

MOVER-SE ATENTO PELAS ESTRADAS DO TEMPO: Ancestralidade como Princípio Estético Sonoro e Orientador de Projetos de Vida na Diáspora Africana na América¹

Vítor Henrique Guimarães Lima²

RESUMO

A partir do entendimento de cosmotécnica e cosmopolítica de Yuk Hui (2020) e de vestígios de Christina Sharpe (2023), este texto-reflexão se dedica à investigação das formas de agenciamento da ancestralidade na música, e como esse processo também dá dicas da feitura e regulação de projetos de vida negros – cosmopolíticos – nos contextos de Diáspora. Parte-se do entendimento de que a escravidão transformou a categoria “raça” num dispositivo indissociável das operações e tensões da vida sociopolítica, e que a imaginação e a criação (da estética) negra, a partir desse novo momento, passam a carregar intencionalidades diferentes das observadas na África pré-colonial, através de rememorações e invenções de si reelaboradas, como traz Anne Lafont (2023).

PALAVRAS-CHAVE

Cosmotécnicas; cosmopolítica; sonoridades afrodiaspóricas; ancestralidade; movimento.

CAMINHOS COSMOPOLÍTICOS

O filósofo chinês Yuk Hui (2020) defende que vivemos o fim da globalização unilateral, o que significa dizer que presenciamos uma crise da globalização que sempre trouxe consigo “a universalização de epistemologias particulares” (p. 23). Isso dá espaço para questionar o entendimento antropológico universalista da tecnologia, entendendo-a como “uma multiplicidade de cosmotécnicas” (p. 25). O autor define o termo como:

A unificação do cosmos e da moral por meio das atividades técnicas, sejam elas da criação de produtos ou de obras de arte (...). Que tipo de moralidade, qual cosmos e a quem ele pertence e como unificar isso tudo variam de uma cultura para a outra de acordo com a dinâmicas diferentes (Hui, 2020, p. 39).

¹ Trabalho apresentado para o GT 4: Futuros Ancestrais, integrante da programação da 22ª Conferência Brasileira de Folkcomunicação – Folkcom 2025, realizado de 29 a 31 de outubro de 2025.

² Programa de Pós-Graduação em Comunicação / Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF). Doutorando em Comunicação, Mestre em Cultura e Territorialidades, Graduação em Geografia. Contato: vitorhgmrs@gmail.com

Há uma série de desafios no que diz respeito à elaboração de estudos contemporâneos que envolvem, de alguma forma, tensionamentos étnico-raciais e epistemes que permitam qualquer abordagem semelhante à cosmotécnica proposta por Yuk Hui. Ao introduzir sua análise sobre os rituais fúnebres do *lumbalú* na Colômbia, Raquel Souza (2020) nos atenta que o aparecimento mais atual das produções narrativas pelas perspectivas próprias dos grupos étnicos não representa uma novidade, e sim revela que estes foram discursivamente invisibilizados tanto pelo Estado quanto pela academia ao longo da história. No Brasil, até mesmo como produto das políticas de cotas raciais e sociais nas últimas décadas, abordagens decoloniais, descoloniais e anticoloniais têm ganhado cada vez mais aderência nesses espaços. Porém, isso não garante a superação de nada: o racismo epistêmico segue em vigor e, tal como qualquer outro racismo com qualquer outro adjetivo, encontra suas formas de se aprimorar para manter firmes e intactos os princípios que fundamentam suas narrativas.

Como sinalizado por Hui, existe uma carga moral muito bem estabelecida na avaliação *cosmotécnica* – parte compositora do escopo de uma *cosmopolítica*, ainda nos termos do mesmo autor –, e a moral iluminista e etnocêntrica fez-se prevalecer desde o período colonial. A crise da globalização é uma crise moral do Ocidente que grita por soluções que dificilmente serão encontradas sem um olhar atento ao passado³.

Vale ressaltar, entretanto, que os aspectos neoliberais e capitalistas da materialização e reprodução da vida – e da morte – frequentemente transformam algumas dessas soluções em armadilhas. Em muitos dos casos, as armadilhas se apresentam na ordem teórica, conceitual; no âmbito acadêmico em geral⁴. Em outros, e é este o tema que trago neste trabalho, nem mesmo o vislumbre de alternativas de entendimento de certos temas – epistemologias, cosmotécnicas – se torna possível. Ter um ponto de partida moral, técnico e epistêmico já estabelecido muitas vezes significa não imaginar que há

³ Ideia presente em todo o trabalho do intelectual e ativista indígena brasileiro Ailton Krenak.

