes, desenvolvia de forma independente no norte do continente africano as mesmas técnicas utilizadas por Schaeffer em suas primeiras obras. Apesar de ter sua obra e participação no contexto fundacional reconhecidas por artistas, inclusive da música popular do mundo, El-Dabh é negligenciado principalmente no mundo acadêmico que, não ingenuamente, continua se curvando aos perigos de uma história única (ADICHIE, 2019).

[20] https://youtu.be/j_kbNSdRvgo?si=IYVVaUi2oalUyHKq

A música concreta é definida por ser uma música eletroacústica produzida a partir de sons gravados. El-Dabh foi capaz de imaginar e realizar essa música no Egito quando não havia nenhum tipo de precedente para tal feito, e o fez de maneira completamente independente, utilizando um gravador emprestado de uma rádio local, Middle East Radio (Radio Cairo), como consequência, vivenciamos hoje uma cultura do *sampling*, da bricolagem sonora e da pirataria audiofônica (BRADLEY, 2015). Inclusive acredito ser esta uma pesquisa possível de grande potencial: a participação das rádios nos processos históricos de consolidação da música eletrônica, ao qual pretendo lançar-me em algum momento da vida.

Observando o trabalho de El-Dabh, começo a acreditar numa aproximação com o que artistas do SUBNe vêm realizando na cultura da música eletrônica no Brasil. El-Dabh teve seu trabalho invisibilizado por décadas, e ainda hoje é pouco conhecido principalmente no meio acadêmico onde imperam as referências europeias e estadunidenses quando o assunto é música eletrônica e experimental. Considerando a proeminência de outras figuras desse contexto que influíram na consolidação de uma cena que mais tarde se desdobraria em inúmeros gêneros e subgêneros musicais, reconheço alguns elementos que caracterizam sua subalternização. Inicialmente, e de maneira mais evidente, está a própria formação do nicho, ou seja, assim como vivenciamos ainda hoje, havia à época algum corporativismo que impediu que artistas europeus reconhecessem feitos fora de seus circuitos, apesar dessas realizações se entrecruzarem em algum momento de suas histórias. Dessa maneira, não só a música experimental, concreta ou eletrônica, mas também muitas expressões artísticas consolidaram as famosas "escolas" em detrimento da realização de artistas fora desse eixo proeminente. Por outro lado, o próprio Halim El-Dabh voltou-se, nesse início de experimentação, à cultura local egípcia, sua obra se baseou basicamente no registro de um culto/ritual específico do norte da África/oeste da Ásia, e, assim como artistas do Subgrave Nordestino, El-Dabh escolheu um caminho inusitado em sua encruzilhada sonora. Tal qual muitos dos artistas do SUBNe, El-Dabh permaneceu, talvez também por esse motivo, distante do reconhecimento enquanto artista de vanguarda em sua época, longe de seus pares em potencial. Se ainda hoje o que é reconhecido "automaticamente" como música eletrônica brasileira são as músicas produzidas a partir de uma herança das práticas de produção musical europeias e estadunidenses, àquela época a música de El-Dabh não teria outro fim senão o do esquecimento frente à mesma Colonialidade perpetuada até os dias de hoje. Muitas informações da biografia do artista indicam aproximações do próprio

histórico de artistas do SUBNe, como, por exemplo, sua participação, aos 14 anos de idade, em um grupo de escuta, onde jovens musicistas se reuniam para escutar gravações europeias de avant-garde, poesias faladas (*spoken word*), ao mesmo tempo em que vivenciavam uma experiência musical local riquíssima, potencializada pelo rádio e pelo cinema.

Dentre tantas outras figuras presentes em momentos importantes da consolidação da música eletrônica no mundo, a estadunidense Wendy Carlos é uma das mulheres cuja presença e participação são minimizadas ao longo do desenho dessa historiografia. Wendy, além de compositora e musicista, pode ser considerada uma das grandes responsáveis pela popularização do uso de sintetizadores de maneira mais ampla, já que, junto a Robert Moog, definiu parâmetros e colaborou no desenvolvimento desses sintetizadores [moog], talvez os mais populares no mundo. Além disso, como efeito de sua obra musical, Wendy trouxe ao público em geral as sonoridades construídas através da síntese sonora, incorporando definitivamente as possibilidades sonoras dos sintetizadores à produção de música popular e trilhas sonoras de filmes. Wendy é uma mulher trans num contexto que até hoje é extremamente visualizado como masculino: as cenas musicais constituídas na interseção entre música e tecnologia. Se o momento histórico do qual Wendy participa ativamente não se classifica como um período fundacional, ele é tão importante quanto, na medida em que representa um momento de acesso, um período em que a popularização da música eletrônica se dá muito por meio de obras e biografias como a dela.

Falar da participação de mulheres fora do Norte Global, pessoas negras, trans, e indígenas na história do desenvolvimento da música eletrônica do mundo, de alguma forma, significa a proposição de uma nova e necessária historiografia para esta área. Acredito que se trata não só de reescrever uma historiografia, mas, de certo modo, pensar e agir no sentido da diminuição de distâncias, sendo a primeira delas a distância entre o público e outros saberes/versões da história, e também o espaço entre esses grupos e a própria ideia de música tecnológica. Se historicamente as mulheres permanecem ocultas nos processos de fundação e desenvolvimento da música eletrônica, é preciso entender esse fenômeno também como uma manifestação sociopolítica que representa, em menor escala, a forma como a sociedade se estrutura até os dias atuais, desencanto das estruturas coloniais. O esquecimento, portanto, termina por se consolidar como estratégia para o não reconhecimento de questões ligadas a gênero e raça, aspectos musicais e performáticos, com potencial de redefinir arremates históricos e reposicionar de maneira

reparadora personagens e abordagens que vivenciaram e encaram esses movimentos no espaço-tempo. Essa estratégia, além de não permitir esse reconhecimento, interfere diretamente na não problematização dessas questões, que se ampliam para outros setores da sociedade quando discutidas de maneira séria, aberta e consequentemente mais contundente.

O legado patriarcal da música eletrônica deteriora as cenas musicais na medida em que, mesmo desfrutando hoje de inúmeras artistas em atividade, festivais, mostras e outros eventos insistem em uma participação minorizada das mulheres, criando uma espécie de normalização dessa ínfima participação para corroborar o discurso de afastamento entre mulheres e o binômio música-tecnologia. Dessa forma, cria-se uma espécie de presença espectral (GRAY, 2019), uma alegoria para a ideia de que essas artistas permanecem ainda hoje num limbo, um quase não-lugar criado a partir de violências simbólicas e materiais, já que o não-reconhecimento desencadeia prejuízos materiais, diga-se. Dessas violências decorre a perpetuação do próprio patriarcado dentro destes cenários musicais, que é quebrado quase que exclusivamente a partir da iniciativa de mulheres, que precisam se dividir entre o fazer técnico e artístico-criativo e a luta por sobrevivência material e simbólica nesses ambientes hostis. Vale destacar que hoje, algumas ferramentas têm atuado no reconhecimento e valorização da herança dessas personagens que construíram e ainda atuam no campo da música eletrônica e também da música experimental, como os sites *Feminatronic*[21], *Audible Women*[22], *SoundGirls*[23], *Her Beats*[24], *Her Noise Archive*[25], *and Elecronicgirls*[26], que visam corrigir a narrativa histórica aumentando a visibilidade das artistas femininas, arquivando suas músicas, anunciando sua participação em festivais, e assim por diante (GREY, 2022, p. 326).

Se o legado patriarcal na constituição das cenas de música eletrônica e experimental no mundo age brutalmente sobre todas as mulheres, e, certamente de maneira muito mais forte sobre aquelas que posicionam-se às margens dos centros do capital, essa força atua também sobre homens não brancos e/ou não ocidentalizados criando uma espécie de masculinidade de segunda classe, que de alguma forma se manifesta também como uma presença espectral, a presença num limbo de onde só

[21] https://feminatronic.com
[22] https://audiblewomen.com
[23] https://soundgirls.org
[24] https://herbeats.es
[25] https://hernoise.org
[26] https://electronicgirlslabel.weebly.com/

conseguimos sair – aqui me incluo como artista negro e brasileiro – a partir de nossas próprias mobilizações, sejam individuais ou coletivas. O reconhecimento dessas pessoas acontece quase sempre na forma de reconhecimento póstumo, cabendo a muitos/as mestres e mestras de suas áreas uma vida de escassez e luta por espaço para a sua expressão criativa.

Um movimento musical coletivo protagonizado por homens negros na Jamaica, principalmente entre os anos 60 e 70, tem grande importância e precisa ser citado aqui como grande referência para o SUBNe. Da fusão de ritmos locais como o Mento e o Calypso, com instrumentações e músicas de outras diásporas negras, principalmente do Jazz e do Blues estadunidenses, aflora o Reggae na Jamaica (uma história reduzida, já que não é nosso intuito pensar nesse traçado histórico, mas muito mais nos seus efeitos na música eletrônica brasileira e nordestina), um movimento que desencadeia uma série de outras manifestações, como os Sistemas de Som (*Sound Systems*) enquanto cenário performático para aquela música e o *Dub*, como uma linguagem, uma forma de apreender, produzir, entender e interpretar a música. Esses acontecimentos – o *Dub* e o *Sound System* – especificamente nos interessam como uma fonte de inspiração principalmente para delinear estratégias de produção musical e performance implicadas nas materializações musicais do SUBNe.

Destaco, não como forma de estratificar, mas de sugerir como ponto de partida para os interessados/as a visita à obra e vida de artistas como Lee Scratch Perry, King Jammy, Scientist, King Tubby, Augustus Pablo. Proeminentes figuras da cena jamaicana do reggae, principalmente durante as décadas de 60, 70 e 80, esses personagens transformaram a história da produção musical no mundo, com propostas subversivas para o uso de equipamentos, para a distribuição de conteúdo, para a escuta e, de forma mais contundente, para a forma de se produzir música.

O *Dub* tem muitos mitos fundacionais, e todos eles de alguma forma convergem para o acidente. Meu mito fundacional favorito é a história de que um dos produtores da época, por completo acaso, deixou de imprimir na fita a voz do cantor, gerando uma master sem vocais. No contexto da época, os *Sound Systems* movimentavam a cena nas periferias de Kingston, promovendo cultura e renda numa Jamaica que sofria muito com embates entre grupos políticos. A total desassistência do Estado jamaicano fez com que produtores culturais e donos de grandes estruturas sonoras, como Coxsone Dodd, Prince Buster e Hedley Jones, assumissem uma postura ativa, e desde os anos 40 essas figuras já vinham movimentando a cena cultural periférica jamaicana. Com o desenvolvimento

da cena musical local a partir da consagração de gêneros como o *Rocksteady*, o *Ska*, o *Reggae* e o *Dancehall*, esse passou a ser o principal conteúdo dos sistemas de som, e todo um ecossistema em torno deles se desenvolveu, com o surgimento de diversos estúdios, muitos deles associados às equipes dos *Sound Systems*, cada um com seu elenco de artistas. Quando os *Sound Systems* incorporam a música produzida na ilha em suas apresentações, começa a se delinear também uma estrutura humana para o bom funcionamento dos sistemas. Essa estrutura elencou papéis como: *Soundman* – responsável pela montagem e bom funcionamento do sistema de som em si; *Selectas* – responsáveis pela seleção das músicas que eram veiculadas nesses sistemas; *Deejays* ou *Toasters* – responsáveis por animar o público, realizando falas durante a troca de discos, ou mesmo por cima das letras.

Figura 7 - Pioneiro Coxsone Dodd ao lado de suas primeiras caixas de som

Com o "acidente" da música sem letra impressa numa master, os estúdios incorporaram essa prática, criando o que ficou conhecido na história como riddim, a faixa instrumental de uma determinada música, utilizada principalmente em apresentações ao vivo, destacando a figura do cantor dentro do elenco de cada um dos sistemas de som. Sobre aquela base instrumental, os cantores desenvolviam, na maioria das vezes, suas próprias composições. Muitos riddims ficaram extremamente populares na ilha e contavam com versões de letras muito diferentes uma das outras, o que trazia uma riqueza

incrível para as apresentações ao vivo. O disco compacto, em 45 rotações, que apresentava em um dos lados a música completa, com cantor e letra, e, do outro, sua versão instrumental, ficou conhecido como Dub Plate. Inicialmente não era um disco acessível a qualquer pessoa. Era produzido e pensado por/para cada sistema de som e aquela produção era muitas vezes exclusiva. A partir dessa prática e utilização, não demorou para que o *riddim* tomasse novas formas a partir da expertise em eletrônica que alguns produtores musicais à época possuíam. Figuras como King Tubby, Scientist e Lee Scratch Perry – pra citar os que ficaram mundialmente conhecidos – dominavam o uso e a fabricação de instrumentos e outros artefatos eletrônicos, customizavam ou construíam suas próprias mesas de som e pedais de efeito, imprimindo sua própria identidade na sonoridade de suas produções. A partir dos *riddims*, começaram não só a omitir a voz de cantores das suas produções, como também passaram a atuar criativamente sobre a voz e os instrumentos, aplicando efeitos como *reverbs, phasers* e *delays*, subvertendo o uso de ferramentas técnicas como as mesas de som, que passaram a ser utilizadas como elementos centrais do estúdio, seu grande instrumento. E é aí que nasce o *Dub*, que inicialmente se expressa como um subgênero dentro da música Reggae, mas que, a partir do impacto gerado, começa a influenciar a produção musical em outros gêneros da música popular mundial.

Figura 8 - Lee Scratch Perry em seu lendário estúdio, a Black Ark.

O *Dub* se consolida, portanto, como uma linguagem musical. Os principais produtores ficam conhecidos por sua identidade sonora que se caracteriza não somente

pelo uso de equipamentos específicos na criação de ambiências, ecos ou efeitos sonoros, mas também pela forma como manipulam o material musical que já está presente nas músicas. Enquanto uns valorizam o baixo e a bateria, outros têm mais interesse nas harmonias, fazem processamentos e transformam muito as versões originais quase que numa condução cubista da lida como o artefato musical inicial. Dessa prática é possível pensar e desenvolver uma série de questões, mas, para nosso caso específico, a direção do olhar se volta principalmente para essa prática de corte e colagem e para a aplicação de efeitos de maneira criativa na mixagem de músicas, além, é claro, da valorização das frequências graves e subgraves, comuns no *Dub*, comuns no SUBNe.

A estética da colagem se expressa na forma como os cortes são feitos, muitas vezes de maneira brusca, concedendo à voz, em muitos casos, muito mais o papel-funcionamento de instrumento musical do que um veículo de informação-conteúdo. Nesse sentido, é interessante perceber o alinhamento que esses produtores já tinham à época – alinhamento compartilhado por produtores e produtoras do SUBNe – de perceber a voz muito mais como componente sonoro. A importância está muitas vezes centrada no sentido sonoro que aquele canto ou fala faz na música do que necessariamente no conteúdo que está sendo veiculado por ela. Não é difícil comprovar essa condição quando constatamos, por exemplo, o uso de áudios – falas ou até mesmo vozes cantadas – gravados fora de estúdio, muitas vezes através de dispositivos com qualidade de gravação bem distante do standard da indústria fonográfica atual. A produtora Luana Flores, por exemplo, em seu disco de estreia, Nordeste Futurista, admite que utilizou áudios[27] enviados por aplicativos de mensagem instantânea por mestras da cultura paraibana.

Figura 9 - King Tubby, engenheiro de áudio e de eletrônica, pioneiro do Dub

Apesar de transmitirem uma mensagem, o sentido desse conteúdo é muito mais sonoro – e a repetição e constrói um caminho para esta percepção – do que informacional.

[27] Escute a faixa “Eu vem”: https://youtu.be/XYec6yDsvxw?si=W0AA7dyObTSvwLI5

O *Dub* representa um grande divisor de águas na forma como produtores e produtoras musicais passaram a lidar com seus conteúdos sonoros, e mais do que isso, redefiniu a própria importância do/a produtor/a na medida em que este/a agora atua numa perspectiva criativa muito mais ampliada, como os próprios pioneiros, que passaram a ser idolatrados por suas técnicas de produção e processamento em estúdio, que começaram a levar pro palco, em performances ao vivo. Além disso, o *Dub* transformou também a indústria de equipamentos promovendo a fabricação de pedais de efeitos, câmaras de eco, sirenes, entre outros elementos que passaram a figurar nas produções da música pop mundial como instrumentos musicais. Importante também é dizer que não só a herança do Dub se perpetua na história, mas a cultura dos *Sound Systems*, da música *Reggae* e *Dub* permanece viva e ativa, em todo o mundo, alcançando altíssimos índices de participação popular e audiência em centros globais como Londres, por exemplo, cenário de grande migração de jamaicanos e que por isso se consolidou como principal referência dessa cultura que se espalhou pelo mundo todo, gerando frutos como o Hip Hop, a saber.

Figura 10 - Mesa de som manufaturada e utilizada por King Tubby em suas produções

Da cultura dos sistemas de som deriva também um dos pilares dessa música eletrônica feita no Nordeste Brasileiro, o Hip Hop. Outra história encurtada: Na busca por

condições econômicas mais favoráveis e por uma vida menos afetada pela violência causada pela instabilidade política do país, movimentos migratórios também levam jamaicanos e jamaicanas para os Estados Unidos, e é nesse contexto que a cultura jamaicana dos sistemas de som influencia o surgimento de um movimento político e artístico-cultural dos mais importantes do mundo – o movimento Hip Hop. O DJ Kool Herc, jamaicano, a partir da promoções de festas à moda Jamaicana dos *Sound Systems*, num contexto de pobreza e problemas sociais no bairro do Bronx em Nova Iorque, mobiliza a juventude em torno de uma cultura musical apresentando figuras como o *Selecta*, e o *Toaster*, importados dos sistemas de som jamaicano, que mais tarde se tornariam os DJs e Rappers do movimento Hip Hop que se constitui principalmente dessas ações de Kool Herc somadas às movimentações políticas de Afrika Bambaata frente às gangues que viviam guerreando nas ruas da região, e à expertise musical do DJ Grand Master Flash, um dos pioneiros na arte da criação de *loops*, acontecimento determinante na elaboração musical do RAP, música do movimento. Anos 70. Importante destacar que um marco histórico, fundacional do Hip Hop é iniciativa de uma mulher, Cindy Campbell, irmã de Kool Herc, promotora da "*Back to school jam*" evento que é considerado o próprio registro de nascimento do movimento Hip Hop.

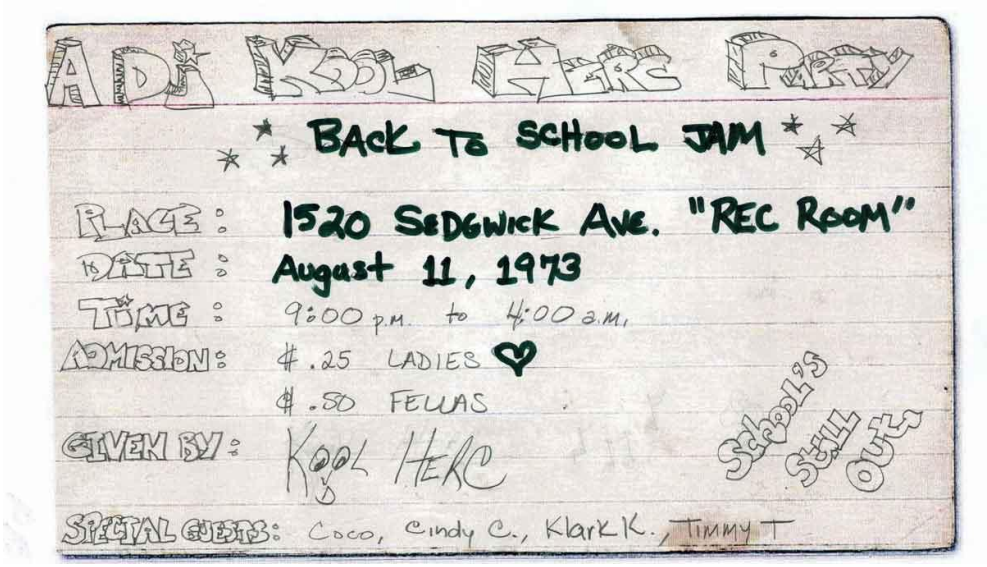

Figura 11 - Flyer de uma das mais conhecidas festas do DJ Kool Herc no anos 70

Quando Grand Master Flash cria a técnica do back-to-back, utilizando partes "sem voz" de instrumentais de Soul, Funky e Disco (utilizando o mesmo disco em 2 toca-discos diferentes e intervalando a reprodução de trechos entre as duas fontes sonoras), ele traz para a música popular periférica a ideia de amostra sonora (sample) e democratiza o loop.

O Hip Hop traz para as camadas mais populares a possibilidade de uma música única em estética, que bebe na fonte e ao mesmo tempo alimenta outras músicas negras a partir da subversão tecnológica e do desenvolvimento de técnica avançada de performance artística. Também o Hip Hop, não só com a música RAP, mas com todo seu arcabouço político-cultural cujo gene desperta uma série de questões para a pesquisa em música – talvez uma fonte que muitas gerações de pesquisadores/as não consigam esgotar – indica para toda a música popular do mundo outros caminhos possíveis, ativando outras tendências para a produção musical, moda, comportamento. O RAP seguiu, bem como o *Dub*, aplicando novos usos para equipamentos existentes, lidando de uma outra forma com o espectro sonoro – já que apresentou novas propostas para o tratamento de determinadas áreas do espectro, principalmente as frequências mais graves – transformando outros gêneros pelo compartilhamento de sua linguagem e fomentando a criação e popularização de outros novos instrumentos e equipamentos para manifestações de uma cultura eletrônica musical, até o surgimento de ferramentas digitais, e a definitiva popularização da produção musical.

Figura 12 - Grandmaster Flash circa 1980 (Crédito: Getty Images)

Apresentar esses/as personagens ativos em momentos decisivos da consolidação da música eletrônica mundial é um movimento em múltiplos sentidos. Um dos caminhos mais evidentes vai no sentido do encontro de uma espécie de linhagem, mas, como apontado em linhas anteriores, muitas pessoas que já pensam e desenvolvem suas

estratégias de produção musical em consonância com as transformações propostas pelo uso das novas tecnologias transitam de maneira não linear por influências marcadas em diferentes períodos da história. Nesse caso, me ocorre mais o uso do termo ancestralidade, mais no sentido de uma expressão viva, presente. Lembro-me bem de uma aula com o professor e grande religioso e conhecedor das culturas religiosas de matriz africana, o professor Jaime Sodré, quando se utilizou de uma expressão num dos nossos encontros promovidos pelo Instituto Steve Biko, ele disse: "Orixá é". Naquele tempo, meu entendimento se conectou mais com a ideia de que ele estava fazendo uma contraposição à distância que fiéis de outras religiões têm de seus santos, suas espiritualidades. Hoje entendo que quando ele disse "Orixá é", referia-se também à presença e ao tempo presente onde o orixá se manifesta. A ancestralidade viva, que está ali à frente, constituindo um outro movimento quando adentra o "mundo dos vivos", uma camada sobreposta do tempo que revela uma manifestação de existência coletiva, permitida justamente por esse entrecruzamento, por essas encruzilhadas temporais. Da mesma forma, entendo a presença de tantos personagens abandonados por historiografias oficiais, mas cuja atuação foi tão relevante e impactante que sua presença se sobrepõe aos tempos e pessoas que fazem música hoje e se expressam de maneira parecida. A dualidade da presença-ausência desses artistas sugere tanto uma perspectiva não linear da história quanto a ideia da incorporação, permitida pela proximidade do lugar sociopolítico que corpos e mentes ocupam, e, mesmo em contextos distantes no tempo e no espaço, compartilham. A sobreposição desses tempos indica também que o tecnológico é o corpo e sua performance, muito mais do que qualquer ferramenta.

4.2 Soldando restos, remodelando carcaças, "luzes de led são a luz sob a face da terra" – Das margens do mundo, seguimos recriando linguagens e materiais.

No dia 14 de maio, eu saí por aí
Não tinha trabalho, nem casa, nem pra onde ir
Levando a senzala na alma, subi a favela
Pensando em um dia descer, mas eu nunca desci
Zanzei zonzo em todas as zonas da grande agonia
Um dia com fome, no outro sem o que comer
Sem nome, sem identidade, sem fotografia
O mundo me olhava, mas ninguém queria me ver

No dia 14 de maio, ninguém me deu bola
Eu tive que ser bom de bola pra sobreviver
Nenhuma lição, não havia lugar na escola
Pensaram que poderiam me fazer perder
Mas minha alma resiste, o meu corpo é de luta
Eu sei o que é bom, e o que é bom também deve ser meu
A coisa mais certa tem que ser a coisa mais justa
Eu sou o que sou, pois agora eu sei quem sou eu
Será que deu pra entender a mensagem?
Se ligue no Ilê Aiyê
Se ligue no Ilê Aiyê, agora que você me vê
Repare como é belo, vê nosso povo lindo
Repare que é o maior prazer
Bom pra mim, bom pra você
Estou de olho aberto
Olha, moço, fique esperto, que eu não sou menino
No dia 14 de maio, eu saí por aí
Não tinha trabalho, nem casa, nem pra onde ir
Levando a senzala na alma, subi a favela
Pensando em um dia descer, mas eu nunca desci
Zanzei zonzo em todas as zonas da grande agonia
Um dia com fome, no outro sem o que comer
Sem nome, sem identidade, sem fotografia
O mundo me olhava, mas ninguém queria me ver
No dia 14 de maio, ninguém me deu bola
Eu tive que ser bom de bola pra sobreviver
Nenhuma lição, não havia lugar na escola
Pensaram que poderiam me fazer perder
Mas minha alma resiste, o meu corpo é de luta
Eu sei o que é bom, e o que é bom também deve ser meu
A coisa mais certa tem que ser a coisa mais justa
Eu sou o que sou, pois agora eu sei quem sou eu
Será que deu pra entender a mensagem?
Se ligue no Ilê Aiyê

Se ligue no Ilê Aiyê, agora que você me vê
Repare como é belo, vê nosso povo lindo
Repare que é o maior prazer
Bom pra mim, bom pra você
Estou de olho aberto
Olha, moço, fique esperto, que eu não sou menino
Será que deu pra entender a mensagem?
Se ligue no Ilê Aiyê
Se ligue no Ilê Aiyê, agora que você me vê
Repare como é belo, vê nosso povo lindo
Repare que é o maior prazer
Bom pra mim, bom pra você
Estou de olho aberto
Olha, moço, fique esperto, que eu não sou menino
Olha, moço, fique esperto, que eu não sou menino
Olha, moço, fique esperto, que eu não sou menino
Olha, moço, fique esperto, que eu não sou menino
Olha, moço, fique esperto, que eu não sou menino
Diz aí!
E aí, mano!

