

ESTÉTICA NEGRA E PERIFÉRICA: FILOSOFIA, ARTE E CULTURA

Amailton Magno Azevedo¹
Doutor em História (PUC/SP)
Professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
amailtonazevedo@gmail.com

Resumo: A África está em nós assim como o Espírito Santo. E não se trata de uma presença insidiosa, mas de algo vigoroso que impregnou do coccix ao pescoço o estilo de vida dos negros e mestiços no Brasil. Os estudos em questão afirmam que essa presença se fez sentir a partir de três elementos culturais centrais: música, artes do corpo e religião. Coube a esse texto explorar a dimensão musical e artística que, sob a perspectiva desse autor, tornou o negro brasileiro um pensador e protagonista de sua própria história. A música e as artes foram a via para engendrar uma narrativa que o tornou sujeito emancipado. Defendo que por meio dela, uma história sônica e artística se disseminou como filosofia negra nas fimbrias da cultura moderna no circuito do Atlântico sul.

Palavras-chave: Arte; Brasil; Cultura; Diáspora; Periferia.

BLACK AND PERIPHERAL AESTHETICS: PHILOSOPHY, ART AND CULTURE

Abstract: Africa is in us as is the holy spirit. And it is not an insidious presence, but something vigorous that permeates the lifestyle of blacks and mestizos in Brazil from the neck to the neck. The studies in question state that this presence was felt from three central cultural elements: music, body arts and religion. It was up to this text to explore the musical and artistic dimension that from the perspective of this author made the Brazilian Black a thinker and protagonist of his own history. Music and the arts were the way to engender a narrative that made him an emancipated subject. Through it a sonic and artistic history has spread as a black philosophy on the fringes of modern culture in the South Atlantic circuit.

Keywords: Art; Brazil; Culture; Diaspora; Periphery.

Texto recebido em: 05/08/2019
Texto aprovado em: 29/11/2019

¹ Currículoattes: <http://lattes.cnpq.br/8529033471136042>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6615-7367>.

No contexto da globalização cultural, creio que outro estilo de ser e estar amparado em tradições de oralidade, artes do corpo, ritmos e cosmovisões *africanas, afro-latino-americanas, ameríndias e asiáticas* está provocando uma crise da centralidade cultural do Ocidente (HALL, 2006: 81). Para além de uma globalização ancorada no fluxo dos produtos e estilos de vida ocidentais, modelos culturais dissidentes têm irrigado a cultura urbana das metrópoles do mundo. Entre os modelos dissidentes, realço o protagonismo cultural negro, elaborado por meio da arte e música no contexto metropolitano e periférico da cidade de São Paulo. Este protagonismo tem impactado na formação de redes de sociabilidade e formas políticas de resistência à estandardização cultural.

É possível afirmar que a emergência de outro mundo está se fazendo com os acertos e erros do subalternizado. A produção cultural negra e periférica em São Paulo tem feito irromper novas linguagens insurgentes ao processo da estandardização cultural do dito Norte global. Parecem sugerir outros processos vitais para o diálogo entre culturas. Uma nova régua para indicar outro compasso para um humanismo planetário e além do eixo-pivô Europa/EUA. Ineditismos culturais advindos de um olhar cosmopolita e subversivo vivenciado nas redes de comunicação artística das periferias contemporâneas².

um cosmopolitismo "marginal", subalterno, mas extraordinariamente imaginativo quanto ao poder. O mundo contemporâneo, multicentrado, com inúmeros momentos vernáculos e de implantação e reforço étnico, marca a possibilidade de abertura à diferença cultural e à possibilidade de cruzamento de inúmeras variantes de consciência cívica e de sentidos de responsabilidade moral, ultrapassando a dicotomia local/universal (MENESES, 2010, p. 254).

Se devemos fazer uso da verdade onde quer que ela esteja, porque não pensar esses movimentos estéticos emergentes que ficaram ontem nos porões da História universal e estão hoje condenados à margem do conhecimento?