⁴ Aguwu (2015) faz uma crítica à predominância de europeus nas contribuições acadêmicas no campo da música, chamando atenção também ao fato de que muitas vezes até mesmo estudiosos africanos bebem das matrizes técnicas e conceituais do pensamento eurocêntrico para fazerem as suas próprias contribuições. Ao mesmo tempo, o autor também ressalta a importância de evitar qualquer ímpeto de essencialização africana (de africanidades) ao falar sobre a produção musical; Souza (2020), a partir de contribuições do filósofo Achille Mbembe, expande esse cuidado para além das expressões culturais do campo da música.

outros possíveis. Defendo que essa imaginação é, por si só, um movimento de ancestralidade.

Neste texto-reflexão, num primeiro momento, falo sobre pensar e imaginar uma história negra para além da razão eurocêntrica e das marcas da escravidão. Para realizar esse exercício, é necessário fazer um movimento complexo, que demanda de pesquisadores – e de qualquer pessoa marginalizada interessada a fazê-lo – duas disposições que geralmente lhes são condicionadas ou corrompidas: atenção e tempo. A atenção se põe como uma tragédia necessária, que inibe a plenitude da existência, e que serve como recurso de autopreservação frente à hostilidade gestada na escravidão colonial – uma das pedras fundamentais do capitalismo e, portanto, de tudo o que estrutura as dinâmicas sociais contemporâneas, da autoestima artística à autoestima política.

Já o tempo é posto tanto como recurso (e um recurso escasso para as populações periféricas e marginalizadas que por vezes se veem induzidas a transformar suas práticas cotidianas em *commodities* a serem consumidas pela lógica de mercado do capitalismo) quanto como, de forma mais abstrata, enquanto um espaço navegável, repleto de *vestígios*, no entendimento de Christina Sharpe (2023), que precisamos aprender a reconhecer. Vestígios de ancestralidade. É um “tempo-que-é-espaço”, e um espaço que é santuário, como pontuado por bell hooks (2019).

Em seguida, minhas palavras divagam sobre os aspectos sonoros dos vestígios ancestrais dispostos nesses santuários. Explico parte da trajetória que me levou a esse tema de pesquisa e cito, em especial, reflexões que surgiram quando tive contato com os trabalhos de Amiri Baraka⁵ e Hannif Abdurraqib⁶. Essa divagação poderá, eu espero, preparar o terreno para que o leitor se sinta mais interessado pelos artistas e expressões musicais que apresentarei posteriormente – um improviso ao qual me dei ao luxo, ou uma licença poética artística-acadêmica.

Enquanto terminava de fabular este texto-reflexão, o lançamento do novo álbum do músico brasileiro Dom Salvador me chamou a atenção. Trata-se de “Dom Salvador

⁵ Em “Black Music: free jazz e consciência negra, 1959 – 1967” (2024).

⁶ Em “Um pequeno demônio na América” (2024).

JID024”, lançado em 11 de julho de 2025, que é o 24º álbum da gravadora *Jazz Is Dead*⁷. Na segunda faixa, intitulada “Não Podemos o Amor Parar”, é cantado que “Tem o tempo pra sentir / Tem o tempo pra tocar / Tem o tempo pra lutar”. Entendi essa música como um chamado que eu deveria responder e, desta forma, dedico a segunda metade desse texto a algumas expressões musicais da Diáspora Negra que nos permitem enxergar o Tempo por esses “estados de espírito”. Não faço isso (apenas) por conveniência: acredito no poder da poética improvisada em se transformar em instrumento pedagógico potente.

MOVER-SE PELO TEMPO ATENTO AOS VESTÍGIOS DA ANCESTRALIDADE

É precisamente a partir do momento do rapto de africanos para a escravização na América⁸ que se torna necessário pensar e imaginar a história dos povos negros em Diáspora para além da colonização. Seria um equívoco – uma armadilha – não reconhecer a tragédia da escravidão como *um* evento definidor dos caminhos e da experiência negro-diaspórica e celebrar de forma positivista as manifestações culturais da vida negra na Diáspora. Sharpe (2023) especula sobre métodos em que possa “rastrear as maneiras como resistimos, rompemos e perturbamos” a imanência e a iminência estética e material da morte negra, num esforço de entender “como imaginamos formas de conhecer esse passado” e, por fim, entendendo que vivemos *no vestígio*, isto é, ocupando e sendo ocupados “pelo presente contínuo e mutável dos desdobramentos ainda não resolvidos da escravidão” (p. 34). Estes vestígios são, enfim, vestígios da ancestralidade.