No dia 14 de maio de 1888, no Brasil, centenas, milhares de pessoas escravizadas se viram diante de uma situação no mínimo dual. Se por um lado experimentavam a sensação de estarem legalmente desfrutando do direito à liberdade, esse fato se deu sem nenhum tipo de reparação, apoio ou subsídio do Estado brasileiro. A letra de Jorge Portugal e Lazzo fala do desafio enfrentado pela comunidade negra no período. Fala da resiliência, da agonia e da luta de quem se deparou com a relativização de sua condição, que, na verdade, não mudou muito com a consolidação de um marco legal. A comunidade negra se viu desamparada e, como sempre, precisou criar estratégias alternativas para garantir a sua continuidade no território inimigo e assassino de pessoas negras, o Brasil. A favela, citada na letra acima, ainda representa para a comunidade negra a inovação e o improviso, uma expressão arquitetônica, uma saída para a questão da moradia pautada na ideia da gambiarra. A pobreza e o desamparo do Estado criaram nesses territórios um estado constante de busca por saídas, soluções que geralmente fluem da própria escassez.

Gato de luz, de água, puxadinho. Gatonet. Mototáxi. Estratégias para a sobrevivência que surgem da subversão de serviços/produtos, da alteração de seus desenhos iniciais, surgidas da confluência escassez-criatividade. Não por acaso, as favelas e comunidades brasileiras mais desfavorecidas são o cenário de uma série de propostas inovadoras em diversas áreas, propostas que geralmente associam-se à iniciativa da própria comunidade, dado o racismo estrutural brasileiro e o total descaso do poder público em relação a esses grupos marginalizados pelo estado, por classes dominantes e até mesmo por uma classe média brasileira, muito mais próxima em poder aquisitivo de quem mora nas favelas do que dos moradores dos condomínios de luxo cujo modo de vida é motivo de idolatria.

A experiência brasileira é um contexto mundial único para observar as maneiras de tratar a inserção da tecnologia no cotidiano popular. A gambiarra, como nossa principal referência histórica de acesso – seja a bens materiais, seja a bens culturais – se constitui como metodologia para diversas etapas da vida do povo brasileiro. Para praticamente todas as suas questões. Estamos sempre improvisando, seja por falta de condições dignas de moradia, trabalho ou acesso a bens. Até o nosso exercício de cidadania muitas vezes é referenciado pela gambiarra, já que na maioria das vezes o próprio Estado nos obriga a driblar legislações. Nas eleições, somos compelidos a optar pelo "menos pior". E assim seguimos, fazendo da gambiarra praticamente um estilo de vida:

> A gambiarra deflagra o descompasso entre um serviço disponível pelos avanços técnicos e as limitações de usufruí-lo. A gambiarra evidencia um modelo de desenvolvimento desproporcional, excludente, que, ao mesmo tempo em que disponibiliza e oferece tais recursos, tornam seu acesso uma barreira ou, mesmo, inviável. Ela surge pelo anseio de desfrutar dos bens advindos da tecnologia, presentes no mundo moderno; neste contexto, a criatividade e a invenção são formas de driblar as condições precárias, dadas pelas desigualdades sócio-econômicas e políticas. (OBICI, 2014, p. 31).

É num contexto marcado por escassez e criatividade que a população brasileira desenrola suas relações de uso, desenvolvimento e consumo de tecnologia. Apesar de hoje tratarmos as questões identitárias e territoriais de maneira completamente diferente, dada a transformação de fronteiras e distâncias propiciadas pelo desenvolvimento tecnológico no mundo, alguns elementos se perpetuam na configuração social de países como o Brasil. Se de um lado a tecnologia relativiza o estabelecimento de centros e

periferias, de outro a colonialidade reforça zonas segregadas, nos informando que sim, existem periferias no mundo. Existem periferias dessas periferias. O caso brasileiro é marcado ainda por um problema central que institui ainda redutos coloniais de manutenção do poder e impede de maneira incisiva a nossa transposição para uma outra configuração diante do mundo globalizado: o racismo brasileiro. O racismo brasileiro é responsável por muitas de nossas principais mazelas e mesmo diante de insurgências históricas, esse traço da colonialidade grita, estabelecendo limitações dos mais variados tipos, sendo a mais extrema a própria limitação do existir. As comunidades negras e marginalizadas, peças da engrenagem social, sem possibilidade alguma de ascender coletivamente, seguem, em suas pequenas reações, revoltas e insurgências, vivas.

As lan houses, cibercafés e telecentros públicos representaram na vida de muitas pessoas marginalizadas no país o espaço de primeiro contato com a tecnologia, num nível pessoal, e com a própria internet e o conceito de conectividade. Esses espaços se tornaram cenário da mais larga experiência globalizante da vida de milhares de pessoas, antes dos smartphones e da distribuição mais popular de conexão com a internet. Essa experiência, ainda que precarizada, se deu de forma coletiva, o que diferencia a curva de aprendizado na relação dessas pessoas com a tecnologia, já que, assim como no desenvolvimento de softwares e hardware em comunidades, quanto mais gente experimentando, mais diversidade no uso e consequentemente mais rapidez na solução de impedimentos – na criação de gambiarras. Esse é o contexto que também transformou a relação de artistas e público com a produção musical e com o acesso a produções da indústria fonográfica. O Brasil vivenciou de maneira profunda a transformação desse setor do mercado de produção cultural, sendo cenário de acontecimentos únicos principalmente no tocante à distribuição de bens culturais, com o advento da pirataria de CDs no início dos anos 2000, por exemplo. Em algumas cenas locais, como, por exemplo, a cena do tecnobrega, no Pará, a distribuição ilegal e a pirataria são compreendidas pelos próprios artistas como uma alternativa mais satisfatória, progressista e lucrativa e saem da ideia de gambiarra para tornar-se o principal mecanismo de acesso à produção daquele gênero.

Em outra via, popularizam-se também ferramentas de produção musical. Com o barateamento dos computadores pessoais, o desenvolvimento dos *smartphones*, e principalmente com a popularização do acesso ao conhecimento proveniente da internet, pequenos quartos em sobrados e puxadinhos se tornam verdadeiros laboratórios de produção musical e passam a revelar gêneros e artistas brasileiros negligenciados e/ou não desejados pela mídia e por circuitos canônicos de produção cultural. Esses gêneros e

artistas, numa movimentação criativa, estabelecem novos parâmetros de acesso a suas produções, dialogando com públicos que também não são bem-quistos em espaços igualmente canônicos de consumo de bens culturais. Assim, cenas surgem e se fortalecem, a partir da valorização do informal que impulsiona uma inevitável redefinição de parâmetros para um setor importante da produção cultural brasileira, uma transformação que se estende também para as linguagens musicais, que passam a incorporar cada vez mais suas condições e circunstâncias específicas de produção em sua linguagem musical e seu conteúdo artístico. Obici mais uma vez respalda essas observações:

> Um outro aspecto desse cenário cultural global são os efeitos que o consumo de tecnologia gera no contexto local da produção musical. Com acesso as ferramentas de produção, surge nas periferias uma cena que chegou a ser denominada como Global Ghettotech. Diferente dos grandes estúdios que enfrentaram uma situação de crise – pautada pela mudança no modo de produção, distribuição e consumo de música via estúdio caseiro, comércio ilegal de CDs e compartilhamento de arquivos via internet – emerge nas periferias globais um frutífero cenário cultural aquecido pela produção musical local. Impulsionado principalmente pelo barateamento das tecnologias e pela facilidade de produção propiciada pelos meios digitais, surgirá um mercado cultural entorno de bailes e festas populares. (OBICI, 2014, p. 34).

e continua:

> Estilos como o Tecnobrega no estado do Pará, o Funk carioca, o Forró eletrônico no nordeste, o Lambadão cuiabano deslocarão a atenção da produção simbólica da grande mídia para as periferias no Brasil. Exemplo parecido ocorre com o Kuduro em Angola, a champeta na Colômbia, o Grind e o Dubstep na Inglaterra, Miami Bass em Miami, nos Estados Unidos da América, o Bublin no Suriname, a Cumbia Villera na Argentina, o Kwaito na África do Sul, o Coupé Decalé na Costa do Marfim, entre outros tantos espalhados pelo mundo. (OBICI, 2014, p. 35).

A superação marca, portanto, não somente a continuidade material e simbólica de comunidades marginalizadas no Brasil e em outros países do mundo, em muitos casos, ela marca a própria inscrição desses grupos no próprio imaginário identitário que também se transforma diante do avanço tecnológico global. Esse avanço, que de muitas formas

também reproduz as disparidades que a colonialidade propõe para o mundo, quando subvertido, incentiva a criação e adoção da gambiarra, do *hacking* e da bricolagem também como uma epistemologia própria, localizada. Quando abrimos um pouco o zoom da lente contracolonial, mesmo a classe média brasileira (ainda que não na mentalidade), se coloca à uma longa distância dos centros do mundo (entendendo centros como territórios de concentração, seja de recursos financeiros, seja de capital simbólico que orienta a produção e espalhamento da cultura global), e é no contexto de país periférico que foram criadas condições únicas para o estabelecimento de uma Cultura Digital brasileira, pontualmente subsidiada pelo seu governo.

Talvez a recorrência desses acontecimentos ao longo desse texto importune leitores e leitoras, mas realmente, considerando a potência das movimentações que vivenciamos no início dos anos 2000 por aqui, toda repetição é válida. Entre 2003 e 2004 foi desenhado pelo Ministério da Cultura do Brasil um edital de chamamento aos Pontos de Cultura. A ideia do edital era reconhecer instituições e grupos não formalizados com histórico de atuação artístico-cultural nas mais diversas localidades do país. Foi o que Gilberto Gil chamou à época de *Do in* antropológico, como alusão à técnica de automassagem chinesa. A mentalidade do ministro, aliada às assessorias que o circundavam, deu ânimo e fôlego à cultura brasileira no período. Esta política de Estado ficou conhecida como Programa Cultura Viva, e foi promovida através de uma série de ações e editais. Os dois primeiros editais, no entanto, foram bem diferentes de toda a continuidade das ações do programa principalmente pelo protagonismo que assumiu a Ação Cultura Digital dentro desse processo.

A Ação Cultura Digital foi criada pelo governo através da mediação de Cláudio Prado, conhecido produtor cultural que esteve ao lado de Gilberto Gil em seu período no exílio em Londres. Cláudio esteve articulado com grupos que se movimentavam no sentido da construção de uma reação diferenciada frente aos avanços tanto da internet como do fortalecimento de um nível pessoal de uso da tecnologia no período. Grupos de artistas, ativistas, hackers e desenvolvedores de software livre, conviviam naquele período através de listas de discussão na internet, onde temas como democratização da comunicação, cultura livre, autoria coletiva vs. direito autoral, temas conectados com uma postura ativista diante daqueles avanços eram recorrentes e animavam o estabelecimento de perspectivas nacionais para seu tratamento. Dessas listas e grupos foram recrutadas pessoas com experiência nessas diversas áreas, e a Ação Cultura Digital ficou caracterizada dentro do governo brasileiro como um espaço onde ativistas se propunham

a pensar e colaborar em ações institucionalizadas, uma contradição estratégica já que, nunca antes em sua história, aqueles grupos desfrutaram de uma estrutura tão boa para o desenvolvimento do seu pensamento e de suas ações. Pessoas de praticamente todos os estados da federação trouxeram contribuições para o desenvolvimento dos editais e de ações de formação em todo o país, os chamados Encontros de Conhecimentos Livres.

No primeiro edital, de 2004, surgiu como proposta a compra e entrega direta dos chamados kits multimídia, para instituições cujo trabalho fosse potencializado pela aquisição de ferramentas de produção multimídia. Os kits continham um computador multimídia equipado com placa de vídeo e de som, além de um par de monitores, computador servidor para montagem de telecentro, equipamento de produção musical (mesa de som, microfones, pedestais, cabos), equipamento de produção de vídeo (câmera filmadora minidv, gravador de áudio digital) e produção gráfica (scanner, impressora, câmera fotográfica digital), entre outros artigos que atendiam a mais de uma linguagem artística. Todo o equipamento funcionava a partir de sistemas operacionais livres, e sua entrega e instalação eram sempre subsidiadas por uma vivência de formação para o uso. A entrega do equipamento era uma etapa avançada num contexto onde existiam ainda visitas de mapeamento e cadastramento em sistema (*Mapsys*, que se transformou no Mapa da Cultura[28]) e encontros coletivos que reuniam organizações por região. Eu mesmo fui responsável pelo mapeamento de organizações nos estados da Bahia, Sergipe e Alagoas, e mais tarde fui convidado a coordenar a entrega de kits nesses estados e fortalecer a implementação dos mesmos através da produção de encontros de conhecimentos livres, onde reuníamos grupos de pontos de cultura para a formação em multimídia livre e assuntos correlacionados.

Importante trazer esse período para uma pesquisa em música, considerando que, sem dúvida alguma, esse foi um dos períodos mais promissores da história da produção cultural brasileira. Ainda que intermediado pelo governo brasileiro, o que aconteceu ali foi a efetivação de uma série de propostas de uma parcela crítica da sociedade brasileira para outra parcela crítica da sociedade brasileira, esquecida e marginalizada historicamente, seja por sua cor, por seu lugar de origem ou por representar a produção de cultura popular num país que se alimenta dela, porém a mata de fome diariamente. O Brasil é propagandeado lá fora principalmente através suas culturas de matriz africana e indígena, mas, de fato, é o país que mata negros/as e indígenas em

[28] https://mapa.cultura.gov.br

situações de violência todos os dias, sem falar das mortes simbólicas que vivenciamos cada vez que um direito civil é ameaçado por interesses de grupos concentradores de renda no país, onde posso incluir sem medo uma elite cultural, que estabelece os limites da circulação de trabalhos, artistas e ideias que vão de encontro à perpetuação das oligarquias. Desses acontecimentos e do próprio contexto brasileiro, apreendo para o SUBNe a ideia de uma ontologia acidental: a fissura, a brecha, o pesadelo do sistema. Dessas falhas imprevistas, construímos por aqui circunstâncias para a produção de uma música que se contrapõe a maneiras clássicas de pensar, performar, produzir, e até distribuir música. Quando consideramos que essa é uma música constituída a partir das relações com personagens das culturas populares e tradicionais e do próprio desenvolvimento de tecnologias de produção musical, começamos a perceber que muitas vezes é do nada que sai tudo.

5 Relatos de travessia

5.1 Ilê Axé Osun Ynká

Figura 13 – QR Code - Escute as prévias de faixas produzidas a partir do processo de pesquisa junto à comunidade do Ilê Asè Osun Ynká

O caso deste volume – vamos chamando assim – foi vivenciado em março de 2021, no Terreiro Ilê Osun Ynká, localizado no bairro de São Cristóvão, Salvador, Bahia, autorizado, e incentivado pela Yalorixá Maria das Graças Guimarães, com a participação dos Ogans da casa: Paulo Roberto Guimarães Santos e Florisvaldo Nei Guimarães Santos, acompanhados pelo Ọ̀tùn Àlágbẹ̀ do Ìlẹ̀ Àṣẹ Kalẹ̀ Bọ̀kún, João Victor de Brito Lima e José Pedro Gomes de Brito, BálỌ̀gún do mesmo terreiro. Essa experiência, a forma como fora desenvolvida, revelou importante nuances sobre nossa tese de que essa música e a forma como ela vem sendo feita no nordeste brasileiro, atribuem a um processo de criação e produção musical características contra hegemônicas e decoloniais, é uma música que reage a estruturas mercadológicas e sociais propondo a partir de cosmopercepções historicamente marginalizadas no país.

Nesse ponto de parada dessa viagem, tive a sorte de poder contar com a participação do DJ e produtor Mauro Telefunksoul como produtor convidado. A ideia da pesquisa é sempre construir relações fundadas em contextos de produção musical e trazer para a pesquisa produtores e produtoras do Brasil em atividade desde o início foi um objetivo concebido com o intuito da circulação de informação, troca de saberes e fortalecimento da cena[29].

Por alguns dias o barracão do Ilê Axé Osun Ynká foi transformado em estúdio de gravação e performance, e foi lá que produzimos o primeiro volume da série de discos que acompanham a pesquisa. Num dia gravamos as faixas-guia do candomblé na forma mais parecida com a que ogans estão acostumados a tocar. Talvez a maior diferença no caso desta gravação seja não ter público externo, tanto por conta da pandemia do coronavírus como da lacuna política brasileira (à época) na administração do tema. Até hoje me pergunto se ausência de outras figuras importantes da liturgia candomblecista como *Yawôs*, *Ekedis* e do próprio público em geral, trouxe uma reflexão importante, associada ao pensamento de intelectuais como Mapaya e Mungovhani, que nos informam sobre o entrelaçamento da música e dança no contexto nativo africano, e como o candomblé é uma religião, cultura, prática de matriz africana, concordamos quando dizem que:

> A maioria dos gêneros musicais africanos é composta por música-dança. O canto é geralmente acompanhado de música e a presença de música geralmente sugere dança. Uma música pode ser vocalizada ou tocada num instrumento melódico enquanto a dança é do corpo. O ritmo da música, que é usualmente conduzido pelo tambor, é responsável pela energia e elevação espiritual. Outro papel do tambor é o de casar a música com a coreografia ou as rotinas de dança. Esta filosofia de música e dança é tão arraigada que praticantes astutos da música indígena podem decifrar qual é a música apenas vendo as rotinas de dança, ou podem "visualizar" a rotina de dança só ao ouvir a música. (MAPAYA, MUNGOVHANI, 2020. Tradução de José Balbino)

[29] Ainda é preciso verificar a consistência do que classifico como uma possível cena do Subgrave Nordestino, que elementos a compõem e como ela se estrutura e se posiciona diante do mercado. Esse entendimento estará certamente pulverizado em toda a escrita da pesquisa, mas o conteúdo que dá volume a esse movimento também está representado na produção musical que acompanha este texto e na catalogação de obras musicais realizadas nesta pesquisa.

A ação realizada pela pesquisa no Ilê Asè Osun Ynká foi pensada, formulada e executada durante a pandemia, entre o início de 2020 e agosto de 2021, e, como todo tipo de iniciativa cultural, enfrentou uma série de dificuldades impostas por essas circunstâncias. Ao mesmo tempo, algumas dificuldades que já fazem parte da vida de pesquisadores/as, artistas, produtores e produtoras culturais também se acentuaram nesse período. Posso falar um pouco do processo de ter frequentado virtualmente todas as disciplinas obrigatórias do programa de doutoramento, e da estranheza de ter demorado a conhecer presencialmente alguns colegas e meu próprio orientador. O mais assustador, contudo, foi ter sempre imaginado e feito na vida um movimento onde a pessoalidade e a construção de relações olho-no-olho são a principal substância do que se cria. O desafio de um contexto onde a distância foi, por um bom tempo, a única estratégia de defesa da vida, era algo nunca imaginado, que só seria superado pela receptividade daquela comunidade de Axé.

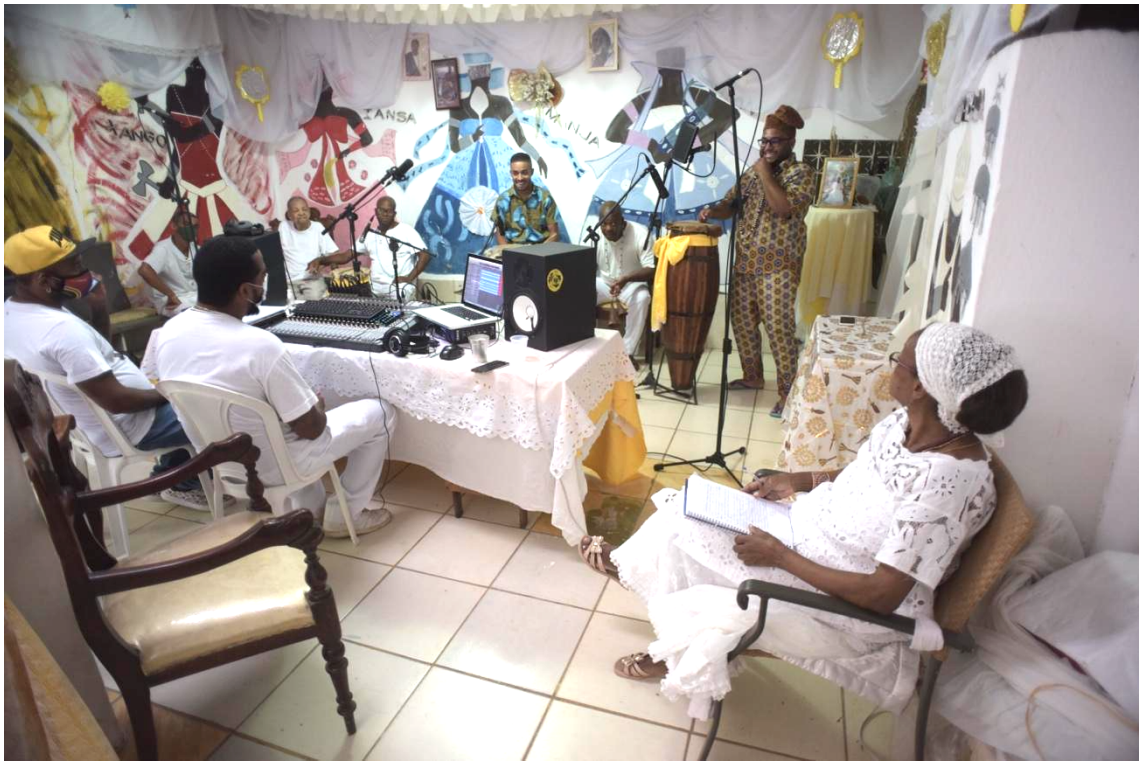

Figura 14 - Dia de gravação no Ilê Asè Osun Yinká – Foto: Ismael Silva

Figura 15 - Produtores em ação (ZEBB e Telefunksoul). Foto: Ismael Silva

O Ilê Axé Osun Ynká sediou as atividades da pesquisa. O terreiro fica localizado no bairro de São Cristóvão, região norte de Salvador, um dos maiores e mais populosos bairros da cidade, que como todo grande bairro periférico, possui infinita riqueza cultural, geralmente suprimida por noticias-crime nos programas de tv, rádio e jornais locais, o que faz de cada iniciativa da cultura nesses bairros uma expressão de resistência ao sistema, só pela própria existência e persistência, tência, tência... É uma tensa realidade compartilhada por muitas (periferias) das grandes cidades brasileiras, são pessoas na luta por existência simbólica e material, e quando pensamos na produção cultural neste tipo de contexto, é possível perceber como seus efeitos fundem e podem transformar essas duas dimensões. Dona Maria das Graças Guimarães, Mãe Dadá de Omolu, era a zeladora da casa, Yalorixá que acolheu o projeto. Foi a Mãe Dadá quem produziu os encontros realizados no terreiro e também participou cantando e orientando todo o set de gravação, como cuidadora espiritual que foi. Nas palavras dela, uma Yalorixá é:

> Uma pessoa para organizar, para ouvir os outros, e liderar de um modo geral [...] não acho certo dizer Mãe-de-santo, o Santo é um ser fino, um ser forte, poderoso, e o termo mãe-de-santo é muito ruim para empregar para as pessoas que organizam uma casa [...] as Yalorixás zelam pelos orixás e pelas pessoas que procuram a casa, tanto os iniciados como outras pessoas que procuram

> aquela casa. [...] o santo é muito forte, muito potente para que alguém seja chamada de mãe-de-santo. (Mãe Dadá de Omolu, 2021)

Mãe Dadá nos deixou em outubro de 2022, por conta de complicações de saúde. Contudo, sua maior marca na condução do seu trabalho de zeladoria, bem como na relação que constituímos para o desenvolvimento do projeto por lá, era sua sede por conhecimento, acompanhada de uma dedicação à documentação. Se, por um lado, muito do que aprendeu principalmente sobre o candomblé se deu de maneira oral e espontânea (ela sempre fez questão de falar sobre um tempo em que o segredo era uma grande característica na formação dentro do candomblé), por outro, fazia questão de sempre fazer anotações e registrar informações de maneira escrita, talvez por conta de sua formação: professora da educação básica. Depois da sua partida, cadernos e mais cadernos escritos por ela mesma foram encontrados, com todo tipo de pesquisa, reflexão ou "manual" relacionados ou não às práticas candomblecistas. Sua filha e herdeira do terreiro, a atual Yalorixá, Mãe Isis de Oyá, até hoje fala do tempo que levará para desvendar os mistérios daqueles cadernos. Importante trazer para quem lê a necessidade que aquela senhora sentia de documentar sua história, suas práticas e sua maneira de fazer as coisas.

Figura 16 - Mãe Dadá de Omolu. Foto: Ismael Silva

Entendendo especificamente o momento que vivenciamos juntos/as, os experimentos relacionados à pesquisa, é possível dizer que ela remolda um território de conhecimento livre que é o terreiro de candomblé, e vibra, como pesquisa profissional, refletindo a todo momento sobre a prática de campo da pesquisa em música com a perspectiva de contribuir teoricamente para a Etnomusicologia Brasileira, através de uma proposta conceitual-metodológica fruto de muito trabalho constituído historicamente por muitas pessoas diferentes. Se os terreiros já são espaços pra lá de conhecidos no universo da pesquisa em Etnomusicologia no Brasil, a proposta de transformação de um deles em espaço de produção musical com a finalidade específica de produzir conhecimento faz da música no contexto uma real propulsora de intervenção. Em outra via, a vontade de fazer música, desenha a diversidade como um desejo da pesquisa e o trabalho de campo como um espaço que tenta aproveitar nossa posição periférica no mundo como um lugar diferente para constituir um olhar. Nesse sentido, a busca é sempre por uma escuta aberta, das pessoas, dos lugares e seus elementos naturais, entendendo que a música se constitui em infinitas formas, quando há perspectiva de imersão, vivência e transformação.

A vivência junto ao Ilê Axé Osun Ynká é um ponto de parada numa viagem não-linear, experimental e recursiva. É um ponto de parada de viagens que estão acontecendo simultaneamente, em estradas físicas e virtuais, onde cada pessoa envolvida no processo pode se encontrar com um "outro eu" em outros pontos de uma jornada musical. Entendo, como pesquisador, a grande oportunidade de investigar-vivenciar um movimento musical tão rico e repleto de possibilidades, na medida em que, em vários pontos, esse é um movimento particularmente propositivo para a música feita no Brasil.