Minha atenção para esse ineditismo está centrada especificamente na década de 2000, quando emerge de modo mais consistente, os movimentos culturais da periferia na cidade de São Paulo. Argumento que esses movimentos também se proliferaram instituindo um mapa multicêntrico e heterogêneo de linguagens artísticas. E não só no campo da música, tendo o rap, o funk e o samba como expressões predominantes entre a juventude negra e mestiços de negros.

² Considero que os ineditismos culturais também ocorrem em cidades do dito Norte Global, o que implica pensar em uma experiência multicentrada. Cito o desenvolvimento do rap e do hip hop no bairro do Bronx em Nova Iorque, que do ponto de vista do planisfério político ocidental está localizado no Norte.

Mas pintura, literatura, vídeo, teatro, artes plásticas, cinema, culinária, moda, dança constituíram um conjunto heterogêneo de práticas culturais e artísticas que buscam suportes de memória nos signos da cultura negra. A música negra urbana passou a coexistir com essa multiplicidade de saberes periféricos emergente.

Importa destacar que essa produção envolve a presença de uma juventude afro ligada às artes e ao ativismo político. Poetas, músicos, atrizes, escritoras, professores, professoras, dançarinos e dançarinas com inclinações políticas e ideológicas bem definidas. Inspirados nas ideias políticas de Zumbi dos Palmares, Fela Kuti, Malcom X, Bob Marley, Mano Brown, panteras negras e outros, os artistas e educadores estão protagonizando a emergência dessa estética ancorada nos signos e símbolos da *cultura africana e afro-latino-americana*, bem como *afro-brasileira*. Por meio de suas produções, os negros e pobres da metrópole são representados com dignidade e poesia. Fazem de uma parte da cidade, um micro África (AZEVEDO, 2017, p. 12). Ao penetrar nesse microcontinente depara-se com o diálogo entre as duas margens do Atlântico, mediado pela renovação dos fluxos de saberes e fazeres. Nas produções identifica-se desde narrativas de escravizados e ex-escravizados reelaboradas nas músicas e religiosidades às formulações teóricas pautadas nos ideais do pan-africanismo e da negritude. Mas nada de afro-centrismo ensimesmado, muito pelo contrário, nas produções dos ativistas culturais e políticos se nota a busca de uma negritude “artistizada” e cosmopolita³. A luta política contra o racismo e as humilhações diárias é feita pela afirmação de uma identidade negra internacional, ancorada, sobretudo no circuito *África/América/Caribe/Brasil*.

Não se identifica a busca por uma pureza africana. Os diálogos interculturais ocorrem a partir da experiência diaspórica que parece permitir a reconfiguração de valores, saberes e fazeres. Creio que os prolongamentos das Áfricas podem ser pensados a partir de um movimento histórico descontínuo e irregular. Nas rotas do Atlântico formaram-se diferentes redes de contato entre Áfricas, Europas e Américas. O Atlântico Negro, conceito forjado por Paul Gilroy, constituiu-se como uma contra narrativa à modernidade europeia e por meio de uma dinâmica de reinvenções da África na América, produziu formas de resistências, definidas por Gilroy, como uma geopolítica e geocultura negra (GILROY, 2001, p. 25). A perspectiva que tenta identificar, continuidades africanas intactas, já estaria ultrapassada; interessando

³ Ver Almir Chediak Songbook e Gilberto Gil, p. 29. Gilberto Gil elabora o termo negritude artistizada cosmopolita na entrevista concedida a Almir Chediak.

pensar as conexões, injunções, negociações e as interferências ativas do negro nas Américas. Seja no tempo do tráfico, da escravidão e no pós-abolição esses tornaram suas expressões, formas efetivas de preservar um vasto repertório de signos, símbolos e práticas culturais.