Por outro lado, é também uma armadilha persistir em narrativas que aprisionam as narrativas e trajetórias da vida negra a essa inegável tragédia. Não é essa a intenção nem mesmo de Sharpe. Os mesmos vestígios que revelam os males da colonialidade e da escravidão também dão dicas sobre como a imaginação, a inovação e a criação foram

⁷ Gravadora fundada em 2017 por Adrian Younge, Ali Shaheed Mohammad (ambos assinam a produção dos álbuns), Andrew Lojero e Adam Block, fazendo referência a uma frase comumente utilizada no jornalismo musical e pixada em muros de cidades estadunidenses. Na autodefinição presente no site da gravadora, eles posicionam seu propósito como “um tributo ao passado e um fôlego para o futuro. Uma lembrança de que o espírito do jazz – a inovação, a rebelião, a alma – nunca deixou de estar presente e de evoluir. Nós somos *crate diggers* e mantenedores da cultura”. *Crate diggers* é uma palavra usada para definir pesquisadores, produtores, curadores e artistas musicais que realizam a pesquisa de músicas a partir de discos de vinis encontrados em lojas, sebos e vendedores independentes.

⁸ Neste texto, qualquer referência a “América” diz respeito ao continente americano como um todo. Quando necessário me referir ao país Estados Unidos, assim o farei pelo nome ou pelo gentílico “estadunidense”.

dispositivos cosmotécnicos fundamentais na sobrevivência do povo negro na Diáspora, como nos faz refletir Lafont (2023). Olhar para o passado de uma maneira não-míope, isto é, que entenda seus vestígios históricos de forma mais aproximada, não-distante, de modo a entendê-los como parte do cotidiano presente: *movimentar-se atento pelo tempo* é um exercício indispensável necessário para se conectar com a ancestralidade.

Se podemos usar o recurso da espiralidade do tempo defendido por Leda Maria Martins (2021) para encurtar essa distância, podemos achar em hooks (2019) pistas para enxergar com mais clareza os vestígios desse passado ancestral. O *lá* se torna um *ali*, que eventualmente pode (e preferencialmente deve) se tornar um *aqui*. Presentificar o que se passou se torna uma manobra de enfrentamento aos parâmetros da razão eurocêntrica.

“CADA ESPAÇO É UM SANTUÁRIO”

Esta frase, presente no texto “Uma estética da negritude: estranha e opositiva”, de bell hooks (2019, p. 212), é uma ótima chave para este exercício de investigação de vestígios ancestrais no passado. Vejam: o entendimento de ancestralidade não pode ser reduzido a pessoas ou a símbolos associados à religiosidade na Diáspora. Aqui, a entendo também como as práticas socioculturais, os códigos e significações; *quem* e *o que* veio antes. Martins (2019) nos diz que a ancestralidade age como princípio-máter que relaciona tudo o que existe, fonte transmissora de energia; que em tudo vibra energia vital / axé. Nesse entendimento, ancestralidade é pulção.

Por isso mesmo é possível olhar para o Espaço e para o Tempo como santuários repletos de vestígios ancestrais que nos ajudam a entender dois lados: um que representa os esforços coloniais de condicionar a vida negra (o que não se limita ao período colonial), e outro que representa tanto a capacidade de elaboração de projetos de vida que desafiam essa colonialidade quanto a própria imaginação criativa artística afrodiaspórica.

Dessa forma, *mover-se atento pelo Tempo* torna-se um movimento que fundamenta uma postura política forjada a partir do sequestro e tráfico de africanos para a escravidão na América e na Europa e que, concomitantemente, inaugura um novo

momento de imaginação e produção ética, técnica e estética negra (Gonzalez, 2021; Agawu, 2016; Lafont, 2023)⁹.