No campo, tentei desenvolver atividades em diálogo com a Etnografia, rejeitando, contudo, seus pilares e a problemática do relativismo cultural. Nesse sentido, caminhamos muito mais numa perspectiva de percepção das diferentes visões de mundo para a produção de um conhecimento transdisciplinar e pretensamente horizontal. Daí a necessidade de trabalhar a pesquisa em várias linguagens: vídeo, música, texto, fotografia, pensando sempre na performance como metodologia. Sobre este aspecto, nos ajuda muito o pensamento da intelectual brasileira Leda Maria Martins e suas teorizações sobre as Afrografias da Memória. Pensar e dialogar entre corpos, num contexto de produção musical, imaginar e experimentar transformando além das pessoas, lugares e seus elementos, longe do romantismo ou do cinismo ingênuo do "compreender a realidade delas", mas atuando energicamente para ouvir suas necessidades/desejos e

caminhar junto, na diversidade, no rumo de músicas e vidas possíveis e um tanto mais livres.

5.1.1 Antes da primeira parada

Conheci a Mãe Dadá de Omolu há uns vinte anos. Ela e minha mãe biológica foram colegas de trabalho numa das principais escolas públicas municipais da região, a Escola Municipal Brigadeiro Eduardo Gomes, que fica na entrada da rua onde se localiza seu terreiro. As duas eram professoras à época; Mãe Dadá, obviamente, tinha também grande inserção na comunidade por acumular essas duas funções, que de alguma forma se aproximam: professora e Yalorixá. Desde aquela época penso na importância dessa confluência de atividades no símbolo que ela cria. Uma professora Yalorixá é uma verdadeira quebra de paradigma para boa parte da sociedade brasileira na medida em que aproxima o mundo intelectual do mundo religioso-prático. Aproxima o negro e sua cultura da intelectualidade e afasta o Candomblé da ideia de cultura inferior iletrada. Aliás, sobre este fato, trago um relato curioso: de maneira muito comum, as conversas e interlocuções com Mãe Dadá contavam sempre com a presença de um fiel caderno onde ela faz questão de redigir com o intuito de formalizar/estruturar falas que ela pretende fazer, perguntas que precisa responder… enfim, a escrita era uma constante, inclusive em suas atividades religiosas, e suas anotações são suas companheiras na dinâmica de cuidado espiritual. Muitas dessas anotações são percepções e ensinamentos dos mais antigos e antigas para questões de cunho religioso.

Desde que a conheci, comecei a frequentar o terreiro, inicialmente em festas e depois para cuidados espirituais, que desenvolvo até hoje. Aquele sempre foi um território que, para mim e para outros filhos e filhas, representou não somente um espaço de cuidado e contato com a ancestralidade, mas também um local de circulação de ideias entre pessoas das mais diversas origens e expressões. A diversidade é ponto forte dos terreiros de candomblé. São espaços onde brancos, negros, pobres, ricos, intelectuais, professores, estudantes, trabalhadores das mais diversas áreas circulam e trocam impressões, ideias, intimidades, a partir da expressão daquilo que o poeta Edouard Glissant chamou de rastro/resíduo (GLISSANT, 2005). As entidades de cada um, cada uma, por intermédio da zeladora, são responsáveis pela orientação do espírito e das práticas religiosas, contudo outras formas de expressão também conduzem pessoas para o terreiro, como por exemplo o senso de vida comunitária, o gosto pelo contato com a

natureza, o gosto pela música... Se católicos, evangélicos, e ateus frequentam o Candomblé, ele está para além de religião-forma, e se configura como um espaço que permite a cada pessoa que ali está existir de outra maneira, a diversidade como a própria confluência, rastro/resíduo. Glissant nos informa sobre esta ideia:

> O rastro / resíduo está para a estrada assim como a revolta para a injunção, e a jubilação para o garrote. Ele não é uma mancha de terra, um balbucio de floresta, mas a inclinação completamente orgânica para uma outra maneira de ser e de conhecer; é a forma que é passagem para esse conhecimento. Não seguimos o rastro / resíduo para desembocar em confortáveis caminhos; ele devota-se à sua verdade que é a de explodir, de desagregar em tudo a sedutora norma. (GLISSANT, 2005, p. 83)

O toque dos atabaques, a música do candomblé, também é rastro/resíduo do imaginário brasileiro. Na memória me chegam flashes do ensaio do Olodum com participação de Paul Simon no Largo do Pelourinho da década de oitenta. Lembro-me do mar de gente, do empurra-empurra. Observei da sacada de uma janela reservada à equipe de radialismo da qual meu pai e minha mãe faziam parte na época. O samba-reggae, nascido em Salvador, é fruto de abrangentes confluências, mas podemos considerar um elemento fundamental para a concepção do gênero: o olhar que os blocos afro desenvolveram para extrapolar a realidade local soteropolitana. Esse olhar amplo, internacionalista, é fundamento da diáspora africana, na medida em que cada negro, cada negra precisou se identificar no diferente buscando a semelhança para poder sobreviver ao sequestro colonial. O cumprimento entre homens negros desconhecidos nas ruas do Brasil é um acontecimento comum, e é fruto do compartilhamento das dores e alegrias da raça[30] (social).

Pensando no samba-reggae como fruto dessa perspectiva, dá para imaginar o gênero em diálogo também com o candomblé na medida em que essa visão-herança também garantiu a vida da cultura de matriz africana em Salvador, na Bahia e no Brasil durante centenas de anos. Blocos como o Badauê, um afoxé que trouxe para a avenida a beleza dos rituais do Candomblé, por exemplo, democratizaram o acesso à informação pensando no combate ao racismo e em mais espaço para expressão das Culturas Negras.

[30] Aqui utilizo o termo raça como conceito aplicado no contexto da sociedade brasileira. Estou de acordo com a superação biológica do termo, mas considerando a injustiça social brasileira penso ainda ser possível utilizarmos o termo raça pensando na estratificação social e no acesso a direitos.

A abertura como estratégia de sobrevivência aliada à ampla visão[31] dos africanos e africanas em diáspora (na maior parte das situações também por sobrevivência) cria um sentido na própria população e obviamente nos lugares de produção de cultura e arte. Das várias versões para o nascimento do samba-reggae — e pessoalmente considero todas elas verdadeiras — existe uma versão bem interessante, contada pelo mestre Jackson do Olodum[32], que diz que o samba-reggae nasce no momento em que o compositor Djalma Luz, que frequentava muito o Bloco Afro Malê de Balê na época, canta Coração Rastafari[33] como convidado num dos ensaios do Olodum. Nessa oportunidade, o mestre Valdir Lascada transforma a célula da guitarra do reggae na clave do repique.

Figura 17 - Mestre Valdir Lascada. Imagem: Divulgação

Se uma viagem à Jamaica cria um gênero primordial brasileiro como o samba-reggae ela movimenta ao mesmo tempo um encontro da comunidade negra consigo mesma, mas esse seria um dos encontros identitários mais marcantes pois alimentaria uma discografia incrível e extensa na Bahia e no Brasil, daria origem a outros subgêneros, talvez o mais conhecido deles o Axé Music, e ao mesmo tempo promoveria o reggae na avenida, a Jamaica, a Diáspora Africana, a experimentação musical num movimento onde muito provavelmente Sun-Ra e Leda Maria Martins concordariam que houve um salto na espiral do tempo.

[31] Escute Na busca de ampla visão, do grupo Fúria Consciente https://youtu.be/QnwH9KMcpiw
[32] essa versão está disponível no documentário A arma é musical de Maira Cristina. Confira o filme em: https://vimeo.com/394995516
[33] https://youtu.be/ui5h4ctZQEE (Versão do cantor Lazzo Matumbi da música Coração Rastafari)

De fato, esse é um encontro marcante para a comunidade negra baiana e brasileira, sobretudo porque marca também a busca por outros referenciais de negritude fora dos Estados Unidos, cujo movimento negro da época (Partido dos Panteras Negras, a luta por direitos civis e seus ícones, Martin Luther King, Malcolm X) era a principal referência do Movimento Negro que se articulava em Salvador e se manifestava também nos blocos e agremiações culturais. Olhar para a Jamaica, para o Egito, para Madagascar, olhar para pontos periféricos do mapa da diáspora africana foi um movimento marcado por batidas de surdo, caixa e repique, pela batida do samba-reggae. Convém destacar também que antes do samba reggae, a grande maioria dos blocos afro tocava samba.

Outro salto e pronto, Bahia Bass! Como muitos movimentos culturais, não há marco preciso de como surge nem de como é criado, suas margens vão sendo constituídas ao longo do tempo, sempre de forma inclusiva. A primeira coletânea Bahia Bass é 2014, e tem curadoria do DJ Mauro Telefunksoul:

> [O samba reggae] para mim é o divisor de águas e está aí há quantos anos e não tem homenagem, nada. Decidi fazer com o Ilê, apesar do Olodum ser mais famoso, mas eu acho a percussão do Ilê mais bonita e é ligado ao movimento negro, essas coisas. Então chamei Jimmy Luv, já tinha gravado o beat e me perguntei se devia gravar voz ou não, e chamei ele para gravar um rap e fazer uma onda mais bass music com a percurssão da Bahia. E ele fez um rap homenageando o Ilê. Um paulista falando da Bahia… Gravei este tributo e foi meio ele que deu origem à coletânea. E aí Renato pediu para convidar a galera, eu fui convidando quem eu achava que estava no mesmo patamar de som e de produção. Tinha A.MA.SSA, tinha Som Peba, tinha Davi, Loro Voodoo, Lord Breu e Braunation, que é meio o Buraka Som Sistema daqui – e A.MA.SSA era um subprojeto deles, que era pagode, com a virada de pagode e tal, que depois se separou também, um foi pro Baiana [System, Mahal Pitta] e o outro virou o ATTOXXA [Rafa Dias]. (Mauro em entrevista para o site Oganpazan[34])

De 2014 até nossa experiência no terreiro, algumas características musicais foram desenhando o Bahia Bass, como a presença massiva dos sintetizadores caminhando lado a lado com os surdos e outros tambores:

[34] https://oganpazan.com.br/bahia-bass-o-eletronico-retado-preparado-no-dende/

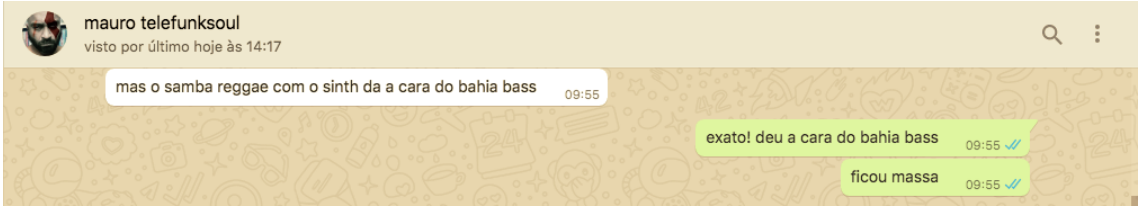

Figura 18 - Troca de mensagens com o Produtor e DJ Telefunksoul

Em muitas faixas das coletâneas Bahia Bass, os surdos são substituídos ou mesclados com timbres eletrônicos de bateria (variações de timbres da bateria eletrônica Roland TR-808 são muito comuns) e acabam desenhando as linhas de baixo de boa parte do repertório, e também não são raras as conexões com a Jamaica (via Inglaterra) através de fusões com o *Reggae*, *Drum n' Bass, Jungle*. A influência do *Miami Bass* também é bem presente.

Assim como no rico momento histórico da gênese do samba reggae, onde os blocos eram reconhecidos por seus toques – que muitas vezes estavam associados às nações africanas a qual pertenciam – os produtores da confluência Bahia Bass também podem ser identificados por suas demonstrações estéticas: Telefunksoul se manteve próximo do samba reggae e das levadas afro-baianas, bem como Lord Breu, que dialogou muito também com a Jamaica e Cuba mixando *Reggaeton*, *Raggamufin* enquanto Rafa Dias, Som Peba, entre outros caminharam para o diálogo com o Pagodão e suas células rítmicas. Para esse episódio, a pesquisa propõe uma delimitação entendendo que todo o movimento se integra à ideia do Subgrave Nordestino. Produtores desfrutam de ampla liberdade artística, essa música é fundamentalmente independente, e vários/as produzem faixas nos mais diversos gêneros. Nossa proposta metodológica para entender de maneira abrangente toda a produção musical inserida no contexto do Subgrave Nordestino é a construção coletiva e aberta da Playlist Subgrave Nordestino[35]. No caso dessa etapa da pesquisa, ela acontece na encruzilhada entre Dub-Jamaica, Samba-reggae, Candomblé e Eletrônica.

Bahia Bass é a expressão fundada por Telefunksoul, e inaugura uma espécie de identidade compartilhada entre produtores musicais. De alguma maneira, uma linguagem musical, num determinado recorte de tempo específico, fundou-se, e o interesse pela música baiana, principalmente aquela fundada nos blocos afro, que já é fruto da música

[35] Ouça: https://bit.ly/subneplaylist

sagrada do candomblé, fez eclodir uma série de produções que transformaram a cara da música eletrônica feita na Bahia.

Lembro que já nesse tempo conheci algumas dessas produções. O início dos anos 2000 em Salvador foram tempos filhos da solidificação de uma Cultura de Rua, alimentada principalmente pelo movimento Hip Hop local e suas Posses, bandas como Testemunhaz, Afrogueto, Quilombo X, eventos independentes de Rock, com produtores ativos até hoje como Rogerio Big Bross, além de uma música mais experimental permeada por elementos locais/regionais com bandas como Alhos e Bugalhos, Zaccatimuana, Zambotronic, Ataraxia, entre outras. A ideia de trazer bailes para a rua também começava a ser percebida por outras camadas sociais que transformaram essa cultura antiga em produção cultural local, e bailes de rua distintos das festas de largo começaram a acontecer com mais frequência e facilidade, inclusive com periodicidade semanal. Mais tarde, essa cultura cresceria e conversaria diretamente com a Jamaica através de intervenções de sistemas de som na cidade, todos tocando reggae, sendo o mais proeminente e duradouro o Ministereo Público Sistema de Som, que segue desenvolvendo atividades até hoje.

Trazer tantas pessoas considerando um enredamento social, político e histórico entre elas me leva a entendê-las como continuidade em alguma medida. Pode ser esse um movimento compreendido como Anderson o faz, fruto de uma lacuna que nos deixa a modernidade, que desencadeia a percepção e vontade de imaginar-criando comunidades:

> O século do Iluminismo, do secularismo racionalista, trouxe consigo suas próprias trevas modernas. A fé religiosa declinou, mas o sofrimento que ela ajudava a apaziguar não desapareceu. A desintegração do paraíso: nada torna mais necessário um outro estilo de continuidade. Então foi preciso que houvesse uma transformação secular da contingência em significado. (Anderson, 2008, pp. 38)

Anderson apresenta sua perspectiva pensando na constituição da ideia de nação como resultado também dessa nova forma de lidar com uma antiga questão humana. Especificamente neste ponto de seu pensamento, concordo discordando: certamente esta é uma lacuna deixada pela perspectiva racionalista, no entanto, apesar de terem sido documentadas pelo próprio olhar ocidental, hoje, as versões da história dos povos negros em diáspora transformam nosso olhar. Muitos indivíduos e suas linhagens só conseguem sobreviver material e simbolicamente (ainda que seu conteúdo cultural tenha muitas vezes

de maneira compulsória se transformado, se fundido a uma outra cultura negra, branca ou indígena pensando no caso do Brasil) se apegando ao seu patrimônio religioso, cultural, imaterial… aquela fé. Nota-se também que hoje a busca identitária de muitas pessoas no Brasil acontece na busca pela história e cultura dos povos historicamente subalternizados e da interpretação e valorização de suas formas de sentir e estar no mundo, de alguma forma, esse movimento também representa uma outra escrita da história do próprio país. Dá para concordar discordando, neste caso, e dá para enxergar também a vontade com que a cena local do Bahia Bass e o contexto regional do Subgrave Nordestino, são espaços-circunstância também de uma imbricada rede de acessos, de onde podemos destacar diversos mecanismos acionados por uma comunidade afro-imaginada – fenotipicamente grande parte das pessoas envolvidas com/no gênero são pessoas autodeclaradas não-brancas, o que de fato, para um contexto onde as ferramentas de produção são caras, é uma surpresa boa. Não me apetece ressaltar o evento da escravidão na história dos povos africanos, no entanto, esse é um acontecimento que transforma a abundância cultural e uma forma incorporada e fácil de transitar no tempo, acessar ancestrais, na chave da sobrevivência. No caso do povo negro, a exigência foi alta e o tempo girou na necessária continuidade de poder imaginar uma comunidade.

5.1.2 Não é candomblé, é música

Mãe Dadá vivenciou todas as etapas dessa etapa do projeto de pesquisa, desde a concepção, até a produção das sessões de gravação e performance. Tentei desde o começo imaginar como ela estava percebendo a possibilidade de sediar em seu terreiro esse acontecimento, e essa percepção dela: *Não é candomblé, é música*; me marcou em vários sentidos, direções fundamentais para a pesquisa como um todo e para pensar também cada pessoa que pesquisa e a academia num contexto amplo.

É importante dizer que Mãe Dadá era uma figura intrigante e incrível. Acolhedora e misteriosa, ela demonstrava curtir em vida os mistérios. Nos aproximávamos muito pela ideia de compartilharmos o mês de fevereiro como mês dos nossos aniversários, e sempre gostei de identificar seus aquarianismos quando me pedia favores muito, mas muito curiosos, como da vez em que te liguei pra dizer que estava na cidade de Cachoeira, Bahia. Ela me atendeu e, no meio da conversa, me pediu que arrumasse por lá uma *Dan*, pois precisaria de um animal desses para um determinado trabalho que não chegou a explicar direito. Sem a menor ideia de onde arrumaria o animal, nem como o transportaria

até Salvador – e ainda por cima sem entender o que seria feito dele – comentei com um amigo Ogan da cidade o pedido de minha Mãe de Santo. Ele me levou até o mercado público de Cachoeira onde, no meio de alguns rapazes que jogavam dominó, encontrei um criador de cobras, que rapidamente me vendeu um de seus animais, colocando-o numa caixa de sapatos para que levasse até Salvador. Na época, eu morava na Amaralina e não consegui encontrar na agenda espaço para levar o animal pedido por mãe. Fiquei com jiboia por dias num apartamento, acomodando-a num balde desses grandes, sem entender direito como alimentá-la, improviso total. Também não conseguia lidar muito bem com a ideia que eu mesmo criei de que o animal seria utilizado numa cerimônia e possivelmente entregaria sua vida. Mãe Dadá me ligou e disse que precisaria da Dan no sábado. Amanheceu e levei a jiboia até o terreiro. Mãe Dadá era adepta de uma prática muito interessante, ela sempre "viabilizava" cuidados espirituais de seus filhos. Se você tivesse uma questão que demandasse folhas, animais, velas, entre outros artigos cuja quantidade e variedade fossem impossíveis para você, ela combinaria com outra pessoa cujas necessidades espirituais envolvessem artigos parecidos e criaria uma dinâmica de compartilhamento de materiais e movimentos que permitiriam que ambos os/as filhos/as completassem suas obrigações. Assim, chegando por lá, ela me pediu que esperasse. Me deu uma roupa toda branca e disse que eu a ajudaria no ritual. Entrei no carro com Mãe Dadá, uma filha de santo já incorporada, e seu pai biológico, que era o motorista e nos conduziu até a Lagoa do Abaeté, espaço icônico da cidade de Salvador e sagrado para o povo de santo. Quando chegamos por lá, Mãe Dadá conduziu sua filha de santo para a beira da lagoa, utilizou algumas folhas em seu corpo, até que me pediu para trazer a jiboia. Para mim, aquele foi um dos momentos mais mágicos e belos da vida, inesquecível. O Orixá ali presente era Oxumaré, e depois de passar o recipiente que continha a cobra na cabeça dele, Mãe Dadá me mandou soltá-la na lagoa. Abri a caixa, observando o animal, com o qual já estava até familiarizado, acostumado inclusive com sua vagareza. Quando abri a caixa e soltei na lagoa, a cobra nadou lindamente na flor da água. Era muito rápida. Foi na direção de uns galhos da vegetação da margem oposta e sumiu. Assim era Mãe Dadá, ela mesma um grande mistério.

Tentei explicar para Mãe Dadá, desde a primeira vez que conversamos, os detalhes da pesquisa e que a ideia era promover o encontro da música do Candomblé com os sintetizadores, sequenciadores, *samplers* e outras ferramentas da música eletrônica para pensarmos juntos qual música poderia nascer ali. Através dessa pesquisa aprendi que muitas pessoas que produzem o que venho chamando de Subgrave Nordestino não

experienciaram o contato direto com comunidades e/ou artistas da cultura tradicional popular de forma direta, produzindo seus sons a partir de materiais previamente produzidos (samples). De modo algum invalido essa forma de fazer, a ideia não é criar níveis de interação, nem julgamentos desse tipo, mas promover a cena a partir de experiências diretas e profundas mobilizadas por essa pesquisa, buscando sempre a compreensão da diversidade no processo de produção musical como uma grande vantagem.

Depois das primeiras ideias trocadas com ela, na mobilização dos Ogans e também nos dias em que estivemos juntos/as produzindo e tocando, a matriarca fez questão de destacar: "Não é candomblé. É música." Um curioso movimento que me fez refletir sobre diversos aspectos daquela vivência e dessa busca por um gênero musical mais amplo, político e uma abordagem contracultural, contra-hegemônica dos processos que ali estavam em andamento. Um outro insight, em diálogo com um movimento da Etnomusicologia brasileira, é a ideia de tentar transformar este acontecimento em conceitos para interpretar como vem sendo desenvolvido o trabalho de campo na pesquisa em música aqui no Brasil.

Enquanto a Mãe Dada explicava que não era Candomblé, era música, mandava também alguns poucos filhos e filhas de santo que estavam na casa por conta de algum cuidado espiritual trocar de roupa. Distribuiu roupa branca para quem chegou desavisado, e ela mesma se paramentou com roupas de festa de Candomblé. Trocou a roupa de seu pai, seu Vadu, que já pertinho dos 100 anos de idade, caminhou até o barracão e determinou com sua presença que já podíamos dar início às atividades. Daquela maneira, Mãe Dadá me informava a complexa interpretação que fazia daquele experimento, me alimentando com seu rico olhar para a situação: se pela fala ela indicava alguma dicotomia entre um evento exclusivamente musical e uma cerimônia religiosa, com o corpo, atitudes e determinações ela já sentia aquele espaço transformado num emaranhado de caminhos subordinados à ancestralidade. Quero dizer com isso que apesar de uma fala da dicotomia (não é um, é outro), as atitudes caminharam no sentido da síntese (não é um, nem outro, é outra coisa), sem que fossem abandonados valores mais fundamentais do candomblé.

Num primeiro momento realizamos as gravações das cantigas na forma próxima da que é tocada ritualisticamente, no entanto, por "se tratar de música" não seguimos a ordem específica de músicas de um Xirê – ritual onde são cantadas, em determinada ordem, as cantigas de muitos Orixás – no entanto os primeiros Orixás saudados por todos

os presentes e louvados por cânticos dos Ogans, foram Omolu, Orixá de Mãe Dadá, e Oxum, Orixá da casa de candomblé. Nesse caso, apesar da ordem modificada, ela seguiu a prerrogativa do culto e do respeito à ancestralidade, no caso, os Orixás da zeladora e da própria casa de candomblé. As primeiras músicas foram precedidas também pelo /// bater Paó, como forma de pedir licença e dar início aos trabalhos ///, como disse o Ogan João Victor, que inclusive já tinha participado da gravação da coletânea Trilhas Urbanas da Fundação Gregório de Matos. Quando gravamos as saudações aos Orixás, João acabou instintivamente retomando a ordem em que as entidades são homenageadas no Xirê.

Na sessão de gravação foi definido que a prioridade seria ter o máximo de diversidade de ritmos, isso a partir de uma conversa sobre tempos que já nasceu da curiosidade dos Ogans sobre que tipo de ritmo serviria melhor à interação com a música eletrônica. Como também é diversa a produção dessa música que muitas vezes se permite mais experimental, o maior número de toques diferentes nos pareceu um bom caminho para pensar uma produção musical posterior. Ao mesmo tempo, é fato que o Ijexá[36] aparece com destaque nas produções de música eletrônica em diálogo com a música do Candomblé. Além dessa aproximação com alguns ritmos mais familiares, também ficou acordado ali que o impacto da pandemia, inclusive nos próprios encaminhamentos relacionados à execução do projeto, também apareceria nessa narrativa, e foi assim que muitos Orixás da família espiritual de Omolu (que nos abençoa em questões relacionadas à saúde) também foram cantados na sessão. A produção musical da pesquisa, nessa etapa realizada na Bahia, reagiu então ao difícil período da pandemia do coronavírus, tomando a bênção e batendo cabeça especialmente para entidades como Omulu, Ossain, Nanã, Oxumaré e Oxalá.

A voz, na performance dentro do candomblé, também lembra a voz do samba-reggae sobretudo quando se olha para a necessidade de uma voz potente numa formação que conta exclusivamente com instrumentos de percussão. A voz praticamente se isola na comunicação da melodia e há constantemente na forma musical a presença do público como segunda voz e/ou voz de resposta. O bloco na avenida precisa do público como backing vocal, assim como a resposta do público do salão anima e retroalimenta o processo musical dos Ogans. A contribuição-síntese surgida nessa nossa experiência foi pensarmos também numa aproximação com o Rap, sugerindo que João, o Ogan que fez

[36] O Ijexá: O Ijexá foi apresentado pelo próprio Ogan João Victor como cultura para além do ritmo. Confira na sessão Áudios do site https://subgravenordestino.com

a voz principal em todas as faixas gravadas, pensasse também em dobras, frases soltas, *ad libs*, que nos servissem tanto na produção das novas faixas como na criação de um banco de amostras para compartilhamento. Esse pensamento se desenrolou até a ideia de criar o arquivo subne_pkg001[37], um banco com amostras diversas e sons especiais sampleados no contexto dessa pesquisa com o intuito de estimular criativamente produtores e produtoras musicais, DJs, curiosos, estudantes, professores. São sons com o poder de desbloquear projetos travados, processos de aprendizagem e abrir os caminhos da criatividade de forma intuitiva. Sua relação com a ideia de educação musical possível também será tratada de maneira mais profunda ao longo do texto.

Na primeira pausa na sessão de gravação um rico momento de interação social tomou conta do barracão. Todas as pessoas, de alguma forma, estavam interagindo, conversando sobre o set de gravação e outros aspectos da vida cotidiana. De maneira transversal uma perspectiva de raça e classe dirigia cada uma das micro-conversas ou das conversas mais abertas também, e pude perceber naquele momento não somente a importância da diversidade da concepção dos grupos e comunidades que estariam ligados ao projeto, mas também comecei a refletir sobre a própria perspectiva de uma curadoria negra (minha) dentro do processo de pesquisa desenvolvido a partir de práticas artísticas.