A periferia e a estética negra em questão

José Guilherme Magnani atribui ao termo "periferia" significações diferentes. Historicamente o termo periferia guarda uma “conotação geográfica e sociológica, designado como uma área de expansão urbana em oposição ao centro histórico”; carente de equipamentos básicos, habitada por populações de baixa renda, com “pouca qualificação e de inserção precária” no mundo do trabalho (MAGNANI, 2002). Segundo o autor, o conceito, passou por uma revisão, pois essas características mencionadas não se mantêm: se encontrava durante os anos 2000, “condomínios residenciais fechados, de luxo”, bem como, bolsões de pobreza no centro histórico. Sendo assim, a perspectiva geosociológica não responde a complexidade urbana da São Paulo contemporânea. O autor sugere também outra categoria designada como “hiper periferia” ou “mega periferia”, que seriam áreas recentes de expansão urbana super excluídas e invisibilizadas (MAGNANI, 2002). De todo modo, é preciso pensar as múltiplas centralidades da cidade que, a partir de seus sujeitos históricos específicos, instituem suas redes geopolíticas de ser e estar.⁴

Por outro lado, há uma mudança desse conceito do ponto de vista simbólico. O aspecto negativo da periferia, associada à criminalidade, violência, marginalidade, drogas, crimes etc., são positivados no “contexto ligado aos movimentos sociais e culturais”. Essa conotação afirmativa foi percebida por Alexandre Barbosa Pereira na sua pesquisa: “*Pichando a cidade: apropriações ‘impróprias’ do espaço urbano*” (PEREIRA, 2009). Apesar das dificuldades, os movimentos culturais apropriaram-se do espaço em que viviam criando outro sentido; desconstruíram o estigma que pesava sobre a periferia como o lugar sem memória.

Outra questão importante a definir é o que se designa como estética da periferia. Concebo o conceito como uma gama de práticas culturais que tem seu suporte nas tradições orais,

⁴ José Guilherme Magnani, discute essas questões no artigo: “A Periferia e a Descoberta de Uma Nova Estética”, na Revista do Sesc, n. 6, dez/2012. Mas aprofunda a discussão sobre o conceito de espaço urbano no artigo “De Dentro e de Perto: Notas para uma Etnografia Urbana”. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 17, n. 49, junho/2002, p. 15.

rítmicas, religiosas e corporais da diáspora negra no Brasil. Em diálogo com Muniz Sodré, “a estética – não exatamente a clássica teoria do belo ou o esteticismo difuso da sociedade de massa contemporânea, mas a estesia, entendida como receptividade sensorial e emocional comum de um grupo” (SODRÉ, 2015: 245). E ainda,

A arte, particularmente na forma da música e da dança era oferecida aos escravos como um substituto para as liberdades políticas formais que lhe serão negadas no regime da plantation. As culturas expressivas desenvolvidas na escravidão continuam a preservarem forma artística as necessidades e desejos que vão muito além da mera satisfação de desejos materiais. Em oposição à suposição do Iluminismo de uma separação fundamental entre arte e vida, essas formas expressivas reiteram a continuidade entre arte e vida (GILROY, 2001, p. 128-129).

Portanto, identifico um campo de produção cultural que incitou a emergência de uma estética negra vibrante, volumosa e discrepante da narrativa hegemônica sobre cultura urbana. Nela, é possível afirmar uma metrópole que se quer negra, alheia ao discurso lengalenga sobre a cidade de São Paulo como motor da economia nacional.

Liliane Braga afirma que no centro da perspectiva dessas estéticas periféricas a “África” é tomada como referência. A cultura negra seria o coração dessas expressões (BRAGA, 2012). Liliane afirma serem os africanos escravizados que traçaram a espinha dorsal dessas estéticas e que não se limitam ao Brasil, mas por todas as Américas e ilhas caribenhas (BRAGA, 2012).

Outras questões convergentes nessas expressões artísticas são a crítica social, a esperança utópica, a rejeição a um pessimismo sombrio e um discurso derrotista. Os artistas acreditam estar refazendo a literatura, a música e artes sob o prisma periférico. Os movimentos e as estéticas periféricas configuram-se como uma experiência subversiva que ocorre nas demandas imediatas da comunidade procurando soluções a problemas concretos. A mudança é projetada no plano local com ações de resistência cultural e política. Isso não significa que não haja diálogos globais entre as diásporas negras das Américas e o continente africano.