Isto é amplamente documentado e teorizado por pensadores negros de diversas regiões do mundo, em diversas camadas da vida: Lélia Gonzalez fala das amefricanidades como uma categoria de análise social, geográfica e política que nos permite entender a forma como algumas práticas sociais foram traduzidas na América. Édouard Glissant e Kamau Brathwaite¹⁰ se referem, respectivamente, à Relação¹¹ e à unidade submarina¹² para definirem a complexa rede de experiências e conhecimentos compartilhados pelos povos na Diáspora, que permite inclusive o entendimento do surgimento de processos de formação identitária, social e (cosmo)política a partir da errância, entrando em consonância com o desafio à universalização exposto por Hui (2021). Lafont (2023) reflete sobre o lugar das artes na resistência negra no lado oeste do Atlântico; Patricia Donatien (2006) afirma que, apesar da influência crescente da Europa e dos Estados Unidos na zona caribenha por volta dos anos 2000 (já considerando o poder comunicacional da internet), ainda hoje o impacto cultural mais profundo na região seguia sendo o das culturas africanas, indianas e ameríndias.

Todas essas reflexões servem como ferramentas – e ancestralidade em si mesmas – para pensar, observar, reconhecer e imaginar múltiplas experiências, com semelhanças e diferenças, que reconhecem a escravidão como um momento de ruptura na História do mundo moderno, sem deixá-la como definidora única das narrativas e trajetórias negras. Se nos propusermos a enxergar o Tempo como um espaço, e se todo espaço é um santuário, então conseguiremos encontrar caminhos diversos para, de fato, nos aproximarmos da ancestralidade que nos alimenta.

⁹ Cabe enfatizar a lembrança de Lafont (2023) de que essas expressões (e modos de vida) “não eram tanto ressurgência inalteradas de práticas africanas precisamente identificadas (...) quanto invenções em eco a tradições antigas aptas a ressurgir e a se metamorfosear” (p. 100).

¹⁰ Segundo Cooper (2011), “Brathwaite também invoca a cultura ameríndia como uma cosmologia que é parte integrante de nossa compreensão do legado complexo da catástrofe e da criatividade que herdamos nas Américas” (p. 15).

¹¹ Em “Poética da Relação” (2021).

¹² Em “Contradictory Omens” (1974).

ASPECTOS SONOROS DO SANTUÁRIO

Dos vários caminhos que podem levar alguém a buscar alguma conexão com a ancestralidade, a minha confluência foi pela pesquisa acadêmica e pela música. Durante a graduação em Geografia, me interessei pela presença dos ambulantes no espaço urbano do Rio de Janeiro. Durante a pesquisa, que se estendeu ao mestrado em Cultura e Territorialidades, entendi que eu não poderia entender de forma integral como os ambulantes estão inseridos na cultura urbana carioca sem buscar a compreensão do que a prática do comércio significava em sociedades da África pré-colonial. Essa virada norteou a minha pesquisa e, mais profundamente, a minha forma de buscar entender a disposição das coisas no mundo. Foi neste momento que tive contato com os textos “Decolonizing Management and Leading Change through African Philosophy” (Osiri *et al.*, 2021) e “Valores civilizatórios afro-brasileiros e Educação Infantil: uma contribuição afro-brasileira” (Trindade, 2010), que serviram como base para a elaboração dos princípios estéticos e civilizatórios que trago no escopo da pesquisa de doutorado intitulada “Enredamentos polifônicos da música afrodiaspórica”, iniciada em 2025. Os princípios são, a saber: ancestralidade, oralidade, corporalidade, circularidade e sociabilidade.

A música entra num momento posterior. Embora eu já escrevesse sobre música há mais de dez anos para veículos independentes do jornalismo musical, após algumas interações e observações percebi que não apenas o meu conhecimento, mas também as narrativas do jornalismo musical em geral sobre música eram limitadas. Isto é, são privilegiadas trajetórias e gêneros musicais de territórios específicos, e uma visão tecnicista sobre música que não dá conta de todas as intencionalidades possíveis na produção musical. É o que nos diz, por exemplo, Amiri Baraka, no texto “O Jazz e a crítica branca” (2023), publicado originalmente em 1967:

[O jazz, como Música Preta,] e suas fontes eram secretas, no que concernia ao resto dos Estados Unidos, da mesma forma que a vida real do homem negro neste país era secreta para o branco estadunidense (...). A música Preta é essencialmente a expressão de uma atitude, ou um acervo de propósitos acerca do mundo e, apenas secundariamente, uma postura sobre a maneira de fazer música (...). Geralmente, a principal preocupação do crítico se dava pela apreciação da música, mais do que com a compreensão do propósito que a produziu. Tal diferença significava que o potencial crítico de jazz tinha apenas que apreciar a música, ou o que ele pensava ser a música, e que não era necessário

entender, ou mesmo se preocupar, com os propósitos que a produziram, exceto, talvez, como uma consideração meramente sociológica (...). A maior falha nessa abordagem da Música Preta é que ela despoja a música de sua intenção social e cultural de maneira muito ingênua. Procura definir o jazz como uma arte (ou uma arte popular) que não surgiu de nenhum corpo inteligente da filosofia sociocultural. (Baraka, 2023, p. 28-29).

Quando leio a coletânea de ensaios de Hanif Abdurraqib em “Um pequeno demônio na América” (2024), percebo uma paixão fascinada e fascinante pelos artistas que ele comenta de forma tão profunda. Nessa profundidade há uma intensa curiosidade que se transforma numa investigação cuidadosa e sincera sobre a vida e o trabalho desses artistas, mas também de uma forma pessoal e sensorial, sempre ressaltando o quanto eles fazem parte da sua própria vida. Ele não se refere apenas a Don Shirley, Beyoncé, Merry Clayton e outros, mas a tantos ímpetos, dúvidas, improvisos, desejos, angústias, alegrias – todo um repertório psíquico e gestual que ele chama de *movimentos* – que se revelam, em sua escrita, como vestígios da ancestralidade. Enxergo em mim a mesma paixão, a mesma curiosidade, e também a mesma urgência de transformar em registros o quanto descobrir a ancestralidade presente nas práticas musicais da Diáspora mudaram a mim mesmo, a minha autoestima, as minhas intenções no mundo¹³.

Percebo, por fim, ao cabo de anos de pesquisa e escuta atenta a trabalhos de artistas negros de todo o globo, que há certos princípios estéticos que orientam a produção sonora musical comunicacional, a organização da autoregulação social e política da população negra nos contextos da Diáspora, e em muitos casos as duas coisas de forma simultânea. A ancestralidade é o princípio que pulsa infinitamente energia para os outros.

¹³ Ao terminar a leitura do livro de Hanif Abdurraqib, principalmente na forma como ele o finaliza – ao contrário de todas as aberturas de seções do livro, em que ele escreve “sobre os momentos em que me obriguei a dançar”, o último texto do livro fala de um episódio de agonia e depressão, de extrema vulnerabilidade, que ele define como “um momento em que ele não se obrigou a dançar”. Parte fundamental da minha identificação com a intenção criativa- e a pessoa – é o grau de vulnerabilidade que ele expõe, reconhecendo inclusive que em determinado momento de sua vida *estar em movimento* era muito mais do que lhe seria saudável. Há, nesse sentido, a revelação de uma característica marcante da diferença da experiência entre pessoas brancas e pessoas não-brancas: a impossibilidade da plenitude a partir do não-direito à mediocridade, o que significa dizer que pessoas não-brancas não têm o direito (e são constantemente lembradas disso) de realizarem trabalhos medianos – elas devem dar o melhor de si, custe o que custar, ainda que isso não garanta o reconhecimento do tempo gasto e do trabalho realizado. Isto é um vestígio, uma marca da ortografia dos vestígios de Christina Sharpe, e também é sobre contemplação.

SENTIR, TOCAR, LUTAR

O *Sentir* está associado a um momento de contemplação, algo indispensável na jornada de observação dos vestígios. Tem a ver com o reconhecimento de afetos e afetações, das perdas e ausências, das vontades e desejos; tem a ver com a validação de experiências e realizações. A possibilidade de criação de memórias, das invenções e renovações, das rebeliões éticas e estéticas só é possível a partir desse momento em que o exercício contemplativo se coloca; é a partir dele que se vincula indivíduo e coletivos numa narrativa costurada. Dessa forma, o *tempo de sentir* não se limita à contemplação. Esse *sentir* é dinâmico: ele é a aproximação do passado e do presente pela rememoração, é a conexão entre o sagrado e o profano que gera, enfim, o movimento. O *tempo de sentir* de fato se desdobra em fazer, em atuar na tessitura social – numa performance cinética que mobiliza epistemes e tem impactos políticos.