No meio dessas conversas destacarei algumas ideias agora que mais a frente serão as bases de análise no que tento apresentar como um conceito, uma lente para olhar de outra forma as possibilidades da pesquisa em música:

1. O Ogan Beto sugere a produção de um disco da casa com cânticos para somente um Orixá, com vários ritmos e várias músicas do mesmo Orixá.
2. Ideias sobre o segredo e o conhecimento.
3. Surgem exemplos sobre polirritmia que ativam o tema dos blocos afro e das fanfarras baianas.
4. Conversamos sobre a estrutura/ideia de estúdio, a partir de questões sobre como funcionaria a gravação de novas vozes no projeto.

Esses são pontos/acontecimentos que já começam a indicar um pouco do caráter do conceito que tento ativar através dessa pesquisa, a ideia do Subgrave Nordestino não como um gênero, mas como uma Atitude Musical, um tipo de música que requer mais do

[37] Visite a sessão Conteúdos do site https://subgravenordestino.com

que a iniciativa e o conhecimento relacionados à performance ou à área especifica. De alguma maneira essa pesquisa me levou à reflexão de que este tipo de música não poderia ser feita com ações exclusivamente voltadas para isso, e é sim um resultado da pré-disposição dos envolvido/as a um outro tipo de percepção, que poderíamos chamar de holística, mas, no caso dessa pesquisa, chamaremos de contra colonial por tocar em alguns outros pontos sensíveis relacionados à discussão da Colonialidade. Esse é um dos pontos-chave da pesquisa, que será especificamente tratado em momento distinto, e amplamente sentido em todos os momentos revelados nesse texto.

5.2 Assuntos acessórios

5.2.1 Voltando à Jamaica

Da pluralidade de nascentes de onde brotam as primeiras gotas do que chamamos aqui de Subgrave Nordestino, podemos falar de uma que adquire grande importância quando pensamos principalmente em forma e métodos de produção musical e performance: o Dub Jamaicano. Várias são as teorias sobre o nascimento do gênero musical, que, de uma maneira resumidíssima, poderia ser descrito como uma música derivada do reggae jamaicano, na qual os instrumentais e as experimentações sonoras a partir do uso de ferramentas eletrônicas como *reverbs, delays e phasers* adquiriram centralidade na produção de suas músicas e sonoridades. Uma música que ganha espaço e projeção na cena jamaicana e posteriormente numa cena mundial a partir do poder de experimentação de seus principais personagens, produtores como Lee Scratch Perry, Scientist, King Tubby, King Jammy. Alguns deles construíam do zero ou "hackeavam" equipamentos subvertendo suas finalidades e efeitos sonoros para criar atmosferas, sons imaginários e outros elementos que atribuem ao *Dub* uma característica única, que transformaria a forma de fazer música no mundo, influindo inclusive na indústria de equipamentos para produção musical.

Nossa perspectiva, que enxerga o Dub jamaicano como um marco histórico para a produção também dessa música eletrônica feita no Brasil, permite que a reflexão siga por vários caminhos. O primeiro deles é o aspecto acidental dessa música. Sonoramente o *Dub* expressa o acidente e, ao mesmo tempo, o onírico. A imprevisibilidade de um sonho que vai se materializando na mente do performer ao vivo, se transpondo para a fita ou para arquivos de áudio em nossos dias. Essa aleatoriedade é sentida e transmitida

também pelos corpos envolvidos nos rituais de música-performance-dança, e, nesse sentido, dá para pensar a grafia inscrita em corpos negros como regente de uma live performance, como criadora de narrativa. Cada Dub é uma história, e considerando o evento da diáspora africana, temos inscrições comuns à comunidade negra. Percebo hoje que o privilegio de entender o Dub como linguagem também é possível por causa daquilo que Leda Maria Martins chama de Afrografias da Memória:

> "...a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares de memória (lieux de memóire), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos, etc. , mas constantemente se recria e se transmite pelos ambientes de memória (milieux de memóire), ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes. [...] Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance." (MARTINS, 2002 pp. 71-72).

Essa é uma leitura que tentarei desenvolver na medida em que as experiências de campo da pesquisa forem acontecendo, mas antecipo aqui a perspectiva de entender o Dub e seu espalhamento no mundo, bem como sua utilização enquanto linguagem para trabalhar gêneros diversos como um ritual de produção musical, na medida em que performance é elemento central do diálogo das várias músicas com o Dub. Diferentemente do que são consideradas técnicas de produção musical, ele sempre surge como linguagem quando aparece como performance, seja em estúdio ou no palco, e as lacunas dessa memória musical são preenchidas com o toque, o estilo, as particularidades do universo de cada pessoa que se aventura na produção ou performance. Memória coletiva e cultura global tecnológica sugerem a circulação dessa linguagem e, ao mesmo tempo, sua adaptabilidade. O Dub é considerado dentro de diversos gêneros da música mundial e retroalimenta a música eletrônica do mundo e a *Bass Culture*[38] como um todo. Steve Goodman nos sugere o cenário onde se desenvolve o que chamou de Dub Virus, indicando uma reescrita do próprio Atlântico Negro, consolidada através de uma rede de

[38] A bass culture ou cultura do grave é um grande guarda-chuva que acolhe diversos gêneros da música eletrônica mundial, sem muitos recortes específicos, agrega, de maneira geral, a produção de uma música eletrônica de pista, que utiliza bpms acelerados como no caso do Techno, Jungle, Dubstep, e todos esses são gêneros que dialogam em alguma medida com o Dub.

laboratórios (pequenos estúdios de experimentação sonora, *homestudios*), atuando como pontos de espalhamento e propulsão de músicas negras em todo o mundo (GOODMAN, 2012 p.155).

Produzir esse tipo de música (Subgrave Nordestino, como uma vertente da global *Bass Culture*, ou Cultura do Grave) exige de quem produz uma especial atenção para as frequências mais graves, especialmente porque tanto a música do Candomblé como o samba reggae e outras várias expressões da música negrobrasileira, constroem suas linhas de baixo nos seus tambores mais graves, o rum no candomblé, surdos, alfaias e zabumbas em outras expressões. Em manifestações indígenas como o Toré, a pisada no chão é responsável pelo efeito e presença das frequências mais baixas na música.

Na música eletrônica como um todo, costumeiramente os baixos são compostos por camadas de timbres diferentes, distribuídos em oitavas diferentes. O mais difícil dessa técnica é pensar e executar a união dos timbres evitando o conflito de frequências com outras áreas da instrumentação. Para isso, é necessária grande experimentação de timbres e, principalmente, equalização e compressão, para que seja possível pensar num grave presente, mas que não polua a reprodução – a não ser que essa seja a intenção. São ideias para o tratamento do que é conhecido como *Low End*. A acentuação dessa faixa de frequência que inclui inclusive frequências inaudíveis para a maioria das pessoas é uma característica (que dá nome) a esta cultura mundial na qual se inserem as ideias de Subgrave Nordestino, a chamada *Bass Culture*.

O conhecimento sobre equalizadores permite a convivência de frequências que praticamente se sobrepõem, a partir de um novo desenho para que se fundam e possam ser ouvidas distintamente. No entanto, esse também é um desenho que consequentemente altera o timbre dos instrumentos orgânicos, e no caso da música eletrônica feita no Nordeste do Brasil, são esses os instrumentos que soam como contribuição musical/sonora da cultura tradicional popular para esse movimento. Ana Maria Ochoa (2006) chama esse processo de Transculturação sônica, uma troca entre a cultura sônica dos tambores e a cultura sônica dos DJs. Esse é um processo de múltiplas direções porque, se por um lado a cultura negra, seja do Candomblé, seja do samba-reggae ou de outra fonte, é a conexão com o acesso temporal-ancestral que a música contemporânea sonha em estabelecer (e estabelece), essa é uma ponte preta, que molda os tambores na medida de outros indicadores e o mercado aparece com grande destaque.

Ao mesmo tempo essa é uma música que faz com que os *homestudios* (pequenos estúdios caseiros) se transformem e incluam microfones de calibragem em seus arsenais,

já que lidar com graves é uma tarefa muito especial. São frequências determinantes no processo de mixagem e masterização de grande parte dos gêneros musicais influenciados pela música de matriz africana no Brasil. Esta cena[39], como outras circunstâncias de produção cultural, também se divide em frentes como: performance (DJs que tocam em festas), produção musical (produtores que atuam ou não como DJs[40]), produção de eventos, selos de distribuição musical, enfim, seu grande diferencial é estar «distraidamente» acontecendo. Nesse sentido, a interação é fantástica também por oportunizar mestres e mestras da cultura popular tradicional num cenário diferente, com a chance inclusive de que seu trabalho adquira projeção internacional.

Por consequência, é fundamental entender novamente o *Dub* como linguagem, como forma de pensar música, mas que também se traduz em outras formas de expressão que nos permitem, por exemplo, executar "ecos visuais". O *Dub* como forma de pensar música nos leva também para a subversão dos instrumentos musicais, dos pedais e efeitos. É comum que produtores e produtoras musicais também se aventurem como técnicos de eletrônica no *hacking* ou construção de algum instrumento musical eletrônico, ou que pelo menos arrisquem o uso subversivo de algum instrumento de fábrica. De maneira mais comum encontraremos sempre pedais de *delay* e *reverb* sendo usados criativamente de forma contundente nas mesas de som, para muito além das ambiências de sala e estúdio, o que já é um uso diferenciado desse tipo de ferramenta. Mas não são raros instrumentos experimentais trabalhando ao lado dos tambores ou dos *samples* dos tambores.

Criar instrumentos computacionais é outra possibilidade fantástica que por si só é uma viagem bem mais longa do que a viagem do Subgrave Nordestino. O interessante nesse sentido tem sido, de uma maneira muito respeitosa e especial, considerar como marco temporal o *Dub* jamaicano da década de 70 como um dos principais marcos musicais no tempo para esta música que tentamos identificar e estudar no Nordeste brasileiro. Outra informação importante é a possibilidade de discutir, a partir da análise do uso do computador, uma variedade extensa de temas em diálogo com o fazer musical que incluem desde o hibridismo, a transculturação sônica, até a ideia de sustentabilidade

[39] Keith Negus nos sugere como o termo cena musical é vago, no entanto tomarei essa indefinição a favor da compreensão de um movimento espontâneo, disperso, com potencial de intervenção musical, social e política.

[40] O papel dos DJs (disc jockeys) é redefinido ao longo do desenvolvimento da música eletrônica no mundo, e hoje se confunde com as funções de produtor musical e técnico de áudio.

musical conectada com a música experimental e de invenção, tema que me arrisco a dedicar algumas poucas linhas desse trabalho.

5.2.2 Sustentabilidade Musical

Se as cosmopercepções de matriz africana presentes nas comunidades de Candomblé brasileiras indicam uma relação de integração com a natureza, e as forças da natureza como grandes orientadoras espirituais da nossa passagem por essa vida, é fundamental reconhecer que toda a estrutura cultural dessas comunidades tem outro apreço por estes elementos, que deixam de ser elementos exteriores para integrar não só o culto, mas todas as existências que se relacionam a partir da ideia de ancestralidade.

Kosi ewe
Kosi Orisa

Esse é um ditado ioruba que diz: "sem folha não há orixá". A letra de Gerônimo Santana e Ildásio Tavares, muito conhecida na voz [41]de Maria Bethânia expande o ditado:

Sem folha não tem sonho
Sem folha não tem vida
Sem folha não tem nada

Quem é você e o que faz por aqui
Eu guardo a luz das estrelas
A alma de cada folha
Sou Aroni

Kosi ewe
Kosi orisà
Ewe ô
Ewe ô orisà

[41] Ouça na voz de Maria Bethânia https://www.youtube.com/watch?v=RT5_3r1oy14

Sem folha não tem sonho
Sem folha não tem festa
Sem folha não tem vida
Sem folha não tem nada

Eu guardo a luz das estrelas
A alma de cada folha
Sou Aroni

Se a cultura iorubá – e as demais culturas de matriz africana vivenciadas no Brasil – associa a prática religiosa aos elementos da natureza, é essa perspectiva que tem feito dos terreiros do Brasil espaços não só de preservação, mas principalmente de conscientização em torno da necessidade de práticas ambientalmente sustentáveis para salvar a vida humana no planeta. No Brasil, o candomblé e as demais religiões de matriz africana encontraram no encontro com as culturas indígenas brasileiras um reforço fundamental para essa perspectiva, e, entendendo que africanos e africanas chegaram estabelecendo relações no território para o qual foram sequestrados, vivenciamos hoje dentro dos terreiros – e das comunidades indígenas – talvez a expressão mais genuína de zelo socioambiental que pode ser produzida no país. Da relação com essas comunidades na construção de uma prática musical, resulta certamente uma comoção no sentido de perceber como podem se dar processos relacionados ao fazer musical – performances, processos composicionais, processos de produção musical – que dialoguem diretamente com a necessidade de promover um ambiente habitável.

No desenrolar da história da humanidade, tivemos a tecnologia como mediadora das relações entre recursos naturais e necessidades da humanidade (VEIGA, 2013, p. 28). Na medida em que a tecnologia adquire uma centralidade no desenvolvimento cultural da humanidade, deixando de figurar como um mecanismo de mediação, ela traz ainda mais à tona todas as características da sociedade que a subsidia. Se em diversos momentos da história encontramos a ciência e a tecnologia na base de justificação de opressões, o protagonismo e uma ideia de independência do desenvolvimento tecnológico hoje, poderiam indicar uma transformação radical de um sistema de dominações, contudo, o que vivenciamos pode ser interpretado de certa forma de maneira bem parecida de outros momentos da história da humanidade – seguimos promovendo a desintegração entre

humanidade e natureza, sob a justificativa do desenvolvimento, justificativa essa que faz todo o sentido já que seguimos realmente nos DES-envolvendo.

As reiteradas críticas sociais e culturais já não fazem mais sentido. O capitalismo como sistema de frustração coletiva nos faz agonizar de todas as formas, oprimindo a cada dia uma massa humana que cresce para saciar a produção de poucos bilionários no mundo. O capitalismo de plataforma começa a se consolidar e a dita popularização das tecnologias se torna mais um caminho de usurpação de quem não tem mais o que oferecer ao sistema. Fazer música, fazer arte, apesar de necessidades humanas, são movimentos que cada vez mais se plastificam diante de uma cultura global e da padronização da própria escuta, promovida principalmente pela força do mercado mundial de produção de bens culturais. Se a música, que durante milhares de anos foi desenvolvida de maneira integral, se fundindo com performance, dança, ritual, enveredou nos últimos séculos para o caminho do binômio apreciação-escuta, ela agora começa a adentrar o perigoso caminho da produção voltada exclusivamente para o consumo. Como resultado, milhares e milhares de músicas distribuídas diariamente em plataformas de streaming, em sua grande maioria com ínfimos números de plays (escutas).

Nesse cenário, penso muito na dificuldade de tratar um tema como este, a Sustentabilidade Musical. Considerando que o próprio termo Sustentabilidade vem sendo banalizado ao longo dos anos, geralmente conectado à ideia de Desenvolvimento (é realmente possível?), e hoje serve funciona muito mais dentro da linguagem empresarial, onde grupos de empresas criam seus departamentos socioambientais como maneira de aliviar suas agressões ao meio ambiente e conseguir chancelas estatais para aumento dos seus lucros através de ações e cuidados mínimos, qual seria realmente o poder da música diante de tal questão? Penso, diante disso, que não há poder da música nesse contexto, mas poder do fazer musical que, por sua vez, é feito por pessoas. E assim como o fazer musical é realizado por pessoas, as cosmopercepções que ainda representam uma perspectiva de integração e respeito ao meio ambiente também estão em pessoas, dentro de suas comunidades, cabendo, portanto, aos etnomusicólogos/as, pesquisadores/as e musicistas, colaborar na expansão dessas cosmovisões, apoiando essas comunidades no sentido do respeito às suas práticas. São esses grupos que ainda conseguem entender o humano inserido no mundo animal, como parte do meio ambiente, através de uma perspectiva de integração, ou, como o saudoso mestre Nêgo Bispo chamou, biointeração (BISPO DOS SANTOS, 2023). Talvez nossa tarefa seja um pouco mais simples do que pensar estratégias para a produção de uma música ambientalmente sustentável, talvez

devamos caminhar no sentido do desenvolvimento de pesquisas respeitosas, que devolvam à essas comunidades algum retorno material e simbólico, diante do tanto que elas nos oferecem enquanto comunidades de saberes, musicais ou não. Talvez devamos pensar nas formas como abordamos essas pessoas, em conhecimentos prévios aprofundados que precisamos acessar antes de encarar o campo em nossas pesquisas. Música sustentável se consolidará na medida em que tenhamos condições de construir condições para interagir de maneira saudável com os possuidores de uma consciência próxima da natureza e estivermos disponíveis para mudar a nossa própria consciência neste sentido. Preservando pessoas e suas formas de existir no mundo, ao que me parece, construiremos uma outra consciência coletiva e assim outras formas de pensar, fazer e fruir (uma outra) música.

Quando a tecnologia assume um protagonismo e deixa de servir como uma mediadora das necessidades da humanidade, começamos a entender também que o processo de desenvolvimento tecnológico apenas crescerá em velocidade e volume. Quando pensamos numa música sustentável diante desse aspecto, é fundamental também ressaltar que nem toda tecnologia volta-se contra o meio ambiente e, consequentemente, contra o bem-estar da humanidade no planeta. A música computacional é uma realidade que toma quase que de maneira integral a produção de músicas no mundo, e, diante disso, nos resta propagandear o que vem sendo feito em torno do desenvolvimento de tecnologias livres para a produção multimídia, menos como uma alternativa salvacionista e muito mais como um remédio para o desenfreado desenvolvimento tecnológico que, no contexto capitalista, não tem volta. Sem romantismos, é importante ressaltar que não há desenvolvimento tecnológico sem impactos ou sem exploração. A ideia de sustentabilidade hoje está muito mais atrelada à forma de tratamento desses impactos e à análise do balanço entre benefícios e prejuízos, sejam eles ambientais, sociais ou de outra espécie.

Softwares e hardwares livres são ferramentas tecnológicas que se baseiam na colaboração como principal mecanismo para sua produção. Ao contrário de ferramentas proprietárias – softwares e hardwares produzidos por empresas, que visam exclusivamente o lucro – essas ferramentas são desenvolvidas geralmente por comunidades espalhadas pelo mundo e sua principal característica é o código aberto. O código, uma espécie de receita de um software ou hardware, quando aberto, permite modificações, personalizações. Consequentemente, essas ferramentas tendem a se adaptar a máquinas mais antigas, ou entendidas pelo mercado de

computadores/dispositivos como obsoletas, trazendo para o consumo de tecnologia uma saída menos impactante ambientalmente. Assim, também atende a comunidades mais desprovidas de recursos, já que as ferramentas – adaptadas – conseguem executar tarefas relativamente complexas em máquinas sem grande capacidade de processamento ou com muita memória RAM. O software livre, para além de uma solução computacional, traz em seu discurso toda a história da cultura digital, que se constitui como uma cultura fundamentalmente livre e que, com o passar dos anos, vai se fechando a partir da transformação do pensamento de alguns desenvolvedores que se voltam ao mercado e ao lucro capitalista. Contudo, ainda hoje, grandes comunidades de desenvolvedores/as e usuários/as de softwares e hardwares livres ainda se dedicam a estas ferramentas, que continuam proclamadas como saídas ambientalmente mais viáveis e socialmente mais justas para o consumo de tecnologia no mundo.

Alguns parênteses importantes nessa história: por sua forma de desenvolvimento, o software livre traz em si todo um debate sobre direito autoral e autoria coletiva, já mencionado nesse trabalho. O Brasil teve grande destaque nessa discussão num período de grande investimento da comunidade do software livre no Brasil que, subsidiada pelo governo brasileiro, promoveu o espalhamento da cultura de uso dos sistemas operacionais e ferramentas multimídia livres no país. Através de programas como o Programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura, o país vivenciou a chegada dessas ferramentas em comunidades culturais de zonas empobrecidas de cidades e do interior, lugares onde as pessoas ainda não haviam experimentado qualquer tipo de contato mais profundo com ferramentas computacionais. Acompanhando esses processos, algumas iniciativas igualmente interessantes, como o movimento Metarreciclagem, uma ideia que se consolidou através de uma rede nacional articulada na internet que promovia o desenvolvimento de ações relacionadas ao descarte correto e uso criativo de "lixo" eletrônico, bem como o desenvolvimento de hardwares livres e atividades de formação voltadas à desmistificação das máquinas. Durante o período, uma cena artística brasileira que derivava principalmente do movimento de produção de mídias independentes criou fortes laços com essas iniciativas, promovendo também o surgimento de uma cena de arte eletrônica em sintonia com princípios difundidos por essas comunidades, como o trabalho da artista Fabianne Borges[42].

[42] https://bdtd.ufcg.edu.br/jspui/handle/riufcg/35710

Infelizmente, uma combinação de desinteresse do governo associado ao lobby de grandes empresas de software como a Microsoft minou essas iniciativas, e até hoje o Brasil segue num comportamento provinciano diante dessa questão, pagando caro por tecnologias proprietárias, desdenhando o potencial de universidades e da própria comunidade brasileira de desenvolvedores/as de ferramentas livres, cujo trabalho segue, de maneira autônoma e militante, ainda que limitado.

5.2.3 [Sub] Educação Musical Popular

Nossa conversa tem vários pontos de partida. Durante um dos intervalos na sessão de gravação no terreiro de Mãe Dadá, João Victor relata sua solidão no processo de aprendizagem dos cânticos de candomblé:

> Tudo que hoje eu sei em relação a cântico e a toque, eu aprendi vivendo...ouvindo.... Ninguém sentou pra me dizer é assim ó: é A, B, C, pá. É um, dois, três, quatro. Não, não tive ninguém assim não, entendeu? Quando eu era pequeno minha mãe comprou um atabaquezinho assim, pequeno, e aí eu estudava de manhã, estudava, chegava em casa fazia a atividade e ia estudar a segunda parte que era o quê? Os toques de candomblé, que era o que eu gostava. Eu ia e fazia primeiro o Rum, cansava, duas varetas, Rumpi e Lé [...] Hoje eu tenho a boa vontade de ensinar, porque, quando alguém for embora tem que alguém ficar ai pra dar continuidade naquilo que eu aprendi, aquilo que eu executei dentro da religião. (João Victor Brito em entrevista para o projeto).

Figura 19 - João Victor Brito, Ogan. Foto: Ismael Silva

A fala de João nos informa sobre muitos aspectos. Inicialmente, o primeiro destaque é a consciência como reação a um processo maior de desumanização que até hoje as comunidades de terreiro vivenciam. O silenciamento dessas pessoas e a prática comum do racismo – a animalização de pessoas negras e a consequente negação de sua contribuição cultural, ou caracteres culturais – são as peças da engrenagem maior que é o racismo estrutural[43]. No Brasil esse é um construto que, endossado principalmente nas esferas institucionais que controlam o país (governo, universidades, empresas, polícias, entre outras instituições), camufla a desigualdade através do antigo discurso de democracia racial e capitaliza cada vez mais a questão aumentando sua complexidade: na Bahia por exemplo, a cultura dos povos de matriz africana é a grande garota propaganda do turismo no estado, no entanto pessoas negras, no fluxo dos ganhos vindos do turismo ocupam geralmente, quase sempre, posições subalternas da cadeia produtiva e a Bahia segue sendo um dos estados onde mais de 90%[44] das pessoas mortas pela polícia são negras.

A consciência é fundamento do pensamento de Paulo Freire, no entanto falo, a partir do exemplo, como uma consciência transformadora, materializada numa proposta de reação a um sistema-mundo que apaga pessoas e seus símbolos, em movimentos como esse, da solidão e dificuldade de uma pessoa de determinada cultura em conhecer e praticar, acessar o acervo cultural de seu próprio povo. Nesse sentido, Catherine Walsh, pensando no entrelaçamento da obra de Fanon e Freire também destaca que:

> Tanto para Freire quanto para Fanon, o processo de humanização requer ser consciente da possibilidade de existência e atuar responsavelmente e conscientemente sobre – e sempre contra – as estruturas e condições sociais que pretendem negar sua possibilidade. A humanização e libertação individual requer (sic) a humanização e libertação social, o que implica a conexão entre o subjetivo e o objetivo; quer dizer, entre o interiorizado da desumanização e o reconhecimento das estruturas e condições sociais que fazem parte dessa desumanização. (WALSH, 2009, p. 33)

[43] Silvio Almeida articula e fundamenta esses conceitos em seu livro Racismo Estrutural. (ALMEIDA, 2019).

[44] https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2023/11/16/letalidade-policial-negros-vitimas.htm#:~:text=Nesses%20oito%20estados%2C%20uma%20pessoa,Rio%20de%20Janeiro%20(86%25).

João Victor de alguma forma vai além, reconhece as estruturas e condições sociais, a interiorizada desumanização, mas propõe, de dentro do próprio candomblé, uma estratégia contra-hegemônica, para uma lacuna na preservação, cultural e existência simbólica da comunidade negra e candomblecista. Em sua perspectiva o Ogan integra o conhecimento e a forma de transmissão de dentro da religião, associadas a ferramentas que conheceu no contexto de desenvolvimento de uma pesquisa acadêmica. Desse modo não é difícil concluir que o formato da pesquisa de campo, livremente inspirada na Investigação Ação Participante – IAP – e no pensamento do sociólogo colombiano Orlando Fals Borda, também viabilizou essa formulação. Essa é uma primeira experiência objetiva do projeto de pesquisa, e, com o avanço no número de experiências de campo a ideia é também formular criticas, pensamentos e teoria sobre como a IAP se funde com a pesquisa em música rendendo uma abordagem que problematiza as relações entre poder, cultura, e produção do conhecimento, colaborando para o surgimento de soluções contra-hegemônicas para processos de produção/educação musical e construção de conhecimento como um todo em comunidades populares tradicionais historicamente subalternizadas no Brasil.

Conversando com nossas memórias de pessoas negras e imaginando uma chance para quem tenta estudar a música, principalmente pessoas de dentro dos próprios terreiros, concordamos em exportar faixas solo dos instrumentos num pacote específico de ferramentas de educação musical relacionadas ao projeto. A ideia é que essas faixas, esses elementos sejam acompanhados por falas abertas sobre os ritmos e cantigas de Orixás dentro desses ritmos, além de relatos em áudio sobre a própria experiência de tocar esses ritmos em rituais. É um processo em que a expectativa é fundir a ideia de treinamento com um processo de aprendizagem mais sensível, fugindo da rigidez dos processos formais de educação musical que propõem o treinamento exclusivamente técnico voltado ao aperfeiçoamento da execução. No contexto das peças educativas pretendidas por este projeto, entendemos que crítica, sensibilidade e um pensar de forma relacional são fundamentos para projetos de educação musical nessas comunidades.