Outra dimensão importante a ser destacada nessa estética é o elogio da negritude brasileira. Ancorada nas narrativas dos movimentos negros americano e brasileiro dos anos 70, a negritude dos anos 90 e 2000 reestimula a autoestima e a crítica ao racismo, sobretudo com emergência do Hip-Hop e sua narrativa que reposicionou a representação sobre o negro e a periferia em uma posição de dignidade. Noto também nessas estéticas da periferia a apropriação também das matrizes culturais negras do Brasil em que autos populares e ritos religiosos se misturam na vivência artística e a vida diária.

Sem os folguedos populares como maracatu, reisado e bumba meu boi (surgidos nessa “periferia do Brasil” que é o Nordeste e que ocupou as periferias da cidade de São Paulo, com migração), sem a congada, sem o jongo ou a capoeira ou o candomblé, ou seja, sem as manifestações culturais negras das periferias simbólicas – porque à margem das elites autocentradas – e reais –, às margens dos riscos cartográficos que delimitam as cidades –, hoje, periferias-cêntricas (lá e cá, em todo lugar), não veríamos surgir repente, embolada, literatura de cordel ou a rica dramaturgia de grupos ativos atualmente, como Teatro Popular Solano Trindade (continuado pela família do poeta e dramaturgo na cidade que o escritor “adotou”, Embu das Artes), Nós do Morro, Cia. Os Crespos, Capulanas e outros que, aos poucos, vão ocupando os palcos, os ouvidos e outros sentidos para além dos espaços periféricos (ambos com igual importância de serem ocupados!) (BRAGA, 2012).

Sem esquecer que choros, sambas e ritmos afro-brasileiros ligados à liturgia sagrada de orixás, inquices, congadas e do catolicismo negro mineiro; bem como contações de histórias, cantos de trabalhos de lavadeiras, agricultores, vissungos, capoeiragens e o funk carioca compõem esse vasto repertório das estéticas periféricas.

Argumento que a periferia de São Paulo pode ter revolucionado a produção artística, não só do ponto de vista estético, mas do ponto de vista do uso de equipamentos culturais. Não tomaram apenas os equipamentos tradicionais como anfiteatros, casas de shows, bibliotecas, livrarias, museus, etc.; mas os botecos, lajes, becos, esquinas, quintais, escadarias de vielas se transformaram nos espaços e equipamentos improvisados.

Sérgio Vaz, um dos fundadores do sarau literário Cooperifa, afirma que por meio dele se desencadeou uma nova Semana de Arte Moderna, tendo a periferia como território e os agentes sociais periféricos como protagonistas⁵. Uma versão irônica e bem-humorada, do renomado movimento de 1922, então vivido por membros da elite letrada paulista.

Parece que essa miríade de produções não transformou as expressões culturais negras e periféricas em um amontoado de eventos desconexos, tampouco numa farofa destemperada de atividades. Identifiquei uma base de conhecimentos sólidos, fundamentados em saberes mistos como: artes do corpo (pintura, dança e canto), tradições de oralidade; bem como domínio de um vasto repertório rítmico do contexto afro-brasileiro, africano, afro-latino-americano.

⁵ Sérgio Vaz. Disponível em: http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_noticia=25411&id_secao=11, 19 de outubro de 1997.

Literatura

Do ponto de vista da literatura periférica o mundo é imaginado sob as lentes de quem escreve. Os pobres, negros e excluídos não são mais objetos de observação; agora, eles são produtores de uma narrativa e protagonistas de suas próprias histórias. Inventam versões sobre o mundo. Não são mais objetos apreciados por escritores ou intelectuais de aquário. O sujeito que é olhado é o mesmo que olha. A fronteira foi borrada. Emerge um saber do subalterno ou subalternizado, que não se vê como coitado, passivo e resignado. No campo literário, protagonizou-se uma briga com os cânones da literatura brasileira.