Este *sentir* pode estar relacionado ao luto, como nos rituais afrocolombianos de *lumbalú*, que, de forma coletiva, lamentam e celebram a memória do falecido de algum membro da comunidade de San Basilio de Palenque. Isso se dá através dos *gualies / chingulos* (cantos mais vibrantes, dedicados às crianças) e dos *alabaos* (cantos mais melancólicos, dedicados aos mais velhos). Noutra direção, o *sentir* pode apontar à celebração, à alegria, à brincadeira, em manifestações que vão do carnaval brasileiro ao *Junkanoo* de Bahamas, dos paredões de *soundsystems* jamaicanos e radiolas paraenses aos dos bailes funk. E transcendendo esta aparente dicotomia entre lamento e alegria, podemos trazer ainda o exemplo das *mas* de Guadalupe: durante o carnaval, grupos (*gwoup-a-mas*) vão às ruas caracterizados de formas específicas referenciando segmentos sociais específicos que fazem parte da composição histórica local, como os africanos escravizados, os indígenas que ocupavam as ilhas antes da colonização, os colonizadores, os indianos trazidos para o trabalho pós-Abolição e por aí vai. O que interlocutores de Mariana Renou (2023) pontuam é que os integrantes dos *gwoup-a-mas* não chamam seus trajes de fantasia, visto que eles não estariam se fantasiando, e sim passando pelo processo de *mofwazé*, isto é, metaformofose, se transformando temporariamente naquele segmento que eles representam no momento.

O *tocar* envolve uma série de elementos que não dizem respeito apenas ao princípio estético da ancestralidade. Ele está muito relacionado também ao princípio da

corporalidade. Afinal, *tocar* invoca a imagem da emissão de som. Neste texto, não cabe divagar sobre outros princípios estéticos, mas vale pontuar que a ancestralidade, enquanto um princípio que dá pulsão aos outros, que irradia energia vital para a manifestação desses outros, se faz presente de diversas formas.

Há um certo tipo de reverência dos atores sociais envolvidos na produção musical (da criação à performance) a práticas, técnicas, pessoas, lugares e entidades que estão, de alguma forma, localizadas no passado. A instrumentação percussiva presente em quase toda a experiência afrodiaspórica na América ilustra bem tanto um senso de continuidade de conhecimentos e práticas musicais africanas (a exemplo do arranjo instrumental dos grupos de *marimba de chota*, dos instrumentos musicais afroperuanos resgatados por Nicomedes Santa Cruz e da atualização do maracatu de baque solto no manguebeat encabeçado pelo Nação Zumbi na década de 1990). Esse passado pode ser recente ou distante – o que importa menos se acionamos a visão espiralar do tempo de Martins (2021). São elementos que foram e ainda são importantes na manutenção dos projetos de vida negros neste passado. *Tocar* demanda, necessariamente, *conhecer*, como nos lembra Sandro Mattos (2019)¹⁴ ao falar sobre os pontos em terreiros de umbanda, e sobre a importância dos Ogãs, Curimbeiros e Atabaqueiros na irradiação de energia durante os rituais da religião. E uma das chaves mais importantes deste texto-reflexão é justamente a de que a invocação desse passado ancestral, principalmente na forma de conhecimento, de repertório de saberes (epistemológicos, orais, organizacionais, políticos, gestuais), é um dos mais importantes dispositivos cosmopolíticos que temos.

O *tempo de lutar* se refere ao movimento de reivindicar estes estímulos (*sentir*) e o ritmo (*tocar*) como dispositivos cosmotécnicos em prol da construção de um projeto de vida cosmopolítico legítimo que reconhece a tragédia da escravidão, suas chagas e seus impactos duradouros (e até permanentes), mas sem esquecer que esses dispositivos podem ser úteis na construção de um projeto outro de plenitude. A pluralidade sonora da

¹⁴ Ao tratar sobre a música nos rituais de umbanda no Brasil, o autor cita os Ogãs, que ele define como “médiums que possuem uma função especial, ou seja, buscar e manipular energias necessárias aos trabalhos especiais por intermédio da música (canto e toque)” (p. 55). O autor ressalta que é necessário que os Ogãs tenham em mente que “não basta saber cantar e tocar um instrumento, pois também se faz necessário conhecimento sobre a religião e as forças que esta utiliza” (Ibidem). Diferentemente do Ogã natural, há a figura do Curimbeiro ou Atabaqueiro, que aprende, ao longo da vida, as técnicas necessárias para a execução dos diversos toques adotados no ritual, estabelecendo uma certa hierarquia. São agentes fundamentais na execução dos pontos, que são cânticos que atendem a funções específicas ao longo da ritualística da umbanda, se referindo a diferentes entidades – ancestrais – desta cosmologia.