Esse foi, sem dúvida alguma, um dos grandes momentos de nossa pesquisa, um momento onde um parceiro transpõe sua posição e prática profissional, consegue imaginar, e a partir da imaginação adquire um novo papel num processo formal de produção cultural, transformando um contexto de produção musical num espaço para se pensar e realizar também uma perspectiva de educação musical na contramão do que

temos como processos formais de educação musical [45] ainda na contemporaneidade. Essa prática dialoga com experiências em educação popular, com as ideias de Paulo Freire, que por sua vez invocam práticas e perspectivas da própria cultura popular brasileira, atravessadas pelo pensamento de outras influências como, por exemplo, Frantz Fanon. Nesse processo, como enfaticamente nos propõe Fanon em seu pensamento sobre identidade negra, um mergulho para dentro é condição para alguns acontecimentos desejados por esta pesquisa: o primeiro é a expansão da própria pesquisa imaginada, que se transforma a partir de reflexões individuais coletivizadas em espaços políticos e precisa investigar também o protagonismo popular no surgimento de novas proposições inclusive sobre a própria pesquisa. Ainda nesse sentido, outro acontecimento desejado é colaborar com o repertório teórico-metodológico da Etnomusicologia, entendendo as dinâmicas populares de educação como fontes decoloniais em sua raiz. Por fim, um outro olhar para a música popular também é resultado desse tipo de estratégia, como podemos notar a partir da fala de Florisvaldo Guimarães, Ogan do Ilê Asé Osun Ynká:

> Sobre o trabalho realizado aqui, posso dizer que me senti afirmado religiosamente, e entendi que tecnicamente, o que a gente toca, também pode ser melódico, mais influente de uma forma geral na sociedade, me senti afirmando a minha religiosidade, afirmando o som da minha religiosidade num contexto amplo, num contexto de música. Ela não ficou só...nesse momento eu não senti os toques sagrados do candomblé restritos ao sagrado do candomblé, e sim, ele aberto [...] no cotidiano as vezes a gente não percebe que o nosso som existe. É som de negão, é som de casa, é som de estrutura africana, de estrutura que vem de longe e que a gente consegue se comunicar através desse som. O som que trouxe os ancestrais para gente até aqui. [...] (a prática da pesquisa) fortalece o candomblé e fortalece a música num contexto geral,

[45] Wayne Bowman (2018) nos oferece uma visão inspiradora sobre os processos de educação musical em seu texto The social and ethical significance of Music and Music Education, e revela a dicotomia entre os persistentes processos de treinamento musical (condições formais de educação musical) e um desejável processo sensível de educação musical. Segundo o autor, processos focados na rigidez, ou a educação musical conservatorial como vem sendo desenvolvida até hoje, está relacionada diretamente com um mundo fixo, com a cristalização de ideias e conceitos. Para o autor, esse são processos que treinam e não educam. Um processo efetivo de educação musical, segundo ele, deve considerar as transformações constantes, muitas necessárias, dos contextos e concepções sociais, políticas, que também se manifestam e são produzidas (entendendo a música também como fenômeno social) na música. Uma educação musical que privilegie a adaptabilidade e o entendimento de um mundo em construção é a proposta defendida pelo autor. No contexto deste projeto de pesquisa é mais do que necessária esse tipo de reflexão quando começamos a considerar a produção de ferramentas educacionais como fruto do processo na medida em que se existe uma contradição em que não pretendo incorrer com o desenvolvimento dessa pesquisa é produzir ferramentas, instrumentos e leituras que forcem a visão de mundo das comunidades em relação com o projeto dentro de qualquer estrutura canônica.

> porque não podemos compreender os sons que são executados em vários outros tipos de música sem entender o nosso, o nosso tá incutido nisso, inclusive é notório que o som advindo dos tambores outrora do candomblé, é que permeia vários tipos de música. (Florisvaldo Guimarães em entrevista para o projeto.)

O olhar para dentro de si e da sua própria cultura renova a perspectiva de Florisvaldo para compreender e sentir a música popular do Brasil. Esse é um momento em que a pesquisa em música atua efetivamente na garantia da pluralidade, no incentivo a outras formas de perceber, de sentir e estar no mundo, incentivando inclusive o surgimento de outras manifestações artísticas. Particularmente considero a experiência dessa pesquisa e seu contexto de desenvolvimento – a cena de música eletrônica no Nordeste brasileiro – elementos que oferecem uma série de vantagens em relação a outros trabalhos sobre gêneros musicais desenvolvidos em ações de campo. Hoje seria possível considerar que toda música registrada por computador ou gravador digital, produzida através de ferramentas como plug-ins, é música eletrônica. No caso deste episódio, ocorrido na Bahia, capítulo da pesquisa Subgrave Nordestino, trabalhamos a interação da música das culturas populares tradicionais com a música eletrônica, aquela produzida a partir do uso de técnicas e ferramentas como *samplers*, sequenciadores, sintetizadores, onde a instrumentação orgânica geralmente surge como uma amostra de som (sample) em loop.

Ao transformarmos o terreiro de candomblé em estúdio, principalmente considerando o gênero musical investigado, extrapolamos a ideia do estúdio/terreiro como espaço de gravação ou ensaio para entendê-lo como um espaço de experimentação. A facilidade de gravar, ouvir e regravar é um grande atrativo, assim como a própria estrutura física: computadores, *samplers*, mesa de som, toca-discos, controladoras, é um mundo de botões coloridos que também encanta. Uma relação estética se estabelece já na montagem dos equipamentos e a música eletrônica também termina por ser produzida de maneira muito intuitiva, na medida em que o computador passa em muitos momentos de ferramenta de produção para o status de verdadeiro parceiro musical, já que muitas vezes a máquina de alguma forma revela timbres, texturas, arpejos, em seu próprio uso, na própria fruição da produção musical, superando muitas vezes as sonoridades premeditadas por quem produz. Esse é um assunto que será aprofundado ao longo da pesquisa, mas nos serve para destacar essas duas características fundamentais da prática de produtores e produtoras de música eletrônica: ampla sensibilidade e intuição como

técnicas de produção musical. Nesse sentido, o estúdio se transforma em espaço de experimentação e também em instrumento.

Uma outra dimensão da pesquisa em música e da sua prática de campo é o *desaprendizado* necessário. No caso de uma pesquisa em diálogo com o pensamento e as formulações da contra colonialidade, para mim, enquanto pesquisador foi fundamental adotar uma postura que admitisse inicialmente que a própria resistência das comunidades de terreiro (tratando do caso específico) já é uma expressão pragmática da contra colonialidade, possível, contudo, somente a partir de uma série de abstrações, elucubrações e descobertas do próprio povo negro, de formas de pensar distintas e contrárias ao padrão eurocêntrico vigente, que, ainda que em circunstâncias como a condição do sincretismo, onde esse olhar e essa cultura se misturam elas o fazem para poder continuar existindo. Pensar a contra colonialidade no âmbito da pesquisa Subgrave Nordestino, me fez considerar outras formas de aprendizado em campo que não os dados por uma postura etnográfica. Nesse sentido, mergulhei nos assuntos que surgiram na vivência, passando bem longe de uma postura observadora, mas experienciando o protagonismo das outras pessoas que ali estavam, tentando observar, naqueles dias, o trânsito das pessoas em suas relações identitárias, profissionais, familiares, mobilizando em mim não somente o conhecimento novo que ali surgia, mas principalmente a forma como ele se desenhava, era concebido. Nesse sentido, pude observar que mesmo que as palavras de Mãe Dadá dissessem que não, aquilo ali também era candomblé. A orientação e presença dos mais velhos, a lista de músicas relacionadas ao Orixá da zeladora da casa, a união e reflexão sobre as diferenças de acentuação fonética do Iorubá de Ogans de casas de candomblé diferentes, a experiência de criar e tocar um agogô digital como substituto do *Gan* que nos faltou na gravação, todo esse movimento, além de ser candomblé, era a própria efetivação da contra colonialidade.

Hoje, refletindo sobre esta primeira experiência, reconheço que se existe de minha parte alguma facilidade para esta abertura de percepção, ela é fruto também da minha condição pessoal-coletiva, meu lugar no mundo. Como pesquisador negro, nascido no Brasil, terceiro-mundista, minha existência também é uma expressão contra colonial. Se a resistência negra no Brasil começa quando o primeiro negro/a escravizado/a desembarca de um navio negreiro, podemos entender a contra colonialidade como a realidade dessas comunidades ao longo de centenas de anos. Uma perspectiva tão epistêmica quanto pragmática que complementa o pensamento e as práticas de produção do conhecimento promovidas dentro dos estudos decoloniais:

> Desde a implantação da matriz colonial de poder, tem havido uma fecunda prática epistêmica decolonial, ainda que uma reflexão mais sistemática sobre o giro decolonial seja recente, por volta dos anos 90 do século XX em diante, quando começa a se articular os principais conceitos que desembocarão no programa de investigação da modernidade/Colonialidade latino-americano. (MOTA NETO, 2016 p. 45)

Não caberia, portanto, para esta iniciativa, uma abordagem que fosse capaz de desfazer a característica decolonial e contra hegemônica implícita na própria forma de existir daquela comunidade, e que consequentemente se traduz em qualquer música da qual ela participe, integre. Aplicar esse olhar, é um exercício de transformação da própria tarefa do pesquisador/a da música. O contexto político brasileiro desfavoreceu durante muitos anos a herança que esses povos legaram à constituição identitária do país, explorando-os enquanto imagem e som, e enfraquecendo-os enquanto discurso. Se por um lado nossas políticas investiram no exotismo, constituído num movimento de construção de uma identidade[46] *brazil-delírio*, um Brasil branco e europeizado, por outro elas buscaram também o rumo da miscigenação/caboclização potencializada pelo discurso de democracia racial. Esse plano é bem-sucedido? Sim, os números que expressam e traduzem o racismo à brasileira dizem que sim, contudo, as fissuras no sistema também existem, permitem existências e podem ser enxergadas a partir de determinadas lentes, as lentes que tentamos aplicar na investigação deste fenômeno musical.

6 Mestra Penha

6.1 Parahyba e Proceder

Figura 20 - Singles produzidos da relação com a Mestra Penha e a pesquisa. Faixas produzidas no estúdio BOANOVA por ZEBB.

[46] Edward Said nos apresenta o movimento de constituição identitária a partir de um processo de negação do Outro em seu livro Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente.

Mudamos para João Pessoa no final de 2019, quando a minha companheira Fabiana recebeu a notícia de sua aprovação num concurso no departamento de Letras, da UFPB. Saímos então de Teixeira de Freitas, cidade do extremo sul da Bahia, rumo à João Pessoa em dezembro de 2019. Quando conseguimos nos instalar, comecei a discotecar em algumas casas de show, sobretudo no centro histórico da cidade, e chegar já trabalhando com alguma intensidade foi um período de oxigenação artística, uma experiência que concatenou a dinâmica de desvendamento da cidade atrelada à possibilidade de inserção numa cena artística. O grande problema viria alguns poucos meses depois: a pandemia do COVID-19.

Em março de 2020, a humanidade fez uma travessia até então das mais difíceis para a nossa história recente. A experiência da pandemia foi um processo revelador em vários sentidos, destacou a falência de valores e instituições ao redor do mundo, ao mesmo tempo em que, midiatizada da forma que foi, mostrou ao grande público o antagonismo de pensamentos principalmente quando o assunto era ciência. Para nossa sorte (?), a rápida resposta da comunidade científica frente ao desafio de enfrentar uma pandemia e os resultados de pesquisas, que desenvolveram desde equipamentos de proteção individual (EPIs) até as vacinas utilizadas na imunização de milhões de pessoas no mundo, impactaram mais a opinião pública do que discursos antivacinas. Se algumas profissões migraram para dinâmicas de home office, para a classe artística o período exigiu extrema criatividade uma vez que o contato com o público era inviável e as atividades começavam a se voltar para o ciberespaço como nunca antes.

Esse período único da história da humanidade foi o período em que me voltei para a pesquisa de doutoramento em música, e pude experienciar o ensino a distância durante o período de um ano. Para mim, adepto do contato direto, do aperto de mão, do abraço e do olho-no-olho, foi difícil abstrair da necessidade dos momentos entre as aulas, das conversas de corredor e dos cafezinhos. Tão difícil quanto vivenciar o descaso do governo federal na época, da crescente onda neofascista no país, disfarçado de extrema direita, como em outros lugares do mundo. Se o cenário político era esse, em sua relação com as instituições de pesquisa e ensino do Brasil o governo federal demonstrou total descaso, se posicionando como um obstáculo ao desenvolvimento científico através de duros cortes orçamentários e um discurso abertamente negacionista quando se tratando da doença.

Mesmo no processo das aulas online, reconheci amizades e dentre elas me aproximei de um dos colegas, Zé Silva, e ele se tornou um dos maiores colaboradores dessa pesquisa por conta de sua atuação junto a grupos e artistas da cultura popular paraibana. Zé também foi um dos responsáveis, junto a pessoas e coletivos como os grupos Acauã e Jaraguá, pela aproximação do poder público e culturas de comunidades populares e tradicionais, através da criação de projetos que estabeleceram o Dia Municipal do Coco de Roda e da Ciranda (João Pessoa), Dia Municipal do Cavalo Marinho e Boi de Reis (João Pessoa), Semana Estadual das Culturas Populares (Paraíba), Dia Estadual do Coco, Ciranda e Mazurca (Paraíba), Dia Estadual do Cavalo Marinho e Boi de Reis e Reisados (Paraíba) e o Dia Nacional do Coco de Roda, Ciranda e Mazurca (Brasil). A partir dessa aproximação, pedi que ele fizesse a intermediação junto à Mestra Penha Cirandeira, uma artista que conheci em João Pessoa e fiquei completamente encantado com a sua voz e performance para que pudéssemos viabilizar sua participação na pesquisa. Em momento específico, e a partir de reflexões que ainda me são necessárias, pretendo falar sobre o papel do mediador cultural que atua junto a mestres e mestras das culturas tradicionais populares, um ente fundamental na cadeia da produção cultural brasileira, e também da produção científica brasileira, que, a meu ver, ainda não foi pensado e debatido suficientemente a partir de contextos reais, sejam eles fluidos ou problemáticos.

Com a mediação de Zé Silva, convidei a Mestra Penha para gravar, e surgiu a ideia de fazer um discos de músicas das culturas religiosas da Paraíba: Jurema, Mesa Branca, Índio. Só mais tarde compreenderia a dimensão da importância dessa produção, constatando que mesmo a Jurema paraibana que é bastante conhecida inclusive fora do estado, é pouco cantada por artistas paraibanos. As outras culturas abordadas no projeto pouco são conhecidas de sua população. Inicialmente, começamos o relacionamento com a proposta de gravar um disco da Mestra em um formato mais tradicional, mais próximo de suas performances ao vivo, e, a partir dessas gravações, seriam disponibilizados conteúdos para remix, ou seja, ela permitiria que eu utilizasse vozes e instrumentos das músicas gravadas para compor música eletrônica, em parceria com outros/as produtores/as, como previsto no projeto de pesquisa e realizado na experiência desenvolvida na Bahia.

Figura 21 - Mestra Penha. Foto: José Balbino

Nosso acordo não foi exatamente uma troca, ofereci na época uma quantia simbólica para que a Mestra Penha pudesse aceitar o convite. Digo simbólica menos pelo valor em si, que obviamente não foi alto (nem baixo), mas principalmente por representar a possibilidade de refletir os aspectos práticos e éticos da participação de mestres/as das culturas tradicionais e populares em projetos de pesquisa acadêmica. Por minha própria história de vida, durante todo o meu desenvolvimento profissional desenvolvi uma grande capacidade de inserção comunitária e percepção de estruturas a partir de um olhar de periferia, onde a ética tem sido traduzida a partir de um conceito que em muitos lugares é denominado *Proceder*. *Proceder* é um aspecto ético das periferias do Brasil que indica um código de conduta que preconiza valores como respeito aos mais velhos, lealdade aos amigos, senso de equidade, justiça e coletividade. Não seria muito dizer que o Proceder deriva de uma filosofia periférica, o *Nós por nós*. O abandono do estado, a marginalização social em algum momento exige a auto organização dos moradores da periferia, e consequentemente um código de conduta específico, baseado na coletividade, na generosidade com os pares. Se de fora para dentro as ações do estado e da sociedade como um todo representam para as periferias deveres e cobranças, internamente, uma perspectiva de coletivização das coisas boas é a única ética possível para manter viva a própria existência. Resumidamente, posso dizer que uma ética de generosidade mútua se

estabeleceu na relação com a Mestra Penha, muitos acontecimentos dentro do processo de trabalho confirmam isso.

No entanto é fundamental perceber que esses outros movimentos (éticos, metodológicos e estruturantes) dentro da pesquisa em música são possíveis também graças a incorporação de outros valores, de outras cosmopercepções que só chegam à academia através da diversificação dos produtores/as de ciência. Se há alguns anos o Brasil passou por um momento distinto a partir da aplicação das cotas no ensino superior, hoje a luta é pela incorporação dessas outras visões de mundo a partir do reconhecimento de outras formas de construir o próprio conhecimento. Reconhecer outros lugares como fonte de saber, outras formas de discurso como expressões válidas é a continuidade de um processo audacioso, arriscado, que, contudo, tem se mostrado como um dos caminhos possíveis na reconstrução do conhecimento científico e do próprio mundo, abalado por efeitos de lógicas segregacionistas que mantiveram por tanto tempo as torres de marfim.

Na pesquisa em música, felizmente, discussões sobre procedimentos éticos não são uma novidade e têm abordado aspectos como autoria coletiva, patrimônio musical, registro fonográfico e audiovisual, entre outros. Como nos informa Queiroz [47] (2013) associações como a ANPPOM, ABET e ABEM têm desenvolvido reflexões importantíssimas sobre os aspectos éticos da pesquisa em música no Brasil, mas o que enxergo a partir da minha própria prática como pesquisador profissional é uma oportunidade única que o momento nos proporciona: enxergar os aspectos éticos que derivam das próprias comunidades participantes, e incorporá-los a partir de uma interpretação não convencional, não canônica e não completamente viciada, um olhar fruto da diversidade, e que só é possível de ser construído a partir da democratização direta e real da academia. A ideia é que na medida em que a pesquisa se mostre para o público, o faça com uma linguagem acessível ao público que colabora com ela, e nesse movimento sejam percebidos e publicizados mecanismos e formas de fazer que amplifiquem essas inteligências subalternizadas. De alguma maneira essa pesquisa também é sobre um sonho de justiça social.

[47] Queiroz (2013) desenvolve uma série de pontos fundamentais sobre os aspectos éticos da pesquisa em música, propondo didaticamente uma reflexão a partir de pontos específicos. No nosso caso, pretendo alinhar e desenvolver muito dos pontos ali levantados a partir da perspectiva das pessoas envolvidas no processo de produção musical, aplicando transversalmente um olhar interseccional capaz de indicar circunstâncias possíveis na pesquisa de campo em música pensando e revelando assim procedimentos condizentes com cada uma delas.

6.2 Quando o encantado entra na dança

As gravações das guias foram realizadas num espaço ainda improvisado e que viria a se tornar o estúdio BOANOVA, continuidade do antigo Estúdio Gota que eu administrava na Bahia. As primeiras sessões já indicaram o poder do repertório e a força de nossa realização, deram a dimensão da grandiosidade da arte da Mestra Penha e começaram a revelar pormenores que não eram nem de longe esperados por mim, nem por ninguém que fazia parte daquele momento. Nas primeiras sessões gravamos guias de todo o repertório, com a voz da Mestra Penha, acompanhada por Zé Silva na percussão, tocando um bombo, nesse dia, com as mãos. Houve ainda a participação de dois integrantes do grupo de estudos Coco Acauã, grupo do qual o próprio Zé Silva fazia parte à época, a saber, Arthur Costa e Lua Camboatá, que colaboraram gravando também as vozes de resposta nessa ocasião.

Classificamos as músicas do repertório inicialmente em sessões de acordo com o ritual de que faziam parte, ou com o conteúdo das letras das músicas, por exemplo: separamos cânticos de mesa branca e Jurema, e, dentro da Jurema, setorizamos as músicas ou pontos, de acordo com a entidade a que a música se referia. Assim, conseguimos pensar em seções de músicas sobre índios/caboclos, mestres boiadeiros, exus, entre outras entidades.

Curiosamente, a minha movimentação nessa primeira sessão se dividiu entre entender o processo de pesquisa e levantar dados ali, ao vivo, durante a sessão de gravação e atuar como engenheiro de gravação buscando o melhor som numa sala que ainda seria devidamente tratada – o que aumentou muito o trabalho do dia. Mas uma terceira proposição se apresentou para mim, pois, como não aconteceu na experiência ocorrida na Bahia e também relatada nessa pesquisa, dessa vez eu vivenciaria um primeiro momento musical muito íntimo e estaria muito próximo da Mestra Penha e de seu amplo conhecimento. Estava ali, pela primeira vez, compartilhando com a mestra a sua relação com seus ancestrais diretos e sua própria espiritualidade, que se manifestavam através da própria música e das culturas ali vivas/presentes. Essa experiência inicial do convívio me fez reconhecer a genialidade da mestra em poucos minutos. Num primeiro café, ainda fora da sala de gravação, ela deve ter apresentado mais de 15 canções, trazendo um exemplo incrível de memória enredada em música, cantando e contando episódios da sua história de luta para poder de se expressar e existir.

Figura 22 - Mestra Penha. Foto: José Balbino

A história da Mestra Penha é riquíssima, e ela mesma nos conta essa história em entrevista realizada em formato podcast e disponível no website do projeto de pesquisa: subgravenordestino.com. Contudo alguns pontos de sua história são de grande importância para pensarmos alguns movimentos da produção do Subgrave Nordestino e da principal proposição da pesquisa: essa é uma música contra hegemônica e contra colonial! A Mestra Penha passou cerca de dezesseis anos longe dos palcos ou de qualquer movimentação no meio artístico, depois de um momento de grande decepção para ela com a produção cultural local, sobretudo na relação com o poder público da cidade de João Pessoa. Nessa época, ela relata, teve inicio uma onda de muitas exigências para os grupos da cultura popular local, e como não conseguiu adaptar seu grupo a essas exigências ela não conseguia articular shows, tocadas, ficando muitas vezes à margem dos processos de produção cultural institucional que, de alguma forma, ainda dava alguma condição para a manutenção de trabalhos artísticos na cidade. Assim, a mestra resolveu se afastar e viajou para o Rio de Janeiro e por lá ficou durante muito tempo sem se envolver com nenhuma expressão artística, pelo contrário, seus dias se traduziram em luta por sobrevivência trabalhando com o que podia, na comum condição de nordestina, sem instrução formal, no Sudeste brasileiro.

Mesmo já possuindo um material gravado (Ciranda Raio do Sol, 2009) entendo que a aquele era um acontecimento totalmente diferente para todas as pessoas envolvidas,

sobretudo para a mestra. Já na primeira sessão, entre uma música e outra, um gole de água e uma história sobre a infância, sobre sua relação com as religiões de matriz afroindígena da Paraíba, de uma ou outra entidade do Candomblé ou da Jurema, memórias que davam a entender uma reconexão com assuntos e tempos que aparentemente andavam longe do seu imaginário. Percebi dessa forma, mas o que havia de concreto mesmo era um espaço seguro, promovido pela pesquisa, para que uma artista da cultura popular pudesse falar de uma parte da sua vida que não costumava compartilhar, muito menos em processos artísticos, de produção musical e afins. De imediato entendi que o que estava sendo construído ali ia além da minha expectativa de uma investigação participante num processo de identificação e descrição de um gênero musical. Ali acontecia uma mudança de perspectiva coletiva, um atravessamento feito pela música, um movimento constitutivo: transformação de comportamentos e uma necessária vontade coletiva de visitar o desconhecido. Já nesses primeiros momentos reconheci também que o fato de me debruçar tanto sobre os ensinamentos e metodologias apresentadas na confluência dos trabalhos de autores como Paulo Freire, Orlando Fals Borda e bell hooks tinha valido a pena, não para efeito de comparações, mas para ter a alegria necessária para entender que algo importante estava acontecendo, uma pesquisa tão pensada quanto sentida.

As primeiras faixas gravadas seguiram, assim como na experiência desenvolvida na Bahia, uma ordem ritualística, e assim sendo as primeiras músicas foram a Abertura da Mesa Branca, seguidas por músicas da Jurema sagrada e seus mestres. Assim como na Bahia, não esperava nenhum prendimento à ordem ritualística e, ainda que na Paraíba praticamente todo nosso convívio tenha sido realizado em estúdio (que fica no terreno da minha casa), essa foi uma das considerações da Mestra Penha: homenagear e ritualizar de acordo com o culto tradicional. Grande aprendizado para mim, que, apesar de familiarizado com o Candomblé Ketu, nunca tive contato com Mesa Branca e pouquíssimo contato com a Jurema sagrada. Na sequência aconteceria algo por demais significativo que indicaria um escape muito interessante também para a pesquisa.

O repertório fluiu, seguindo tanto indicações de Zé Silva, quanto a própria intuição da Mestra Penha. Ela, através do seu conhecimento profundo e histórico de trânsito nas diversas culturas religiosas da Paraíba, foi capaz de apresentar muitas músicas diferentes para cada seção do projeto de uma maneira magistral. Seguimos nas gravações das guias até uma música em homenagem a Zé Vaqueiro, espírito que é seu mestre na Jurema sagrada. O cântico, chamado de incelência (ou incelença), é um cântico fúnebre

de tradição católica. No entanto, no cântico apresentado pela mestra, o próprio José Vaqueiro descrevia o momento de sua passagem, ou seja, o evento de sua morte:

Me chamo José Vaqueiro
Fui passado no curral
Onde eu estava com meu gado
Na porteira do meu curral

Eu demorei, mas cheguei
Chapéu de couro na mão
Valei-me Nossa Senhora
Meu Padre Cícero Romão

Estava pastorando meu gado
Na cerca eu me furei
Valei-me Nossa Senhora
Foi nela que eu me passei

Enquanto a mestra avançava nos versos deste cântico, pude perceber que sua expressão estava mudando paulatinamente. Os olhos se fechavam e percebi sua voz trêmula e embargando em alguns momentos. Sim, era o que eu imaginava: o Mestre José Vaqueiro estava ali presente, começando a se manifestar por meio da Mestra Penha, que controlou seu emocional para não ficar completamente irradiada, como algumas pessoas chamam, numa linguagem popular, o processo de incorporação. Ali, dentro do estúdio, sabia que a força daquele cantar estava mobilizando energias de outros planos, e fiquei pensando sobre a caminhada de toda essa pesquisa, suas reais motivações e as razões de trazer a público um experimento tão íntimo. Ao mesmo tempo, todo o cuidado que tivemos com o processo me fez acreditar muito que aquela manifestação espiritual era uma confirmação de que a ancestralidade mobilizada ali estava disposta a colaborar com o processo, afinal, permitiu que ela completasse o cântico e cantasse outras tantas músicas. Permitiu que desenvolvêssemos todo o trabalho com a maior tranquilidade possível, e têm, até hoje, revelado caminhos para a mestra atuar enquanto artista, fazedora de cultura e mestra do conhecimento popular.