É possível afirmar como seus textos escapam aos jargões da literatura bem-comportada. Também não se busca produzir imagens estanques e rígidas de uma periferia isolada e ensimesmada. Muito pelo contrário, a nova literatura quer a periferia e o mundo, a universidade e o livro; nada de contentar-se com as migalhas que sobram das mesas fartas do conhecimento padrão.

A nova literatura se expressa dos becos e vielas, barracos e puxadinhos, literatura anticanônica, livre das academias e formalismos, das letras perfeitas com suas vírgulas, travessões, ponto e vírgula e acentuações na hora certa. A literatura periférica é subversão, desobediência, explosão de canetadas tortas do povo, que segundo Sérgio Vaz, é "lindo e inteligente" e, elabora suas poesias nas "quebradas" urbanas. Literatura que não espera aceitação, prêmios e tolerância. O corte é profundo e bem definido quando se trata de literatura periférica: retrata a vida sofrida e diária do negro e pobre da São Paulo contemporânea.

Durante a década de 2000, essa literatura se avolumou, chegando a mais de sessenta sarais e uma soma incontável de livros lançados. Teceu-se uma rede intrincada e muito bem afinada na comunicação cotidiana através das redes sociais, telefônicas, cartazes, comunicação boca a boca e relações de amizade. Nessa rede os sarais divulgavam os escritores, além de músicos, ativistas culturais, gente ligada ao teatro, dança, cinema e moda.

Os escritores têm como marca constante o domínio da palavra falada transposta para os livros. Assumem sem nenhum receio, o mote da língua falada, com improvisos e gírias cotidianas. Numa breve análise do livro *Literatura Marginal*, organizado pelo escritor Ferréz, os autores dos textos e os personagens se caracterizam por serem jovens negros e pobres da metrópole. Tais escritores e escritoras são aqueles e aquelas que na escola sempre foram

avaliados com as piores notas. Meninos e meninas que quando alunos e alunas foram classificados como incorrigíveis, jogados no limbo da cultura escolar; acostumadas a preservar a memória canônica. Tudo bem que Shakespeare é o que é, e qualquer comentário sobre ele é pura especulação. Ficamos assim: Shakespeare é perfeito. Tudo bem-posto e não se fala mais nisso. Só não se deve esquecer do personagem Caliban, o filho de uma africana com o diabo, criado por Shakespeare. Agora estamos tratando de uma literatura escrita por "Josés" e "Marias" e pelo "João" que deixou de ser ninguém no ato da sua escrita. Escritores e escritoras que antes sufocados com as piores notas, se libertaram do anonimato e da invisibilidade.

Música e dança

Outra questão a ser discutida relaciona-se à música e dança. Os estudos apontam que “os princípios estéticos” ligados à música, dança, artes do corpo e à cosmovisão foram ingredientes da cultura africana que persistiram nas Américas (THORNTON, 2004, p. 296). Por meio das instituições lúdicas os afro-brasileiros realçaram um sentido de “comunidade”, definida por Muniz Sodré como um projeto aberto de uma irmandade subnacional, fortalecida por uma solidariedade grupal. Esse projeto aberto consolidou, nos dizeres de Sodré, uma “marca do paradigma civilizatório africano” (SODRÉ, 2015, p. 239). A comunidade, por via da música, da festa, do culto ao preexistente e existente, expressou uma vitalidade corporal e reterritorializa lugares sob a perspectiva afro-brasileira (SODRÉ, 2015, p. 243). Desse modo, música e outras expressões lúdicas afirmaram um paradigma “festivo e musical” na cena pública do Brasil (SODRÉ, 2015, p. 242).

Aqui tomei o bloco afro Ilú Obá de Min para pensar a estética negra sob o prisma da música. Desde 2004, uma multidão de negros e mestiços é sacudida pela explosão de tambores candomblezeiros do Ilú. Fundado por Elisabete Belisário, Adriana Aragão e Baby Amorin, o Ilú conseguiu fazer da cidade um lugar melhor para se viver. Caetano Veloso, afirmava na sua música "Sampa", que São Paulo poderia ser o mais novo quilombo de Zumbi, e, quando o Ilú desfilava, essa utopia se tornava realidade.