Diáspora se mostra, portanto, como um rico repertório que pode ser acessado, sentido, tocado a qualquer momento e, daí, entendido e utilizado como ferramenta (cosmo)política de afirmação da existência (e) da estética negra.

O *gwoka*, expressão musical guadalupense, se manifesta pelos cantos, pela dança e pelos instrumentação percussiva, mas também pela definição e reforço de relações e afinidades sociais-afetivas que se faz pelo compartilhamento dos elementos supracitados (cânticos, toques percussivos, dança) e da comida¹⁵ no espaço do *swaréz-lewòz* – uma roda onde os membros de uma comunidade executam músicas de *gwoka*. Os cantos são feitos exclusivamente na linguagem crioula francesa – da mesma forma que os rituais de *lumbalú* afrocolombianos são entoados pela linguagem *palenquera*. Uma das marcas do *gwoka* é a técnica do *bouladjél*, que consiste numa emulação gutural do som de instrumentos percussivos, originado durante a vigência do Code Noir, conjunto de normas atribuídas à população negra sob comando francês no período colonial e que tinha como uma delas a proibição de instrumentos de percussão. A reprodução do *bouladjél* foi e até hoje é uma forma de desafio à colonialidade do poder e, principalmente, de preservação das práticas e da memória ancestral.

NO PASSADO, OS PRÓXIMOS PASSOS

Se o tempo é um local de inserção do conhecimento emoldurado a partir de uma cosmopercepção (Gonzalez, 2021; Glissant, 2021; Martins, 2021; Hui, 2023), então mover-se atento pelo tempo significa, necessariamente, buscar vestígios e identificar expressões - pessoas, práticas, técnicas, objetos, rituais, lugares, saberes, eventos históricos e modos de vida – que são ancestrais.

Agawu (2016) demanda certas responsabilidades ao falar sobre música no continente africano e até mesmo nas influências desta nas expressões musicais da Diáspora. Ele propõe falar sobre características que são *verdadeiramente* africanas, e não *unicamente* africanas. Isso demanda atenção a alguns riscos, mas também é um convite a reflexões mais profundas sobre o que e como produzimos na academia quando o assunto é música negra – estética artística negra, de uma forma geral. É tendo isso em mente que farei, nos próximos anos, um exercício de investigação – atenta – de como a música acaba

¹⁵ Para mais, ver: ROOTS OF GUADELOUPE CULTURE: GWOKA! (2009)

por dar indícios dos projetos de vida negra na Diáspora, ainda que em diferentes formas. A variedade de exemplos que o trabalho de Lafont (2023) me inspira a seguir me debruçando na pesquisa de alguns dos exemplos citados aqui (o *landó* peruano, o *gwoka* guadalupense, o *lumbalú* colombiano). Também me inspiram a propriedade imaginativa de Amiri Baraka e os vastos repertórios de autores como bell hooks e Hanif Abdurraqib, e como eles acionam estes repertórios para elaborar suas reflexões e contribuições para o pensamento sobre estética e Arte negras – a constante produção de beleza cotidiana, dos espaços-santuários que tanto podem nos ensinar. Todas essas expressões invocam a ancestralidade, a rememoração “fantásmica” de modos de viver aplicada em territórios do lado de cá do Atlântico e do Pacífico. Ora, se existem cosmotécnicas que são acionadas na formação de uma cosmopolítica (e o contrário também é verdade), então há uma relação intrínseca entre as técnicas de produção sonora e os modos de produção e reprodução dos projetos de vida¹⁶. É nesse caminho que pretendo contribuir com esta pesquisa.

REFERÊNCIAS

ABOUT — JAZZ IS DEAD. **JAZZ IS DEAD**. Disponível em: <https://www.jazzisdead.com/about>. Acesso em: 14 jul. 2025.