6.3 Musicação na Paraíba

Figura 23 - Capa do Single Ekò Ekò, Mestra Penha. Imagem: José Balbino

Enquanto escrevo as linhas dessa etapa da pesquisa, trabalho paralelamente na finalização do álbum da Mestra Penha, batizado de Paraíba Profunda. Para mim, além da honra de contribuir com a documentação de culturas únicas, atravesso, ou melhor, sou atravessado pela experiência artística de produzir material com pouca ou quase nenhuma referência sonora anterior. Esse tem sido um dos principais desafios na produção desse material, o disco no formato mais próximo do que a mestra executa em seus shows e apresentações. Inicialmente, busquei na sonoridade de gravações antigas e contemporâneas do candomblé e umbanda, assim como na música popular entre artistas como Lia de Itamaracá, Dona Aurinha do Coco, Dona Selma do Coco. No entanto, ao visitar esse material, me veio a constatação – e aqui digo com tranquilidade que não fiz juízo de valor, apenas constatei mesmo – de que a sonoridade ali é muito distante, digamos, até da própria vida real desses/as artistas. Quero dizer, com esta argumentação, que há uma busca por uma plasticidade sonora capaz de tornar mais palatável a música das culturas tradicionais e populares do Brasil. A pretensão de incluir esses/as artistas e suas músicas num mercado da música é uma busca não só pelo reconhecimento, mas sobretudo por uma aproximação a um universo da música popular onde determinadas

práticas e padrões sonoros estão estabelecidos já há algum tempo, sem grande margem de negociação.

Com essa constatação em mente, parti para o processo de produção desse material com um desejo contraditório: corresponder à expectativa da mestra e do grupo que a acompanha, sem deixar de trazer para a proposta a realidade das nossas condições de trabalho e a verdade que há no modo de vida de cada um dos envolvidos. Importante não traduzir essa ideia na forma da precariedade, mas a grande questão é como revelar ao público músicas que tragam o sentimento, o brilho no olho da mestra quando conta um causo relacionado a uma canção, o tremor da sua voz na presença do espírito do seu mestre da jurema, as ondulações rítmicas dos toques percussivos. Esse foi um pensamento que permeou todas as etapas da produção do material.

Com as guias gravadas, era chegado o momento de pensar e estruturar arranjos e partir para a gravação dos outros elementos. Como traduzir para a prática de produção musical o desejo de fazer da pesquisa em música um acontecimento transformador? Um desejo revelador de questões, certamente, na medida em que também me perguntei: Qual a transformação necessária? Todos/as os/as envolvidos/as no processo pensam ou desejam alguma mudança em suas realidades? Se a vontade de contribuir para uma mudança de perspectiva para a pesquisa profissional em música é grande, por aqui é maior ainda a vontade de me manter longe de qualquer traço de comportamento colonial. Não seria eu que indicaria a mudança (necessária?) na vida daquelas pessoas, mas, com muita tranquilidade, posso dizer que me sinto tão próximo da realidade daquelas pessoas, por minha própria trajetória de vida, que, mesmo que nem sempre de maneira consensual, nossos desejos se encontraram em muitos pontos dessa viagem. Intuitivamente, nos reunimos e pensamos em possíveis nomes para contribuir na produção do disco e caminhamos naturalmente no vale das culturas populares de João Pessoa, agregando personagens-fundamento de uma história não contada da cultura paraibana. Para mim, era mais do que o esperado receber na minha pequena sala de gravação pessoas com trajetórias tão importantes para as culturas afro-indígenas na Paraíba, um território que se revela lentamente para mim ao longo dos anos.

Recebi inicialmente os Ogãs Joseph e Dudu em sessões individualizadas, para construir de maneira mais contundente a base percussiva das músicas. Esse foi um acontecimento muito importante para mim porque estava extrapolando a seara da música para entrar em contato com o universo religioso da cidade, que havia acessado de maneira muito leve ainda, e a aproximação de personagens ativos do universo do candomblé

Pessoense para mim representaria mais à frente a possibilidade de interagir de muitas maneiras com eles, inclusive artisticamente. Estavam ali gravando comigo dois dos mais ativos ogans em atividade na cidade e não foi exatamente com surpresa que descobri o envolvimento de ambos com movimentos culturais muito importantes para a cidade. Joseph, além de tocar em diversas casas religiosas da cidade, integra o Cavalo Marinho Infantil Semente do Mestre João do Boi, conduzido pela Mestra Tina, grupo em plena atividade na cidade. Dudu, por sua vez, integra também a Escola de Samba Malandros do Morro, uma das principais agremiações que movimentam o chamado Carnaval Tradição em João Pessoa.

Importante salientar que a reunião desses musicistas e sua participação no disco foi movimentada por Zé Silva, que a esta altura já estava atuando oficialmente como produtor da Mestra Penha. Gosto de destacar essa participação do Zé, que desde o início atuou como coprodutor do disco justamente por considerar que é necessária a produção de conteúdo específico sobre os personagens que mediam a relação de pesquisadores/as e artistas das culturas populares e tradicionais. Na visão que tento construir deste processo, é importantíssimo considerar como estão sendo formados/as os/as produtores/as culturais que mediam as relações dos mestres e mestras, junto a todo tipo de ente, seja o mercado fonográfico ou de eventos, sejam estudantes pesquisadores. A participação dessas pessoas nos processos de produção de cultura e conhecimento é uma realidade e muitos deles se formam de maneira autodidata aprendendo muitas vezes a duras penas a como lidar com a falta de ética que parte do outro lado da relação. Zé Silva é um exemplo de alguém formado no próprio processo, e, apesar de sua instrução acadêmica e institucional, tenho motivos para acreditar que é sua íntima relação com a cultura popular que o torna capaz de adquirir a confiança de muitas pessoas desse universo e o transforma num mediador cultural. Essa é uma discussão necessária para além desta tese e retornarei a ela assim que puder, contudo considero por demais importante reiterar que a análise da presença e atuação de mediadores culturais em processos de pesquisa em arte e cultura de uma maneira geral, e especificamente em música, será alvo do meu olhar atento, já que, durante essa pesquisa o assunto literalmente saltou do campo das ideias e exigiu de mim traquejo prático e real. Até o final da escrita da tese, não consegui distribuir as faixas do disco Paraíba Profunda, da Mestra Penha.

Desde as faixas-guia, nossa opção foi por não emoldurar a música da mestra a partir do uso de recursos como o metrônomo ou a afinação por meios de correção digital. Opção arriscadíssima levando em consideração as oscilações rítmicas que naturalmente

surgiriam, na medida em que a música cresce e decresce de acordo com o sentimento da própria mestra. Mesmo não contando com uma resposta/performance do público para dar a sinuosidade desses (des) caminhos rítmicos, ela se fez presente na própria forma como a mestra interpretou cada uma das composições visitadas. Para nós, algo até desejável, pensando na perspectiva de revelar a música dela como é. Contudo, essa era uma opção que exigiria muito de cada uma das pessoas envolvidas, pois pediria compreensão e exigiria muito trabalho!

Os Ogans atuaram no disco fazendo a cama das músicas e à medida que os instrumentais foram se constituindo, parti da liberdade que me foi dada pela Mestra Penha e seu produtor para sugerir instrumentos, sonoridades musicais, ruídos, sons da natureza, na composição de um espectro sonoro que mostrasse ao público uma forma de vida. Esse é o principal sentido que o trabalho ganhou em sua constituição, mostrar uma forma de perceber o mundo. Essa forma, fomos construindo ali, juntos/as no estúdio ou na rua quando nos encontrávamos em ocasiões diversas. Essa percepção surge como fruto de uma relação de amizade e confiança que se consolida até aqui.

Uma das seções mais interessantes do disco é a seção dos índios. A cultura das agremiações chamadas de tribos indígenas é característica de João Pessoa, e a mestra trouxe para o disco algumas músicas conectadas a entidades indígenas dentro do universo religioso num formato comum às músicas desses grupos, o que nos levou a buscar uma figura representativa dessas agremiações para participar do disco. O primeiro escolhido foi o mestre Zé do Balaio, figura muito conhecida nos grupos da cultura popular da cidade, por tocar e fabricar gaitas, instrumentos muito presentes na música e nas apresentações desses grupos. Zé do Balaio participou de uma sessão de gravação tocando na gaita a melodia da música cantada pela mestra, como costumava fazer em suas apresentações, técnica ousada, dada a quantidade reduzida de notas da gaita e o próprio fato de que a mestra, com sua própria voz, ditava os caminhos melódicos que a instrumentação devia percorrer. O mestre Zé do Balaio veio a falecer em setembro de 2023, por complicações em sua saúde e infelizmente não viu o resultado final das gravações desse material. Sua participação foi continuada através do Mestre Jurandir, outro personagem importantíssimo para a cena local das tribos indígenas de João Pessoa. Mestre Jurandir, que a partir também da mediação de Zé Silva, passou a formar com a Mestra Penha uma espécie de equipe das culturas populares e tradicionais paraibanas que está desenvolvendo atividades em diversas cidades do Brasil.

Me alegra considerar a ideia de que as movimentações propostas por uma pesquisa em música foram capazes de mobilizar tantas figuras ativas e importantes na produção de cultura e conhecimento popular e tradicional da cidade de João Pessoa, figuras que não necessariamente se conheciam ou estavam em contato, mas que assumiram a responsabilidade de colaborar na produção do disco de uma figura imensa, a Mestra Penha. Nessa confluência de energias, passou ainda pelo estúdio o Pai Ogã Mestre Vaval, reconhecido na própria comunidade religiosa como um dos grandes "batedores", como por aqui comumente são chamados os ogãs alabês (responsáveis pela música nos rituais das religiões de matriz africana), ele que, além da relação com a música, desenvolve há anos uma experiência com o teatro de bonecos principalmente em bairros periféricos da cidade de João Pessoa. Por fim, pude contar ainda com a colaboração de Bruna Ávila, musicista que participa como percussionista de muitos projetos musicais em atividade na cidade, profunda conhecedora de ritmos da diáspora africana no Brasil, que colaborou em muitas das faixas, trazendo uma instrumentação muito especial, com muitos efeitos, além de seus tambores, claro. A participação da Bruna representou um ponto bem especial na produção das faixas, já que não é uma "nativa" do universo das culturas populares e tradicionais da Paraíba e trouxe uma perspectiva sonora diferente, de um universo híbrido, responsabilidade que até então era inteiramente minha.

Penso diariamente no processo – que ainda não foi finalizado – de produção deste material sonoro e reflito sobre o poder da pesquisa quando voltada à colaboração e ao estabelecimento de relações. O estúdio BOANOVA – novo nome pós-reforma – se transformou em uma arena de produção coletiva de música-conhecimento, assim, conectados, desencadeando uma série de movimentos outros, advindos do contato entre musicistas, mestres e mestras das culturas populares, tradicionais. E apesar do processo de pesquisa formal conduzir essas relações, ele se confirmou no processo como um ponto de partida de relações que se alastram até agora de maneira rizomática, espiritualizada, e também identitária, na medida em que a motivação para a participação de muitos desses personagens no processo é a ideia de pertencimento cultural e colaboração ao mesmo tempo em que a ideia de resposta a um silenciamento sistemático da Colonialidade a estas formas de manifestação cultural subalternizadas.

A produção do disco da mestra foi um primeiro passo para a produção de faixas dentro da estética e da ideia do Subgrave Nordestino. Curiosamente, fizemos primeiro uma experiência ao vivo, antes de qualquer faixa em estúdio ser produzida. No fim de 2023, a mestra foi convidada para tocar num evento já calendarizado da cidade de João

Pessoa, o Natal na Usina, e, a convite dela e de seu produtor, fiz uma participação onde experimentamos pela primeira vez um set híbrido, com sua banda no formato "regular" e eu experimentando sonoridades com um set composto por sequenciador, sintetizador, computador e toca-discos. A ideia era que tocássemos juntos a faixa Cokè, que já é amplamente conhecida em alguns circuitos musicais de alguns estados do Brasil e vem se tornando faixa comum no repertório de artistas reconhecidos no país como Alessandra Leão, Clarianas, mas o que aconteceu foi além disso.

Com a participação do Mestre Vaval que assumiu o timbal nesse momento do show, utilizei um sintetizador-sequenciador (drum machine) na substituição da base percussiva que seria dada por bombo e caixa, e adicionei elementos harmônicos a partir de um sintetizador virtual funcionando a partir de uma DAW (Digital Audio Workstation) no computador. Pela primeira vez, a Mestra Penha em seu show ao vivo foi dirigida harmonicamente e estruturou seu canto a partir de acordes dados por um sintetizador. Tivemos apenas um encontro anterior para pensar na estrutura dessa performance e ensaiar de maneira que a própria apresentação em si fosse um experimento em fase inicial. O resultado foi uma sonoridade onírica, quase espacial, onde as palavras da mestra, submetidas a um processamento digital, soaram quase que como um mantra estelar, e, somadas a sua dança circular, revestiram o evento com uma atmosfera que até então não havíamos experimentado, e não imaginávamos. O preenchimento que as frequências graves e subgraves deram para a performance da mestra uma característica nova, trazendo outro tipo de mobilização do público na medida em que uma parte dessas frequências é mais sentida do que ouvida, por se encontrarem fora do espectro auditivo humano.

O uso de sequenciadores na composição rítmica dessa performance também alterou a forma da mestra cantar, uma vez que, mesmo acionando a ferramenta Swing, que eletronicamente tenta humanizar a formação rítmica, deslocando um pouco as notas dos instrumentos para simular uma performance um pouco menos dura, ainda assim o ritmo continua sendo dado por uma máquina, e aí quem passou a se adaptar ao que está sendo tocado foi a mestra, que quase sempre dá o norte do ritmo e das variações/oscilações rítmicas a partir do seu canto. Para mim, aquele momento foi único, já que, mesmo antes de produzir faixas de estúdio, estávamos juntos num palco, na cidade em que a mestra se sente muito menos reconhecida do que em outros lugares do país. A reação do público foi de surpresa, admiração, mas as pessoas também foram contagiadas e seguiram bailando. Para minha surpresa, fui convidado a permanecer no palco e acompanhar o grupo no restante do show. Optei, assim, por cobrir principalmente essa

faixa dos graves e subgraves do espectro que até então não vinha sendo ocupada por nenhum dos instrumentos do grupo, tocando ao vivo, a partir de uma técnica conhecida como *fingerdrumming*, principalmente bumbos e tons no sequenciador-sintetizador (*drum machine*) complementando a proposta rítmica do grupo com elementos eletrônicos. Utilizei também no mesmo dia samples (amostras) de voz captadas na primeira experiência do projeto realizada na Bahia, e isso pra mim representou um verdadeiro giro decolonial, na medida em que estavam ali no palco também todas as pessoas que participaram da pesquisa em sua etapa baiana, representadas pela voz do Ogan João Victor, disparada a partir de *scratches* realizados em disco *timecode*, controlando a manipulação de áudio digital.

Da experiência de produzir faixas da Mestra Penha Cirandeira, pude ainda articular a interação com um dos principais produtores do SUBNe em atividade, o também paraibano Furmiga Dub. Furmiga é multi-instrumentista, com uma trajetória diversificada, transitando entre aulas regulares de instrumento e vivências junto a comunidades tradicionais do estado da Paraíba. Juntos, produzimos a faixa Dub Caninana, uma versão eletrônica da conhecida música das culturas populares de matriz africana do nordeste brasileiro, Reis Caninana. Convidei Furmiga para uma co-produção, a partir de um instrumental onde eu já tinha desenvolvido bateria e linha de baixo, alguns efeitos e alguns elementos harmônicos, além de ter tratado a voz da Mestra Penha. Ele já havia me acionado anteriormente com vontade de produzir música junto e quando apresentei a proposta para ele, o mesmo prontamente se disponibilizou a colaborar.

Figura 24 - Estudos de capa para a faixa Dub Caninana. Imagem: ZEBB utilizando Midjourney

Fabiano Formiga, ou Furmiga Dub, é um artista que há muito tem minha admiração, e o contexto da pesquisa confirmou essa informação. Sua discografia está inscrita no que apresento aqui como SUBNe, mas sua forma de pensar e fazer música se diferencia num aspecto que considero fundamental: Furmiga promove em sua produção o reconhecimento de uma comunidade de mestres e mestras da cultura paraibana assentados nos territórios mais diversos possíveis. A partir de seus trabalhos musicais Furmiga envolveu em suas produções, desde a comunidade Quilombola de Caiana dos Crioulos, até o Anita Garibaldi, mestra da cultura moradora da cidade de Campina Grande, cujo centro da arte é um sarcasmo único, uma ironia que se dilui em letras de duplo sentido. Alex Madureira, guitarrista residente em João Pessoa é outro mestre evocado na produção do artista, que vai além das homenagens e participações em faixas musicais: Furmiga chegou a produzir uma série de vídeos[48] anunciando a participação destes mestres e mestras em um de seus principais álbuns[49], Furmiga Dub e seu bando e os Mestres da Paraíba. Para mim, uma referência grande no sentido da incorporação e difusão do trabalho de mestres e mestras das culturas populares, não somente as interiorizadas, mas também aquelas que de alguma forma conseguiram algum espaço em cidades maiores. Furmiga abraçou a ideia da faixa Dub Caninana, e colaborou gravando guitarra e rabeca, além de realizar uma série de sugestões relativas à mixagem do material. Essa faixa será distribuída na semana de defesa desta tese e estará disponível nos perfis da Mestra Penha Cirandeira em todas as plataformas de streaming.

7 Alagoa Nova

7.1 Entre fins e recomeços – um mergulho no Buraco D'Água.

Figura 25 - Qr code de acesso às faixas gravadas durante a pesquisa na comunidade. Faixas no formato em que tradicionalmente são executadas e que vão compor um EP, contrapartida da pesquisa à colaboração da comunidade.

[48] Assista a série de vídeos produzida por Furmiga Dub: https://youtube.com/playlist?list=PLctf1BBnnG7phGvgNC4ZtB3cqtXztbtVB&si=BZRO9x8Nou0IHHjU
[49] https://open.spotify.com/intl-pt/album/7ouNVmW1I6fBtgR7GPMr4t?si=hLEp4U4CSt-7CTS5Lj5cLw

Engraçado escrever já no período junino uma história cujos primeiros momentos se desenrolaram exatamente no São João de 2024. Desde o final de 2023 acompanhei algumas idas e vindas das professoras Fabiana Carneiro e Carolina da Fonseca à cidade de Alagoa Grande, interior do estado da Paraíba. Elas desenvolveram por lá um projeto interdisciplinar – Carolina dá aulas no curso de Artes Visuais enquanto Fabiana atua no curso de Letras, ambas na Universidade Federal da Paraíba – chamado Escolas Vivas, que, através de ações de formação multilaterais, empreende por meio da extensão e pesquisa universitária o reconhecimento de fontes de saberes entre culturas populares e tradicionais. A partir daí, produzem de forma compartilhada materiais didático-poéticos em diversos formatos, como livros[50], filmes, entre outros. Fabiana é minha companheira de vida, mãe das minhas filhas Imani e Yeté, e, assim sendo, não ficou difícil a aproximação com a comunidade, que se deu durante uma festa de São João, quando fomos informalmente convidados a participar das atividades culturais promovidas pela comunidade nos arredores do local conhecido como Buraco D'água.

Durante essa experiência conheci alguns personagens da comunidade, como o mestre Severino, que, junto a outros mestres e mestras, cuidava do brinquedo musical mais tradicional dali. Naquele dia ele se apresentava, junto com outros tocadores, na festa da localidade que envolvia algumas poucas famílias locais, convidados de povoados e cidades vizinhas, além de alguns forasteiros, moradores da capital paraibana. Mestre Severino mantém a banda a partir da herança dos mestres Birico e Petenga – tio e pai, respectivamente – antigos mestres responsáveis também pelo provimento de algumas culturas musicais na área que já se encantaram. Mestre Severino junto com outros mestres da comunidade, como Seu Inácio (pifeiro) e Seu Antônio (zabumbeiro e cantador) mantém o grupo que preserva algumas tradições musicais, com destaque para o coco, a ciranda e a mulatinha, manifestação que pessoalmente ainda não conhecia, nem tinha ouvido falar.

Naquele dia me interessei muito pela sonoridade do grupo, principalmente por perceber que o contexto favorecia muito uma experiência musical mais completa, em diálogo principalmente com a dança. A mulatinha mobiliza grupos de pessoas, que se alternam em entrecruzamentos bem à frente da banda, e, como num corpo de baile,

[50] https://drive.google.com/file/d/1NY_oMOuAVuctbz0UokWhVglNGhR7EpZT/view?fbclid=PAY2xjawJXZhNleHRuA2FlbQIxMAABptTZojtlwR7Hq_XbpmRjSOw7QHrz6BzZuY_CFli0mQw8qURxse2ckTjt6g_aem_OQE9lKES8nIgzaKe-0V9Fg

conversam com o andamento rítmico dos instrumentos. A instrumentação da banda também despertou muito interesse: zabumba e caixa de metal, produziam uma sonoridade repleta de harmônicos que ora se cancelavam, ora se somavam, produzindo uma espécie de modulação acústica em confluência com o ritmo da tocada. O mestre Inácio, conhecido como último pifeiro da localidade, não soprava exatamente um pife, mas uma flauta doce, de plástico e bem velhinha. Ele a tocava como um pife e sua sonoridade, de alguma forma, também funcionava dessa maneira; no entanto, os agudos da flauta, em certos momentos, proporcionavam um efeito um pouco mais estridente, projetavam um pouco mais o som do que um pife de madeira e, por ocupar uma faixa de frequências próxima apenas aos harmônicos mais altos da caixa de metal, ela ganhava muito destaque no espectro sonoro. Havia ainda uma caixa de madeira, um triângulo e um ganzá que eram acionados de acordo com o gênero musical que era performado.

Figura 26 - Banda circundada por brincantes na noite de São João em 2024, localidade da Viração.

Naquela noite de São João, as comemorações começaram num dos quintais da comunidade envolvidos na dinâmica do "Roubo do cruzeiro", a cada ano uma família pega o cruzeiro – símbolo religioso proeminente no período junino – "sem que a família que o abriga saiba" e no ano conseguinte é responsável pela festa da comunidade.

Tradicionalmente ocorre uma pequena procissão onde são cantadas rezas, benditos e outras cantigas. Durante toda a procissão, a banda trabalha e as rezas são cantadas sob a condução de marchas. Quando o cruzeiro chegou ao espaço da festa – a casa de uma das filhas da Dona Zezé – personagem fundamental nessa história, viúva do mestre Birico – a banda parou e outras rezas e benditos e rezas foram cantadas principalmente por mulheres da comunidade. Nesse momento protagonizado por elas, várias gerações se misturam e cantam juntas. As últimas orações, que também são cantadas em versões específicas da comunidade, são a Ave Maria e o Pai Nosso. Nesse momento, os membros da banda e alguns mais velhos da comunidade se aproximaram e beijaram o altar onde estava o cruzeiro. A partir daí, fogueira acesa, bebida e comida farta, fogos de artifício, Coco, Ciranda, Mulatinha.

Mesmo sem um pedido anterior formalizado, tinha levado câmera e gravador de áudio, já com intenções de registro. Chegando lá, depois de autorizado, comecei a documentar em foto e vídeo o acontecimento da comemoração. Como de costume, utilizei as minhas duas principais estratégias de documentação audiovisual em comunidades tradicionais e populares negro-indígenas do Brasil brasileiro: a) sobre fotografia e vídeo, conforme aprendizado junto a Januário Garcia, um dos maiores artistas da fotografia do país, referência máxima do Movimento Negro no Brasil, sempre deixo a câmera chamar a atenção até que alguém solicite um registro, seja foto, seja vídeo. Nesse momento, além da autorização, entramos em acordo pelo desejo e não há conformidade maior que essa; b) sobre áudio, paisagens sonoras e outros registros, logo depois de pedir permissão, sempre posiciono o dispositivo utilizado para gravar (*smartphone* ou gravador de áudio) em posição camuflada, ainda que isso influa na definição do áudio captado e me concentro na participação efetiva junto ao brinquedo popular. Naquela noite foi exatamente isso que aconteceu e entre cuidados com as crianças, cumprimentos entre novos conhecidos e a materialização de uma visita umbilical à comunidade, comecei a considerar a musicalidade deles/as como uma possível experiência para a pesquisa (sobre) Subgrave Nordestino.

Alguns meses depois, comentei com o amigo Matheus Ferreira, aluno do curso de História da UFPB e antigo bolsista do projeto Escolas Vivas, das professoras Fabiana Carneiro e Carolina Fonseca, se havia interesse da comunidade em integrar também a minha pesquisa de doutorado. Como contrapartida, me disponibilizaria a produzir um álbum de músicas do grupo em seu formato tradicional, registro nunca antes realizado. Matheus, que também é membro da comunidade, artista da música, ficou muito

empolgado com a ideia, e me adiantou que sim, muito provavelmente a comunidade toparia a empreitada. Pensei naquela comunidade por perceber alguns movimentos muito interessantes e distintos, que fariam da minha atuação como pesquisador em música também uma influência produtiva no contexto principalmente da manutenção daquele brinquedo musical popular, a Banda de Pife do Buraco D'Água, como se autodenominaram num momento muito mais avançado da nossa convivência.

Naquela localidade, os mestres têm sofrido bastante com a angústia da incerteza da continuidade. Birico e Petenga, os mestres antigos que já se foram, deixaram aquela tradição sob o cuidado do mestre Severino. Este, contudo, não tem encontrado continuidade na juventude da comunidade, que pouco participa das manifestações culturais. Uma lacuna entre os mais antigos e as crianças criou um clima de incertezas sobre a continuidade de uma tradição tão importante para eles. Pensei naquele momento que a pesquisa, além de documentar aquela música, poderia contribuir para o próprio interesse de outras pessoas da comunidade, principalmente os mais jovens, que geralmente se identificam com processos em que há protagonismo também de ferramentas tecnológicas.