Passada a sanha de querer embranquecer o país com a política de imigração da primeira República, a cidade foi tomada por outras ondas migratórias e, dentre elas a de brasileiros

negros e mestiços do interior paulista, Nordeste e Brasil Central. Com eles, as práticas rítmicas e festivas herdadas reanimaram a produção cultural do centro e da periferia da metrópole.

Sem esquecer, contudo, das contribuições dos antigos redutos negros da cidade concentrados nos bairros da Barra Funda, Bixiga, Glicério onde o samba paulista nasceu. Deve-se considerar também a presença das irmandades negras como a que se formou em torno da construção da Igreja da Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, no antigo largo do Rosário, em 1711; e transferida para a região do largo do Paissandu, em 1906. Em regiões distantes do centro histórico comunidades de negros com suas práticas sociais se formaram no antigo bosque da Saúde, Pirituba, no quilombo do Jabaquara ou ainda, ao longo do século XX a formação de escolas de samba na Zona Norte onde se concentrou a maioria delas, sobretudo nos bairros da Casa Verde e Brasilândia; bem como na região da Zona Leste com a emergência da Nenê da Vila Matilde, fundada em 1949. Rastros de uma São Paulo negra que inibe qualquer pretensão de afirmar que os negros daqui não sabiam nada de samba, de festa e de reza.

O Ilú se transformou em um dos centros irradiadores do movimento que designo como o renascimento do carnaval de rua paulista ao longo da década de 2000. E tem mais, com o Ilú emergiu uma dimensão da estética negra irrigada e hidratada pelos valores culturais afro-brasileiros. A África está em toda parte. Orixás em pernas de pau, mulheres muito elegantes adornadas pelos vestidos, turbantes e pinturas corporais. Na arte da vestimenta e do corpo, as mulheres e os orixás apresentavam motivos gráficos africanos como traços piramidais, pontilhamentos, espirais e círculos. No campo musical a presença triunfante dos tambores perpetuava a memória dos ritmos cruzados africanos (polirritmia); bem como os mais variados estilos de cabelos como o crespo volumoso, tranças e dreadlocks.

Concreta e simbolicamente a África era tomada como ponto de partida e chegada. E a depender do Ilú, sua memória irá permanecer nos becos, vielas, viadutos, esquinas, ruas e avenidas de uma metrópole que se quer negra. A representação de que tudo em São Paulo era italiano perdia força quando o bloco Ilú Obá de Min passava com seu cortejo na década de 2000⁶.

⁶ A afirmação de que nem tudo era italiano em São Paulo está emprestada da pesquisa de José Carlos Ferreira dos Santos. SANTOS, J. C. F. dos. *Nem tudo era italiano: São Paulo e Pobreza (1890-1915)*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2003.

Artes do Corpo

Com o Ilú a questão do corpo assumia importância vital. Esse suporte físico e cultural prolongou as memórias das Áfricas no Brasil. Além da música, a busca para manter uma estética negra, se fez com as artes do corpo: pintura, tecidos, estilo de cortes e penteados, tatuagens e moda. Tais expressões tornaram possíveis refabricar signos e símbolos africanos no Brasil e nas Américas.

Na contramão das representações platônicas e cartesianas que consideram o corpo um amontoado de órgãos desimportantes, como assim afirma Célestin Monga, o corpo nas cosmogonias negras assume uma particularidade cultural⁷. Música, dança, pintura e evocação dos ancestrais significam modos de celebrar a vida; o que implica em desafiar uma percepção desencantada e pessimista sobre o mundo.

A visão de mundo africana confere à corporeidade um arranjo complexo.

corpo vincula-se ao sagrado (o sagrado é parte constitutiva da pessoa tanto pela herança dos ancestrais quanto dos deuses), que é percebido como uma experiência de apreensão das raízes existenciais, até o ponto em que o vivido é apenas um conjunto de virtualidades (SODRÉ, 2015, p. 205).