ABDURRAQIB, Hanif. **Um pequeno demônio na América**: notas em homenagem à performance negra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2024. 432 p.

AGAWU, Kofi. **The african imagination in music**. Nova York: OUP Us, 2016. 388 p.

BARAKA, Amiri. **Black Music**: Free jazz e consciência negra 1959-1967. São Paulo: sobinfluência edições, 2023.

BRATHWAITE, Kamau. **Contradictory omens**: cultural diversity and integration in the Caribbean. Mona, Jamaica: Savacou Publications, 1977.

COOPER, Carolyn. “A UNIDADE É SUBMARINA”: circuitos da cultura no caribe “transterritorial”. *Revista Brasileira do Caribe*, p. 13-31. 2011 Disponível em: <https://cajapio.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/view/656>. Acesso em: 26 jun 2025.

DONATIEN, Patricia. **La spiritualité dans l'art contemporain caribéen**. Cercles, Rouen, v. 15, n. , p. 135-150. 2006. Disponível em

¹⁶ Nas palavras de Lafont (2023), “a arte emana de uma sociedade coesa por trás de um estilo de vida que se mostra, tanto para os membros da comunidade quanto para os estrangeiros, como o estandarte de um conjunto de princípios sociais e políticos adquiridos e transmitidos por uma estética comum que religa os indivíduos, os identifica e os distingue” (p. 107)

https://www.academia.edu/346285/La_spiritualit%C3%A9_dans_lart_contemporain_carib%C3%A9en. Acesso em 01 jul. 2025.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

GONZALEZ, Lélia. 2020. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaaios, Intervenções e Diálogos** Rio Janeiro: Zahar. 375 pp.

HOOKS, bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. Editora Elefante, 2019, 448 p.

HUI, Yuk. **Tecnodiversidade**. São Paulo: Ubu Editora, 2020. 224 p.

LAFONT, Anne. **A arte dos mundos negros: história, teoria, crítica**. São Paulo: Bazar do Tempo, 2023. 208 p.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. 256 p.

MATTOS, Sandro da Costa. **A música na Umbanda**. Porto Alegre: Legião, 2019. 152 p.

OSIRI, J. Kalu et al. **Decolonizing Management and Leading Change through African Philosophy**. *Glocalism*, [S.L.], v. 2021, n. 1, p. 1, 2021.

RENOU, Marina Vitor. **O gwoup a po Voukoun: "mas", carnaval, política e modos de existir em Guadalupe, Caribe**. *Revista de Antropologia da UFSCar*, [S. l.], v. 15, n. 2, p. 91–116, 2024. DOI: 10.14244/rau.v15i2.455. Disponível em: <https://www.rau2.ufscar.br/index.php/rau/article/view/455>. Acesso em: 20 ago. 2025.

ROOTS OF GUADELOUPE CULTURE: GWOKA! Disponível em: <https://ziloka.wordpress.com/2009/09/06/roots-of-guadeloupe-culture-gwoka>. 2009. Acesso em: 15 jul. 2025.

SOUZA, Raquel Santos. **Lumbalú' Más Allá de los Tambores: do Transcender Espiritual à Insurgência em San Basilio de Palenque**. Dissertação (Mestrado em Integração Contemporânea da América Latina). Programa de Pós-Graduação em Integração Contemporânea da América Latina. Universidade Federal da Integração Latino-Americana. 2021. 84 p.

SHARPE, Christina. **No vestígio: negridade e existência**. São Paulo: Ubu Editora, 2023. 256 p.

TRINDADE, Azoilda Loretto da. **Valores civilizatórios afro-brasileiros e Educação Infantil: uma contribuição afro-brasileira**. In: BRANDÃO, Ana Paula; TRINDADE, Azoilda Loretto da (orgs.). *Modos de brincar: caderno de atividades, saberes e fazeres (A cor da cultura, v.5)*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2010. p.11-15. Disponível em: <https://reaju.files.wordpress.com/2018/07/valores-civilizac3b3rios-afrobrasileiros-na-educac3a7c3a3o-infantil-azoilda-trindade.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2025.

TROPICS TELEVISION. **GUADELOUPE. LES 7 RYTHMES DU GWO KA**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=97lwwgLLddk>. 2021. Acesso em: 5 maio. 2025.