Por alguns meses, amadureci o estabelecimento dessa relação e tratei com o amigo Matheus, na condição de mediador, a melhor forma de desenvolver a parceria. Naquele momento, o que pude oferecer como pesquisador foi o registro das músicas do grupo em seu formato popular contemporâneo e sua conseguinte distribuição após processo de mixagem e masterização. O acesso à comunidade não é muito difícil. A área (zona rural) onde os principais envolvidos nessa história moram fica localizada a uns 20 minutos de carro do centro de Alagoa Nova, que por sua vez fica a aproximadamente 2 horas de João Pessoa, de carro. Até o Buraco D'Água mesmo, localidade onde vive o mestre Severino, não se chega de carro por se tratar de uma ladeira muito íngreme. Algumas pessoas fazem o caminho de moto, a maioria a pé. Por esse motivo, pensamos num espaço alternativo para a realização de nossa esperada sessão de gravação, que aconteceria após meses de trocas de mensagens, uma convivência já inaugurada presencialmente no período do São João.

Depois de algum tempo, o Matheus me retornou a decisão da comunidade, que abraçou a ideia principalmente considerando a devolutiva de um disco. Para eles/as, a realização de um sonho, já que, mesmo com uma tradição fundada há tantos anos, nunca haviam experimentado gravar, muito menos distribuir para o mundo um conteúdo produzido ali. Atuando na comunidade como verdadeiros guardiões da tradição, o grupo

musical tem encontrado pouquíssimo diálogo com a juventude, e a ameaça de extinção que circunda o brinquedo popular é constantemente retomada principalmente pelo mestre Severino que demonstra também plena consciência do caráter dinâmico de suas próprias tradições quando revela:

> Antigamente, só o que existia era a ciranda e o coco de roda. Depois surgiu a música mulatinha. Aí hoje em dia a moçada só quer mulatinha, né? Aí eu digo, mas gente, é porque vocês não sabem, mas a Ciranda, no passado, era bonita, eram vinte, trinta mulheres, todas de mãos dadas, aí fazia aquela roda, aí o zabumbeiro ficava dentro daquela roda, e a gente cantando aquela ciranda bonita, e era bonito demais, mas hoje em dia o povo só quer a mulatinha. (Mestre Severino em entrevista realizada no dia 11 de janeiro de 2025 na localidade da Viração, Alagoa Nova-PB).

O mestre se sente incomodado por conta do interesse exclusivo da juventude na Mulatinha. Sua percepção, no entanto, é do próprio processo de negociação e transformação de uma tradição, movimentações que indicam, de acordo com Sahlins (1990), que sistemas simbólicos não devem ser pensados como estáticos, mas "em toda mudança vê-se também a persistência da substância antiga: a desconsideração que se tem pelo passado é apenas relativa" (Sahlins, 1990, p.190). Certamente em tempos de globalização e grande protagonismo dos avanços tecnológicos na vida de todas as pessoas, essa memória está cada vez mais relativa, e a partir de uma cultura de acesso e uso dessas ferramentas, ela pode ser reforçada ou diminuída. O maior medo do mestre, contudo, é que o gradativo desinteresse por músicas da tradição local, já indicado pela diminuição do interesse na ciranda e no coco, desemboque na extinção de suas músicas, de sua tradição quando me diz que "a turma de hoje não quer mais nada com essas coisas. Só celular, bola, jogo essas coisas. Mas partiu pra essa arte de zabumba, eles não querem aprender, não sei por quê."

Figura 27 - Mestre Severino, liderança cultural das comunidades da Viração e Buraco D'Água. (Foto: João Kariri)

Depois de algumas semanas de ajustes de agenda e pré-produção, fechamos uma data específica para gravar o grupo. Combinar a agenda dos mestres não é nada fácil. Apesar da idade avançada, todos têm a semana bem ocupada, seja por afazeres na zona rural, seja na cidade. O mestre Antônio vem já algum tempo enfrentando alguns problemas de saúde e a vontade do grupo era de gravar o mais rápido possível por conta também desse problema, além da ansiedade inerente a todo processo como esse. Matheus foi o responsável pela produção desse pequeno evento, contando como principal apoio local a dona Zezé. Mestra detentora de muitos conhecimentos da história e das tradições culturais da região, dona Zezé é filha e viúva de tocadores que mantiveram durante muito tempo vivas a ciranda, o coco e a mulatinha da zona rural de Alagoa Nova.

Na manhã do dia 11 de janeiro partimos bem cedinho para Alagoa Nova. Passei para pegar Matheus, que vive em João Pessoa, e também o João Kariri, amigo que muito gentilmente colaborou na produção de material fotográfico e audiovisual. Confesso que pensei muito antes de convidá-lo para a empreitada, principalmente considerando o impacto, para mim, de já ser uma equipe grande para aquela ação. Contudo, seria impossível administrar a produção de todos esses conteúdos e considerei outro grande elemento para essa tomada de decisão: a expectativa da comunidade. Em uma conversa com o Matheus alguns dias antes da sessão de gravação, entendi que estava em curso uma

grande mobilização, a comunidade entendeu aquela ação como um grande acontecimento. Estavam conectados com a chance de registrar com boa qualidade suas músicas, sua cultura, sua tradição. Frente à ameaça da extinção por desinteresse, aquele acontecimento ganhou maiores proporções. Para mim, a felicidade de desempenhar uma atividade tão importante para tantas pessoas.

Depois de algumas horas de viagem no já conhecido percurso, chegamos à casa de Dona Zezé; ela nos recebeu à moda do interior: café quentinho, tapioca e bolo na mesa. Pãozinho fresco e queijo manteiga. Depois de um cafezinho e uma boa conversa de entrada, onde expliquei mais ou menos o que havia pensado como programação para o dia, dona Zezé, com toda tranquilidade, já foi indicando o seu quintal como local escolhido para as gravações do grupo. Comecei a montar o equipamento e à medida que desenrolava um cabo, aparecia alguém. Plugava um microfone, aparecia alguém. Quando dei por mim, muita gente reunida no quintal, mas os musicistas do grupo da Banda de Pife de Buraco D'Água ainda não estavam por ali.

O primeiro membro da banda a chegar foi o mestre Severino. Chegou e já foi procurando entender como funcionaria a dinâmica do dia. Expliquei que minha opção inicial seria captar a banda ao vivo, com todos os musicistas tocando juntos, numa experiência de gravação mais próxima possível de sua performance ao vivo. A quantidade de pessoas ali no quintal seria um desafio a superar, já que, traduzida numa pequena festividade, o público inevitavelmente iria se manifestar por ali, ainda que tentássemos controlar ao máximo o ambiente. Assim, optei por utilizar quase que exclusivamente microfones dinâmicos, com maior resistência a pressão sonora (SPL) e captação direcional, evitando a direção do público, mas também sem desconsiderá-lo, já que aquele calor humano deveria também estar impresso na sonoridade de nossas gravações. Comecei a desejar aquilo. Os outros musicistas começaram a aparecer: Seu Inácio e seu pife (flautinha doce de plástico), Seu Antônio e sua zabumba. Brizola e Nininho completaram o time com triângulo e ganzá. Demos início às gravações, e tive o prazer de dividir a direção daquele processo com o mestre Severino, que sugeriu movimentos que concentraram cirandas, cocos, marchas e mulatinha.

Com o início das gravações, o esperado aconteceu. Pessoas começaram a aparecer com a curiosidade de entender o que acontecia ali. Rapidamente, tínhamos membros da comunidade vivenciando o processo conosco, mas não de maneira passiva, longe de representarem um público para ação. Tornaram-se contribuidores/as da atividade falando sobre experiências sonoro-culturais passadas, sobre histórias dos mais antigos que já se

foram, sobre sua relação com a música, sobre pessoas que saíram da comunidade para cidades maiores em busca de emprego e condições diferentes de vida. Falaram sobre seu modo de vida, suas construções identitárias diante do avanço tecnológico e da globalização. De uma maneira própria, trataram uma grande miscelânea de assuntos construindo uma experiência de fala coletiva, um acontecimento extremamente simbólico e impactante para mim, na medida em que prospectei essa abertura, já que intimidades ali se revelavam e me eram permitidas a escuta e a presença, como um dado explícito do aprofundamento das relações com a comunidade. Aproveitei o contexto como ensejo para visitar de maneira ainda mais intensa a história da comunidade, percebendo que uma boa estratégia para colher registros dessas histórias todas seria fazê-lo através da mediação de Matheus, já que ele participava, sentia o processo como artista e membro da comunidade. Ele prontamente concordou e começou junto com o amigo João, filmmaker, a gravar em vídeo pequenos relatos de figuras centrais da comunidade e daquela colaboração, enquanto eu prosseguia com gravações do grupo.

A música do grupo me levou muito na direção da obra de grupos musicais como a Banda de Pífano de Caruaru e a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto. No entanto, notei desde a primeira música performada que ali havia uma sonoridade diferente, que, combinada a uma performance viva enquanto expressão de muitos sentimentos e memórias, desembocaria num produto musical distinto. Os musicistas que ali estavam nunca haviam participado de um processo de gravação; esse era um ponto. Era perceptível também a emoção de todos/as, público e "plateia", diante do acontecimento do registro daquele bem cultural comunitário. Misturaram-se então a performance de músicas, a contação de histórias por parte dos próprios músicos e também de outras pessoas. A idade avançada e as condições de saúde de alguns dos membros do grupo também influíram bastante na gravação, que não contava com uma escuta de retorno muito boa. Assim seguimos ao longo de todo um dia. Gravando músicas e ouvindo histórias, fossem elas musicais ou não. Chegam mais pessoas. Chega a hora do almoço e Ana, uma das filhas de dona Zezé, nos puxa pelo braço até a sua casa e nos oferece um delicioso almoço feito com ingredientes cultivados por ali: feijão de corda, galinha caipira, farofa, salada. Me preocupei e trabalhei muito para deixar a comunidade o mais a vontade possível diante das nossas "estranhas presenças" e de tanto equipamento distribuído num quintal, e me alegrou muito perceber que estavam ali também empenhados/as no mesmo sentido, nos deixar confortáveis para executar a missão da melhor forma, estávamos sintonizados.

Após o almoço, retomamos as gravações e apresentei a ideia de realizarmos alguns *overdubs*, gravações de outros instrumentos por sobre as gravações já realizadas pela manhã. Seu Inácio, o pifeiro, assumiu a responsabilidade de gravar alguns novos takes com o próprio "pife" e pratos, daqueles de fanfarra. Uma curiosidade: pela idade avançada, seu Inácio já não escuta muito bem, tem uma capacidade auditiva reduzida. Todos ali no quintal ficaram atentos ao momento em que fez as sobreposições, tentando identificar se ele conseguiria manter o andamento e realizar uma boa performance. Atento a este detalhe, ofereci a seu Inácio um fone fechado, com boa resposta de frequências, e ele não titubeou em nenhum dos takes. Depois, conversando com o mestre Severino sobre o entrosamento da banda, e as modulações de intensidade e ritmo – oscilações que percebi e entendi não como falha, mas como uma característica de sua sonoridade, recebi com muita surpresa seu relato sobre a dinâmica que conduzia esse processo:

> Você vê, eu batendo caixa pro meu menino aí, eu me atrapalho um pouco. Eu não estou acostumado a bater mais ele. Já quando estou com Antônio, não erro de jeito nenhum, porque a "entrosação" é essa, é tudo uma só. Antônio, quando ele tá batendo o zabumba, segue o pife. O pife é quem organiza tudo. Como naquela parte que ele faz [assobia uma melodia executada pelo pife em uma das músicas] aí eu vou bater mais alto né? Quando ele faz [associa outro trecho da melodia], aí já é mais baixo um pouco. Aí Antônio compreende tudinho, se eu aumento a caixa, ele aumenta o zabumba, se eu abaixo mais ele abaixa também. É tudo pelo pife e os pratos. (Mestre Severino em entrevista realizada no dia 11 de janeiro de 2025 na localidade da Viração, Alagoa Nova-PB).

A dinâmica de execução da banda era regida, portanto, pelo pife de seu Inácio, que já não ouvia tão bem. Até aqui, ele é considerado o último pifeiro da localidade, diga-se, já que ninguém se apresentou como possível sucessor/a para compartilhar com ele esse legado.

Com o avançar da hora e o cair da tarde, aproximaram-se mais pessoas ainda. Alguns musicistas foram embora para suas casas e o cenário de gravação no quintal virou festa. Alguns litros de cachaça de alambique produzida ali na comunidade surgiram de forma mágica e incrementaram a animação do pessoal. Dona Zezé se anima e decide cantar ao microfone. Ela, que também atuou como produtora executiva daquela ação, agora deslocava-se ao lugar de artista, trazendo cantigas de sua infância para o contexto da pesquisa. Dona Zezé é considerada, assim como os membros do grupo musical, uma figura basilar da cultura da comunidade e desde criança está envolvida com a cultura,

principalmente por conta da influência de seu pai, José Severino Pimentel, o já falecido Zé Preto. Repetidas vezes ela se lembrou de momentos da infância, quando andava com o pai entre olarias de queima de tijolos, casas de farinha, e esses eram os contextos onde ela cantava e dançava a ciranda e o coco. Já adulta, promoveu muitas brincadeiras e festas na localidade, fossem festas para santos como Nossa Senhora da Conceição, São João, São Sebastião e Santo Antônio, ou datas de um calendário "mais comum" como Dia dos Pais e das Mães. Em todas essas datas comemorativas, dona Zezé "inventava uma brincadeira que tinha o zabumba", como ela mesma me disse. Sua experiência sonoro-musical a constituiu como artista, produtora executiva com grande conhecimento e escuta muito consciente:

> Ave Maria, eu me sinto muito bem com o zabumba. Numa noite de natal, eles me filmaram ali cantando. Eu cantando mais Rafael e Antônio batendo o zabumba. Mas era o outro sabe? Esse daí fica muito alto, mas o outro é mais baixo porque é de couro, num sabe? Porque o de couro você sabe que a pancada é assim, uma pancada que não explode muito, é uma pancada controlada. É uma pancada que é assim, nem é abafada e nem é alta, acho que é porque a gente já tem o costume... (Dona Zezé em entrevista realizada no dia 11 de janeiro de 2025 na localidade da Viração, Alagoa Nova-PB).

Detentora de um conhecimento vasto sobre a cultura daquela localidade e da região como um todo, dona Zezé, cujo nome de batismo é Josefa Pimentel Barbosa, é uma mestra do saber popular que, através da iniciativa do projeto Escolas Vivas, mencionado como porta de entrada também para a pesquisa SUBNe na comunidade, começa a ter seu conhecimento reconhecido dentro de contextos formais de produção de conhecimento.

Figura 28 - Dona Zezé em seu quintal no dia da gravação. Foto: João Kariri

Toda experiência realizada entre as comunidades de Viração e Buraco d'água no município de Alagoa Nova, Paraíba, para além da possibilidade de colaboração musical dentro do que venho imaginando e organizando como Subgrave Nordestino, indica também a importância de um movimento contemporâneo fundamental que vem sendo desenvolvido em universidades, principalmente no Brasil e em outros países da América Latina, como Colômbia e Bolívia, o Encontro de Saberes. Para mim foi uma grande alegria transformar a pesquisa de doutorado numa continuidade do trabalho que já vinha sendo desenvolvido através das ações das professoras Fabiana Carneiro e Carolina Fonseca (Escolas Vivas). A continuidade de uma presença positiva da Universidade (de uma maneira mais ampla), conectada com a ideia de pesquisa como instrumento de valorização de culturas menorizadas, e principalmente, com a ideia de reconhecimento de outras epistemologias e cosmopercepções tão fundamentais na fundação de uma Universidade pluriepistêmica, um contraponto necessário à mentalidade colonizada das universidades brasileiras (CARVALHO, 2020). Em comum, tanto essa pesquisa quanto as atividades desenvolvidas pelo projeto Escolas Vivas, compreendem a necessidade de fomentar a presença dos saberes de mestres e mestras das comunidades da Viração e do Buraco D'Água no contexto do ensino universitário, corroborando uma mudança (curricular) necessária, que colabore também na consolidação de mecanismos que promovem a diversificação do perfil de estudantes das universidades brasileiras.

Da implementação das cotas até o presente momento, o Brasil vivencia uma transformação profunda da universidade pública dada por medidas que se relacionam diretamente com um entrave central do desenvolvimento do país: o racismo brasileiro. As cotas raciais surgem como instrumentos de um complexo de ações afirmativas, medidas emergenciais e reparadoras, cujo intuito é promover o acesso e o desenvolvimento de comunidades agredidas na história da constituição violenta de nosso país, do nosso povo e de sua própria identidade. Com a implementação das cotas no Brasil, outras questões surgiram: Como garantir um processo educacional que não só inclua estudantes de origens diversas no espaço e nos currículos das universidades públicas brasileiras? Como proporcionar a estes estudantes uma experiência que não seja traumática, em que não se sintam minorizados por pertencerem a outras linhagens de construção epistemológica? Como garantir que os currículos não afetem negativamente o imaginário dessas pessoas a partir do reforço de preconceitos e de posicionamentos canônicos e discriminatórios? Transformar a experiência acadêmica tem muito a ver com diversidade, pluralidade de pensamento – pensamos em universidade, afinal. O Encontro de Saberes, a partir das perspectivas de inclusão de mestres e mestras das culturas populares e tradicionais no sistema de ensino superior como docentes, nos permite imaginar a conexão desse movimento com o desenvolvimento de ações relacionadas às leis 10639/03 e 11645/08, considerando a necessidade destas mestras e mestres na formação de possíveis professores do ensino médio e fundamental da escola pública brasileira. A presença de múltiplas cosmopercepções na universidade é, portanto, uma medida necessária ao cumprimento de legislações consagradas no país cuja execução é comumente comprometida pelo racismo estrutural que vivenciamos em nosso país.

> O único modo de descolonizar a leitura eurocentrada dos negros e dos indígenas é trazendo os mestre e mestras dessas comunidades para, junto com os doutores negros e indígenas, ensinarem os conteúdos das leis aos estudantes universitários, já que estes serão os futuros professores dessas disciplinas nos ensinos básico e médio. Assim, uma nova geração acadêmica terá sido inserida na transmissão direta dos saberes afrobrasileiros indígenas, que serão a partir de agora representados também pelos mestres e mestras em uma relação direta, face a face, com seus discípulos. Obviamente, a representação acadêmica letrada desses saberes tradicionais não eurocêntricos não deve ser eliminada, porém não mais será exclusiva e deverá ser confrontada pela autorrepresentação dos negros e dos indígenas. (CARVALHO, 2020).

José Jorge de Carvalho muito se dedicou à realização desse processo na Universidade de Brasília e suas palavras descrevem um cenário desejado, sonhado por tanta gente! Acredito, como ele e como as professoras Fabiana e Carolina, na estruturação de espaços na universidade que possam acolher os mestres e mestras, posicionando-os confortavelmente na posição de docentes, com condições favoráveis – tanto no aspecto financeiro como no aspecto do respeito e reconhecimento institucional de suas epistemologias – para o desenvolvimento de suas atividades de ensino. Acredito também que o fortalecimento da extensão universitária, como demonstrado nas experiências que confluem entre as localidades da Viração, Buraco D'Água e adjacências, deve ser enxergado e considerado um passo necessário no processo da produção dos Encontros de Saberes. O deslocamento dos estudantes até as comunidades e seus mestres e mestras de maneira profunda redefine o plantel de informações do processo de aprendizado, chacoalha a experiência de vida de estudantes que chegam cada vez mais novos e infantilizados à academia, ao tempo que des-centra o conhecimento incutido em conteúdos e memórias de seus corpos, que se adaptam a outras realidades físicas e também simbólicas ao mesmo tempo, um movimento que me parece desmobilizar também a distância teoria e prática de maneira autêntica. Daí até a própria redefinição dessa encruzilhada, precisamos entender e questionar no que consiste a diferenciação ensino-pesquisa-extensão. Considerar o fortalecimento da pesquisa infere também na construção de uma proposta que ambiente de maneira doce estes mestres e mestras nos espaços acadêmicos. A promoção de espaços de contato, interação e autorreconhecimento é importante na produção de uma segurança que potencialize os processos de transmissão do conhecimento, já que até a arquitetura das universidades brasileiras muitas vezes não é nada amigável a corpos e perspectivas oriundas de paragens um pouco mais distantes, um tanto mais diversas.

O Nordeste brasileiro tem se configurado como espaço de elaboração e experimentação dessa tendência, e a interiorização da extensão universitária também tem se destacado como uma estratégia vigorosa dentro do complexo de produção dos Encontros de Saberes. Obviamente que também nos centros urbanos existe uma série de temas e pessoas em suas comunidades que muito têm a contribuir com essa transformação do sistema educacional brasileiro. Aliás, conhecimentos tradicionais e populares de grupos subalternizados em nosso país correm por aí aos montes. Nossa estrutura cultural e identitária ainda é um mistério para a maioria dos brasileiros/as que não conhecem nem suas próprias linhagens familiares. Perceber e atuar na direção do encontro com esses

saberes é uma atitude contra colonial necessária, um fluxo que honra nossas histórias escondidas, camufladas na atmosfera colonial na qual estamos imersos, honra nosso passado de luta, apontando para um futuro subversivo-ancestral.

Seis meses depois das gravações consegui devolver à comunidade as primeiras músicas mixadas, que foram aprovadas e agora vão passar pelo processo de mixagem. No momento em que estiver realizando essa leitura, muito provavelmente todo o conteúdo produzido em conexão com a Banda de Pife do Buraco D'Água já estará disponível na lista. São faixas cantadas, instrumentais e transformadas a partir da influência de nossa *Atitude Musical* favorita, o Subgrave Nordestino.

Figura 29 - Capa do EP produzido durante a pesquisa Subgrave Nordestino. (Arte: José Balbino | Foto: João Kariri)

8 De uma viagem sem estação final (Dos pensamentos que convergem até esse ponto do caminho).

Muitos sentimentos ornamentam a trajetória dessa pesquisa até aqui, o que me faz entendê-la também como uma potente ferramenta de autoconhecimento, útil na busca da diversidade, e também de convergências, perspectivas compartilhadas. Na opção por uma prática de raciocínio e escrita inspirada na ideia das Escrevivências, percebo que a inscrição de um gênero, ou de uma *Atitude Musical* – conceito que começo a delinear de maneira mais sólida a partir dessa tese – na historiografia da música popular brasileira cria um processo paradigmático e, em certa medida, contraditório, quando propõe o olhar para dentro de indivíduos atuando coletivamente, produzindo uma estrutura. Dessa percepção, entendo, ao olhar para essa caminhada, que um dos grandes ganhos desta empreitada foi a incorporação do próprio paradoxo, a aceitação da contradição na própria forma de observar, pensar e analisar o fenômeno musical SUBNe. Este é um movimento que nos aproxima muito mais do sonho, do encantamento, do que de uma maneira dogmática de pensar e problematizar questões. Diante do que temos coletivamente vivido até aqui – o completo fracasso da ciência diante dos relevantes problemas ambientais, sociais e políticos do mundo – entendo que a mudança de paradigma é urgente, ainda que não sejamos capazes de vislumbrar resultados concretos dessas outras direções possíveis. Considero hoje como grande valor desta pesquisa, não só o reconhecimento de um fenômeno musical importante para o contra-ataque necessário às consequências da colonialidade que nos afetam e matam um pouco todos os dias, mas sim o valor da coragem de tentar alinhar todo esse processo de pesquisa ao trabalho de quem vem tentando incorporar outras epistemologias e modos de produzir conhecimento científico e nesse sentido, foi muito importante fugir dos antigos paradigmas da produção científica que dão ênfase às estruturas e minimizam singularidades, ou se atentam para as singularidades em prejuízo das estruturas (OLIVEIRA, 2012, p. 31).

É bem verdade que fugir do laço da modernidade, ainda tão ativo mesmo dentro dos campos mais progressistas de produção do conhecimento, seja na música, seja em outras áreas, é uma tarefa que beira o impossível. Acredito muito que isso só poderá ser feito através da ousadia. Por sorte, no Brasil esta é uma qualidade imbricada em nossa genética, e, embora o próprio sistema-mundo tente reduzir essa perspectiva, de fato, o encontro das epistemologias africanas e indígenas nesse território, num contexto de pressão e violência, trouxe para o nosso povo condições únicas para uma resistência

criativa, que talvez se configure menos como resistência num sentido estrito, e mais como um complexo de mecanismos de criação de proposições para garantir uma existência simbólica e material. Isso se expressa o tempo todo na música produzida no Subgrave Nordestino e em outras manifestações artísticas, culturais e sociais do povo brasileiro.

Me alegra o fato de poder constatar e compartilhar a vivacidade deste fenômeno, tanto no tocante às suas características musicais, quanto no que diz respeito aos movimentos sociais, antropológicos e mágicos que ele suscita. Mais do que isso, imaginar e ser atravessado pela proposta da pesquisa me transforma de maneira muito contundente, já que dificilmente, diante da força da ideia em torno das instituições, nos é permitido reagir à dureza das temáticas canônicas, às categorias de análise já consolidadas, aos recursos metodológicos cristalizados e à expectativa em torno da própria postura do pesquisador/a profissional. Desse modo, tocar a pesquisa partindo da imprevisibilidade, considerando pessoas – antes do próprio fenômeno – com toda sua humanidade, contradições e perigos, me faz hoje um pesquisador pessimista-otimista, entendendo que, mesmo que isso só esteja acontecendo diante do colapso total das nossas tentativas de permanência saudável no planeta, há caminhos possíveis para a produção do conhecimento que corroboram mudanças reais. Existem pessoas acreditando nisso e é muito bom saber disso. Ademais, compartilho também a alegria de hoje poder olhar para esta pesquisa e entendê-la como um ritual ou um grande terreiro, onde são múltiplos e multidirecionais os fluxos de aprendizados, todos eles constituídos em experiências, atravessamentos. A roda, que é símbolo de performances das músicas de culturas tradicionais e populares envolvidas na produção do SUBNe e também de sua própria condução sonora (produção musical baseada na repetição – *loops* – e no reuso de *samples*), indica uma formação onde todos/as podem se olhar a todo instante. A roda é uma verdade deste fenômeno, é uma verdade nesta pesquisa, na medida em que ela desarticula hierarquias improdutivas e conecta conteúdos, catalisando para a experiência elementos do aprendizado comumente departamentalizados por perspectivas coloniais de educação. E é nesse sentido que essa pesquisa pretende fazer coro a uma percepção divergente que vem sendo desenvolvida por grupos e indivíduos na área que vêm tentando um olhar integral para a música enquanto área do conhecimento.

Ainda que a força da colonialidade permeie nossa condição de maneira avassaladora, prefiro acreditar que a teia de relações que pode constituir cada passo da produção de conhecimento científico pode nos servir para reconhecer aquele rastro-resíduo do qual fala Glissant. É na ideia de uma ancestralidade viva, da quebra da

linearidade, da sobreposição de épocas e seus personagens que ainda sobrevive a centelha da transformação, da mudança. Perceber e valorizar a força das pessoas que fazem música para além da música, como nos sugere Timothy Rice em *Ethnomusicology Times of Trouble,* é caminhar no sentido da multirreferencialidade, das tensões produtivas do multiculturalismo, do desejo à diversidade de cosmopercepções. De uma ciência de ruptura, onde a busca por outro mundo se consolida tanto em conteúdo como forma.

Durante a pesquisa não foram raros os momentos de desvio. Tenho pensado nas fugas de uma rota planejada, e também na dúvida diante da encruzilhada como algo bom e desejável no sentido de estar face a face com uma proposta que cria mais possibilidades do que certezas, e compreende paradoxos como estradas a serem trilhadas, vivenciadas. Se por um lado o surgimento e o agravamento da dúvida se mostraram com constância, por outro, eles declaram que o processo e a forma de olhar para todas as informações levantadas até aqui adquiriram uma importância talvez até muito maior que os próprios dados, e indicam um dos principais objetivos que fundamentam todas essas ideias: a vontade de produzir uma ciência próxima das pessoas e que de alguma forma possa fornecer alguma tranquilidade e sobretudo proposições para os desafios do mundo. Se até aqui estivemos focados/as nos fins de cada caminho partindo da orientação de uma história que nos parece única, as adversidades têm apontado que provavelmente é na caminhada ou na forma de olhar e vivenciar o caminho que podem estar outras soluções para as questões que desafiam as chances de um bem viver enquanto comunidades. O que estamos, portanto, construindo a partir dessa pesquisa é também a reconstituição da fé numa lógica coletivista, inspirada em cosmopercepções historicamente subalternizadas, fazendo do sonho e da imaginação ferramentas para a produção de conhecimento. Estamos reconhecendo a necessidade de demolir categorias e perspectivas que ao longo do tempo serviram para submeter conhecimentos e práticas não hegemônicos, para empreender um momento diferente na pesquisa em música, valorizando o encontro, o choque cultural e a multirreferencialidade, olhando para todos os lados, para todos os caminhos possíveis.

Em contraponto, algumas diretrizes só se fizeram consolidar ao longo do projeto, como, por exemplo, a política de escrita, a qual me propus a desenvolver. Referenciado principalmente pelo conceito de Escrevivências, de Conceição Evaristo, que me salvou de propostas como a autoetnografia ou mesmo a autobiografia, firmei o ponto e fui buscar o desprendimento de uma estrutura convencional para o trabalho. Entendi ao longo de seu desenvolvimento que uma estrutura modular seria muito mais condizente não só com

o tema trabalhado – numa singela conexão com a síntese modular e algumas linguagens de programação envolvidas na minha própria prática de produção musical – mas com a própria forma de pensar dos cidadãos e cidadãs comuns a quem esta tese pretende também atender. A quantidade de temas que surgem na mente das pessoas e a consequente versatilidade que a vida cotidiana demanda delas na solução de problemas ou mesmo na busca pela dignidade, de alguma forma, se refletiram também na estrutura deste texto, que pretende fazer sentido tanto como um todo como em suas partes, isoladas e/ou combinadas. Assim, pude propor uma leitura mais democrática não só no que tange à linguagem – apesar da própria linguagem escrita já representar um reflexo colonial na produção do trabalho – mas também na forma, já que leitores e leitoras podem acessar as diversas partes deste trabalho em qualquer ordem, sendo sempre subsidiados por exemplos sonoros e referências imagéticas, produções que frutificaram, em sua grande maioria, do próprio processo de pesquisa. Sentir as palavras e o contexto que elas ajudam a compor.

Até aqui percebo também a abrangência do repertório de conhecimentos que a pesquisa aciona para análise do fenômeno. Essa percepção me alegra de maneira muito especial, uma vez que, alinhada à minha trajetória transdisciplinar, desde o projeto imaginado, entendi a produção de conhecimento em música como um grande guarda-chuva de conhecimentos distribuídos entre as ciências sociais e as artes. Assim, reconheço essa iniciativa como mais uma proposta que corrobora uma perspectiva de integração das áreas, sendo impossível desenvolvê-la exclusivamente a partir de conhecimentos em etnomusicologia ou de qualquer uma das áreas individualizadas do conhecimento em música. Pelo contrário, esta é uma iniciativa que frequentemente desperta a busca por uma técnica, saber, ou experiência desenvolvidos muitas vezes em áreas que aparentemente não têm tanto a oferecer a uma pesquisa musical. Reconhecer esse movimento é uma grande alegria, no sentido de que essa integração de saberes e perspectivas, essa transdisciplinaridade, também é um indício de um novo tempo na produção de pesquisa profissional na área.

O caminho até aqui percorrido também indica que através da pesquisa foi possível conceber e desenvolver também práticas de inovação na área. Entendendo que a grande maioria dos trabalhos que envolvem saberes e culturas tradicionais populares caminham no sentido do reconhecimento e descrição de saberes, ou, por vezes do estudos das negociações entre "tradição e modernidade" que por vezes desembocam em diálogos com políticas públicas em processos como os de salvaguarda, por exemplo, visualizo, a partir

dos estudos, práticas e contextos vivenciados nessa pesquisa um fluxo não linear, estabelecido por um processo criativo que é ao mesmo tempo pesquisado, vivenciado, criando informações e dados que ao mesmo tempo retroalimentam o contexto de pesquisa. Nesse sentido a estruturação de um arcabouço metodológico a que chamei de *Musicação* é uma contribuição que pretendo deixar principalmente para pesquisadores/as que assim como eu já possuem uma forma transdisciplinar de encarar a pesquisa em música, mas muitas vezes lhes falta o alento da identificação, uma comunidade que possa influir positivamente no desejo de se distanciar de antigos recursos metodológicos que se esvaem principalmente diante do alinhamento entre visão crítica, histórico periférico e disposição para o novo. Longe de querer apresentar uma novidade, mas certo de que combinar, reunir recursos que ao longo do tempo vêm sendo desenvolvidos em áreas para além da música é sim um movimento necessário, para a consolidação de uma forma diferente de fazer pesquisa em nosso campo de conhecimento.

Considerando o fato de que a estruturação do sistema-mundo se baseia e se constitui numa perspectiva colonial, fundada nas relações díspares que envolvem raça e gênero, é importante pontuar que também os avanços tecnológicos em todas as áreas advêm da exploração de pessoas de cor em todo o mundo, já que, muitas vezes, são esses avanços que inclusive justificam de maneira teórico-prática as distâncias centro-periferia, norte-sul global. Assim, considerando o SUBNe como uma retomada[51], é possível inferir que este fenômeno musical, que sugere a subversão de tecnologias, a revisitação de sonoridades de culturas subalternizadas a partir da mediação de sistemas tecnológicos, se posiciona de maneira contra colonial no atual contexto de produção de bens culturais. Dessa contra colonialidade, ao observar a trama criada a partir dos pensamentos que se entrelaçam nessa pesquisa, penso na importância de explicitar neste lugar de arremate, algo que possivelmente já é notado por quem me lê, um tratamento especial para a questão da alteridade. Se aparentemente transparece, ao longo da pesquisa, uma dicotomia entre os mundos tecnológicos e tradicionais, é importante considerar nossa posição no mundo para perceber um outro sentido para tal questão. No caso brasileiro, nordestino, borda da borda do mundo, o outro/a obrigatoriamente nos constitui, não como um desejo ou como

[51] As comunidades indígenas do Brasil utilizam o conceito de retomada para tratar dos processos de recuperação de seus territórios originários. Esse conceito tem assumido acepções relacionadas também à questão identitária, como descrito no meu trabalho de mestrado (SANTANA JÚNIOR, 2019). Aqui penso novamente neste conceito, desta vez para conceituar um movimento realizado pelo SUBNe, a criação de um fluxo de atravessamento de expressões culturais tradicionais e populares no brasil por tecnologias de comunicação e produção musical, na criação de um ecossistema que inevitavelmente se posiciona na contramão dos caminhos coloniais.

uma metáfora. No nosso caso, os outros/as somos nós mesmos/as (OLIVEIRA, 2012). Na música produzida no contexto do SUBNe, isso se materializa nos constantes reposicionamentos observados dentro de contextos de produção e performance musical, que também são contextos de colaboração, educação e apoio mútuo. Essas circunstâncias, esses momentos são caracterizados fundamentalmente pelo movimento. Se em alguns momentos é a voz de mestres e mestras que indica a chance da criação de melodias ou linhas de grave, em outros, são os mestres e mestras que se adaptam às harmonias criadas por sintetizadores. Num fluxo contínuo de circulação entre posições dentro de um contexto musical, seguimos.

Posso dizer que pra mim é muito difícil produzir um texto conclusivo considerando que essa pesquisa, como relação com pessoas e com a minha própria expressão artística parece tão longe de um talvez impossível fim. Isso me faz reconhecer também um outro elemento implícito nessa visão relacionada à pesquisa em música. Se outrora a formação de pessoas na área representou de alguma forma seu isolamento, um mergulho em técnicas, formatos de aprendizagem e repertórios alienígenas, sinto que estas condições também despertaram muitas pesquisas que não conseguiram fugir muito dessa trilha, desenhando um painel de assuntos e metodologias completamente distante da realidade de cada uma dessas pessoas, e da sociedade como um todo, obviamente. Assim sendo, percebo que hoje o desenvolvimento tecnológico de que tanto tratamos nessas linhas já é capaz de permitir outras movimentações espaço-temporais, e sobretudo culturais, ampliando a chance de trabalhos conectados com as dores do mundo. Uma ciência que se volte para isso é necessária, e esse é um discurso que não está interessado em tolher as singularidades nem a expressão artística de ninguém, ele apenas se volta a um momento crítico de defesa da própria existência humana, frente às nossas atuais condições de permanência no planeta. Como um xarope de vó, o olhar para nossa própria história, individual e coletiva, resvalará nas cosmopercepções que ainda têm propostas para a saúde da humanidade, e precisamos falar cada vez mais disso.

Curiosa também é a transformação relacionada ao engajamento teórico desse trabalho ao longo dos seus anos de desenvolvimento. Não lembro se já contei essa história, mas serei breve: essa pesquisa ganha um corpo formal durante a pandemia, quando, diante da escassez de possibilidades numa cidade nova – era um recém-chegado em terras paraibanas quando a pandemia de COVID-19 estourou – me deparei com a possibilidade de dar prosseguimento à minha carreira acadêmica. Não era nem de longe o que eu esperava para aquela chegada num "mundo novo", mas cedi aos sopros no

ouvido e mergulhei na escrita de um projeto de pesquisa que era o reflexo do que vinha fazendo em minha trajetória profissional pelo menos nos últimos 15 anos. Assim, enfrentei pequenas burocracias e trâmites que Mapaya e Mungovhani chamaram de colonialidade acadêmica e, logo após um processo seletivo, pude iniciar essa pesquisa. Como já vinha bebendo, desde a pesquisa de mestrado, na fonte de teorias das culturas relacionadas aos pensamentos decoloniais, pós-coloniais, através também de conteúdos dos estudos culturais, queer, entre outras fontes contra-hegemônicas, me conectei inicialmente ao pensamento decolonial na construção e formalização dessas ideias enquanto projeto de pesquisa. Até ali, não existiam usos massificados da expressão decolonial, e já dentro do programa de pós-graduação em música, percebi que essa era uma literatura ainda pouco acessada, apesar de reconhecer na UFPB diversos professores e professoras promovendo essas referências em suas aulas e também em sua produção.

Desde os primeiros mergulhos mais sérios dentro do pensamento decolonial, sempre percebi a falta de autores e autoras de cor, e, mesmo entendendo que a produção voltada a este pensamento era desenvolvida por pessoas que dificilmente seriam classificadas como brancas pela colonialidade do norte global, considerando toda a fragilidade das dinâmicas raciais, entendi sempre como uma lacuna sem justificativa, a falta de autores e autoras de origens um pouco mais diversas. Ainda no mestrado, mesmo considerando como principal referência teórica os escritos decoloniais e pós-coloniais, tentei me conectar ao máximo com a pesquisa feita por pensadores/as latino-americanos e africanos, negros/as e indígenas, e também com o próprio discurso da comunidade que visitei durante os anos de trabalho e pesquisa, a comunidade Kiriri, da aldeia Mirandela, de Banzaê-BA. Assim consegui encontrar algum equilíbrio entre referencial teórico e vida real, diminuindo um tanto aquele incômodo.

Já durante o doutorado, encontrei inicialmente algum alento nesse sentido observando principalmente o pensamento de Joaze Bernardino-Costa, que, junto à Nelson Maldonado-Torres e Ramón Grosfoguel, desenvolve de maneira mais aprofundada o enlace entre a Decolonialidade e o pensamento afrodiaspórico (BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSFOGUEL, 2019). Contudo, essa relação, para mim, permaneceu carente de densidade, e quando percebi que alguns dos poucos personagens negros neste meio são citados como pioneiros da decolonialidade – como Cesáire, Du Bois e Fanon – assim foram classificados por teóricos "brancos", posso confessar que o incômodo aumentou. A Fanon e Cesáire foi atribuída inclusive a antecipação do conceito de colonialidade (NAME, SPYER, 2023). Nesse sentido, uma

falta grave: engrossar o próprio caldo do seu próprio trabalho através do esforço físico ou intelectual de pessoas negras, criando para elas denominações ou vinculações que não tiveram pelo menos a chance de questionar é uma atitude muito colonial. A luta e perspectiva intelectual desses pensadores foram desenvolvidas em contextos históricos e territoriais específicos. Sua vida e obra relacionam-se a esses cenários, e, ainda que tenham influenciado o desenvolvimento do pensamento decolonial, o fizeram a partir de outras premissas. Entendendo que o desenvolvimento de teorias é também um marco político principalmente dentro do mundo acadêmico, onde vivenciamos uma série de relações de poder que de alguma forma reproduzem o sistema-mundo colonial ocidentalizado no qual estamos inseridos, cooptar pensamentos e parcerias póstumas soa muito mais como um oportunismo epistemológico do que como homenagem ou reconhecimento ou qualquer movimento nesse sentido. É nítido que o pensamento decolonial tem grande importância no questionamento dessa organização social globalizada que vivenciamos hoje, e oferece também recursos para a consolidação de uma crítica contundente ao sistema de relações que se baseia na exploração de pessoas e suas formas de vida, contudo, como qualquer elucubração de natureza intelectual que forma um campo de pensamento, deve estar sujeito também à crítica.

Se a colonialidade de alguma forma propõe a padronização, a instrumentalização de um global acachapante, ela vai de maneira direta contra a comunidade, contra o diverso, contra os pequenos universos onde a vida real acontece. Vida real feita por pessoas reais, que teorizam e realizam em suas comunidades, vivenciam, promovem, transmitem e fazem persistir seus modos de vida, como alternativa ao padrão. Observando a prática dos/as personagens envolvidos/as nessa pesquisa, percebi que a grande contracolonialidade do SUBNe está na subversão de ferramentas da própria colonialidade, um movimento que Nêgo Bispo também indicou num dos seus principais escritos:

> Certa vez fui questionado por um pesquisador de Cabo Verde: "Como podemos contra colonizar falando a língua do inimigo?". E respondi: "Vamos pegar as palavras do inimigo que estão potentes e vamos enfraquece-las. E vamos pegar nossas palavras que estão enfraquecidas e vamos potencializá-las. Por exemplo, se o inimigo adora dizer desenvolvimento, nós vamos dizer que o desenvolvimento desconecta, que o desenvolvimento é uma variante da cosmofobia. Vamos dizer que a cosmofobia é um vírus pandêmico e botar para ferrar com a palavra desenvolvimento. Porque a palavra boa é envolvimento. (BISPO DOS SANTOS, 2023).

Assim como Nêgo Bispo, compartilho da crença na observação do que acontece por perto, nos arredores, no movimento nas comunidades, na sabedoria que emerge nos espaços ocupados por aqueles que resistem, lutam e criam para não se tornarem os condenados da terra. Entendendo a academia como um campo de disputa política, penso ininterruptamente na importância de valorizar o pensamento de pessoas marginalizadas nos processos de produção de conhecimento científico. Considero, em cada linha dessa escrita, pessoas que não aprenderam a ler, mas tanto contribuíram para a formulação deste e de outros trabalhos de pesquisa. Nesse rumo, suspende-se também boa parte das certezas, e o incômodo para com as pessoas que produzem as teorias decoloniais se volta para mim mesmo: como fazer deste trabalho e da minha própria presença na academia uma solução que não seja restrita, individual? Falamos tanto da potência dos trabalhos, mas de fato o que acontece é que na imensa maioria das vezes eles servem exclusivamente aos pesquisadores/as pseudo-produtores/as do conhecimento que na maioria das vezes está ali apenas organizando, ou traduzindo para o "academiquês" pensamentos e conceitos nascidos em berço popular. A que linhas conceituais e epistemológicas podemos nos filiar para combater essas práticas? A incerteza permanente aflige, mas de algum modo me alegra também. É um sinal de conexão com a vida, com o que acontece, com o tempo presente, com a contemporaneidade. Contraditoriamente reivindicando uma constatação nietzscheana, percebo o incômodo, as inconveniências e a necessidade de ler esse tempo sob outras lentes, como a própria conexão com ele. Agambem explica essa formulação de Nietzsche:

> Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.
> (AGAMBEM, 2009).

Conecto-me, portanto, à necessidade de promover outras cosmopercepções, a pensar e fazer outras músicas que possam colaborar na composição de um cenário cada vez mais diverso na pesquisa em música no Brasil, e fiz dessa diretriz o principal movimento, atitude neste trabalho. Me filio à busca pela sabedoria dos *diversais* (BISPO DOS SANTOS, 2023), repensando localizações e temporalidades, enxergando que existem sim fenômenos musicais em andamento que podem produzir a valorização de

pessoas que compartilham visões de mundo capazes de amenizar as agruras dos nossos tempos, que sugerem nossa reinserção no mundo natural, ainda que mediada por tecnologias. Hoje, pontuando apenas o final (?) da sistematização de ideias em torno de uma música feita no Nordeste brasileiro, sinto a pesquisa como o som de um quintal no dia depois da festa, quieto, som de poucos pássaros, vento balançando as folhas da grande árvore que dá a sombra. Gravo esse som. Crio um *loop*. Sobreponho. Recorto o canto dos pássaros. Sobreponho. Destaco o movimento das folhas. Sobreponho. Temos ritmo. Uma massa sonora se cria, cheia de harmônicos, melodias e ritmo. Tentando sempre enxergar os fluxos de produção do conhecimento em cada esquina, cada encruzilhada, seguimos.

9 Referências Bibliográficas

ADICHIE, C. N.; ROMEU, J.; CARVALHO, C. E. DE. **O perigo de uma história única**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2021.

AGAMBEN, G. **O Que É O Contemporâneo? E Outros Ensaios**. [s.l.] Argos, 2009.

ALMEIDA, S.; RIBEIRO, D. **Racismo Estrutural**. 1ª edição ed. [s.l.] Jandaíra, 2019.

ANDERSON, B.; BOTTMANN, D. **Comunidades imaginadas**. 1ª edição ed. [s.l.] Companhia das Letras, 2008.

APPADURAI, A. **Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization Volume 1**. First edition ed. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 1996.

BACAL, T. **Música, Máquinas e Humanos**. 1ª edição ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

BERK, Mike. **"Technology: Analog Fetishes and Digital Futures."** Modulations: A History of Electronic Music: Throbbing Words on Sound. Ed. Peter Shapiro. New York: Caipirhina, 2000. 187-201.

BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSFOGUEL, R. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico - 2ª Edição**. 2ª edição ed. [s.l.] Autêntica, 2019.

BISPO DOS SANTOS, Antônio; PEREIRA, S. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo, SP: Ubu Editora, 2023.

BLACKING, J. **How Musical is Man?** London: Faber & Faber, 1976.

BURKE, P. **Hibridismo Cultural - Volume 18. Coleção Aldus**. 1ª edição ed. [s.l.] Unisinos, 2003.

CARVALHO, Tiago de Quadros Maia; OLIVEIRA, Mário Wanderley; SANDRONI, Carlos. **Desafios para a Consolidação da Etnomusicologia no Nordeste**. São Paulo : Editora Dialética, 2024.

CONSTÂNCIA LIMA DUARTE, I. R. N. **Escrevivência: a escrita de nós**. [s.l.] Mina Comunicação E Arte Ltda, 2020.

CUNHA, L. H. de O. **Olhares sobre a tradição**. Desenvolvimento e Meio Ambiente, n. 4, p. 29-35, jul./dez. 2001. Editora da UFPR 29

DUARTE, C. L.; CÔRTES, C.; PEREIRA, M. DO R. A. **Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo**. 1ª edição ed. Rio de Janeiro, RJ: Malê, 2023.

FALS BORDA, Orlando. **Una sociología sentipensante para América Latina / Orlando Fals Borda** ; antología y presentación, Víctor Manuel Moncayo. — México, D. F. : Siglo XXI Editores ; Buenos Aires : CLACSO, 2015.

FANON, F.; KILOMBA, G.; FAUSTINO. **Pele negra, máscaras brancas**. Nova tradução edição ed. [s.l.] Ubu Editora, 2020.

FERREIRA, Fred Aganju. **Terra Preta: raça, racismo e política racial no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-terra**. 1ª edição. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2020.

FISHER, Mark. **The Metaphysics of Crackle: Afrofuturism and Hauntology.** Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture 5(2): 42–55.

GEERTZ. **A Interpretação das Culturas**. 1ª edição ed. [s.l.] LTC, 1981.

GIBSON, D. **The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering, and Production**. New York, NY: Routledge, 2019.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma Poética da Diversidade**. Trad. Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GOODMAN, S. **Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear**. Cambridge, Mass. London: MIT Press, 2012.

GRAY, Chantelle. **A Hauntology of Clandestine Transmissions: Spectres of Gender and Race in Electronic Music.** Indian Journal of Gender Studies 29(3) 319–334, 2022

HALL, S.; SILVA, T. T. DA; LOURO, G. L. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12ª edição ed. [s.l.] Lamparina, 2019.

HALBWACHS, M.; FONTOURA, A. **A memória coletiva**. 1ª edição ed. [s.l.] antoniofontoura, 2023.

HOOKS, B.; CIPOLLA, M. B. **Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade**. 2ª edição ed. [s.l.] WMF Martins Fontes, 2017.

HUGILL, A. **The Digital Musician**. 2ª edição ed. New York ; London: Routledge, 2012.

JR, D. M. DE A. **A invenção do nordeste e outras artes**. [s.l.] Cortez, 2021.

ESHUN, Kodwo. **"Transmaterializing the Breakbeat."** More Brilliant Than The Sun. London: Quartet Books Limited, 1998.

LOCKE, Alain Leroy. O novo negro. In: União dos Coletivos Pan-Africanistas. Coleção Pensamento Preto: Epistemologias do Renascimento Africano [Volume 4]. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2020. p. 93 – p.106

LUVIZOTTO, CK. **As tradições gaúchas e sua racionalização na modernidade tardia** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 140 p. ISBN 978-85-7983-088-4.

MARTINS, L. M. **Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá**. coedição: Mazza Edições ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2021.

MARTINS, L. M.; AZEVEDO, J. F. P. DE. **Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela**. 1ª edição ed. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Cobogó, 2021.

MORAES, Alex Martins. **Ciência Rebelde e desobediência epistêmica: um breve "encontro" com Orlando Fals Borda**. Cadernos IHU, Ano 11, n. 44. 2013.

MUNIZ, Bruno Barboza. **Dub: um estilo? Um gênero? Um vírus?** Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS/PPGSA, 2010. Dissertação de Mestrado.

NASCIMENTO, E. L. **Afrocentricidade - Coleção Sankofa - Volume 4: uma abordagem epistemológica inovadora**. 1ª edição ed. São Paulo, SP: Selo Negro Edições, 2009.

NEGUS, K. **Popular Music in Theory: An Introduction.** Hanover, NH: Wesleyan, 1997.

NETO, J. C. DA M. **Por uma pedagogia decolonial na américa latina: reflexões em torno do pensamento de paulo freire e orlando fals borda**. 1ª edição ed. [s.l.] CRV, 2020.

NOGUEIRA, Isabel; ZANATTA, Luciano. **"Pele/Osso: a gravação como processo criativo"**. MusiMid 1, no. 1 (2020): 98-114.

OBICI, Giuliano Lamberti. **Gambiarra e experimentalismo sonoro.** 2014. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-30102014-153449/. Acesso em: 01 abr. 2025.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira.** Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação. Número 18: maio-out/2012, p. 28-47.

On learning that one of the first electronic works was by an African, Halim El-Dabh. Disponível em: <https://www.nkariuki.com/musical-musings/on-learning-that-the-first-electronic-work-was-by-an-african-halim-el-dabh>. Acesso em: 27 maio. 2025.

OWSINSKI, B. **The Mixing Engineer's Handbook**. 2ª edição ed. München: Artistpro, 2006.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. **Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música**. PROA: Revista de Antropologia e Arte, v. 1, n. 10, 2020.

QUEIROZ, L. R. S. **Ética na pesquisa em música: definições e implicações na contemporaneidade.** Per Musi, Belo Horizonte, n.27, 2013, p.7-18

ROSE, Tricia. **"Soul Sonic Forces: Technology, Orality, and Black Cultural Practice in Rap Music."** Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Middletown: Wesleyan University, 1994. 62-98

RIBEIRO, D. **Lugar de Fala**. [s.l.] Jandaíra, 2019.

SHIRLEY, R. W.; VELOSO, J. J. DE O. **O fim de uma tradição**. [s.l.] Perspectiva, 2024.

SPIVAK, G. C. **Pode o Subalterno Falar?** 1a edição ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

SRNICEK, Nick. **Platform capitalism.** Cambridge, UK ; Malden, MA : Polity Press, 2016.

VALLE, S. DO. **Microfones**. 2ª edição ed. [s.l.] Música e Tecnologia, 2002.

VEIGA, Manuel. **Sustentabilidade e música: uma visão enviesada.** Música e Cultura: revista da ABET, vol. 8, n. 1, p. 19-33, 2013. http://musicaecultura.abetmusica.org.br/

VIGOYA, M. V.; PEREZ, A. DE A. **As cores da masculinidade. Experiências internacionais e práticas de poder na Nossa América.** Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2018.

VINHOLES, L.C. **Música eletrônica no Brasil nos anos 1950**. Música em contexto, Brasília, n. 1, 2011, p. 27-59