O corpo como arquivo vivo de uma memória em desalinho às pretensões de torná-lo máquina. Desse modo, arte do corpo, música, mundo dos vivos, dos ancestrais e deuses se entrelaçam. Mas essas expressões não devem ser concebidas apenas como afirmação simbólica, mas também afirmação política que descentra o paradigma ocidental universalista. Isso significa compreender as expressões culturais sob o prisma extra antropológico e como resistência cultural.

Seja no período escravocrata ou no pós-abolição, as gingas e manhas do corpo negro agiram para enfrentar as adversidades. O corpo como festa, dança, ritual se portou e se porta como um modo de resistir a processos de morte cultural e mirar aquilo que Waly Salomão e Gilberto Gil já afirmavam: a felicidade negra é uma felicidade guerreira.

⁷ Ver Célestin Monga. *Nilismo e Negritude: as artes de viver na África*. Tradução Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Cosmovisões africanas e afro-brasileiras.

Por religião entende-se a “administração e monopólio intelectualizado da fé monoteísta”, que almeja “superar os transe emotivos e “violentos” (no sentido das experiências de sacrifício e de mobilização de forças cósmicas) do sagrado” (SODRÉ, 2015, p. 205). Na visão de mundo africana isso não se aplica. Há uma descoincidência fundamental no modo como o sagrado é concebido. Nesse contexto o sagrado é tomado como o mundo preexistente que é dimensão componente do mundo da pessoa, portanto, do mundo dos vivos. John Mbiti afirma que em muitas línguas africanas não existe um vocábulo específico para “religião”. Religião na África é uma cosmovisão. Uma visão de mundo integrada, onde os ancestrais e os vivos estariam conectados; definindo uma filosofia existencial específica. A cosmovisão é o centro vital que move vida social na África ancestral.

No processo de mudanças culturais vividas no mundo Atlântico, essa dimensão existencial, bem como linguística, estética e das estruturas sociais foram impactadas, formando outras cosmovisões afro-atlânticas (THORNTON, 2004, p. 312).

No Brasil, “*a filosofia e o conhecimento de algumas religiões africanas*” se imiscuíram “*em um sistema religioso europeu*” expressando fusões complexas e inéditas (THORNTON, 2004, p. 312). A visão de mundo negro-africana impregnou o catolicismo popular com suas festas, folguedos, danças e ritmos hidratando o tecido cultural e religioso da colônia, império e república. Congadas, calundus, maracatus, jongos, visarias, candomblés, catolicismo popular, umbandas e outras práticas confirmam uma densa gama de crenças, deidades e rituais.

Para Munanga e Gomes a visão de mundo negra do candomblé e a umbanda firmaram-se ao longo do século XIX e XX, e em diferentes regiões do país com nomes e ritos particulares: candomblé na Bahia, xangô em Pernambuco e Alagoas, tambor de mina no Maranhão e Pará, batuque no Rio Grande do Sul e macumba no Rio de Janeiro (MUNANGA; GOMES, 2006, p. 116).

Nos Candomblés, em particular, a cosmovisão perdurou na evocação de orixás como ancestrais protetores, no papel pais e mães de santos como mediadores dessa relação entre o sagrado e o profano; bem como responsáveis por preservar histórias orais que identificam e definem o papel e a função de cada orixá. Na tradição iorubá alguns aspectos são partilhados: uma relação íntima com o meio ambiente; estreita ligação religião e comunidade; a inexistência

de corpos doutrinários e sistemáticos; politeísmo e monoteísmo coexistindo simultaneamente; o antropocentrismo; a dimensão pragmática da fé (SODRÉ, 2015, p. 188-215; RISÉRIO, 2007, p. 149-185). John Mbiti argumenta sobre o caráter antropocêntrico das cosmovisões africanas; onde o ser humano está numa posição-chave em relação a tudo que o cerca. Em outras palavras, a divindade só existe, porque é o humano responsável pela sua existência.

A cosmovisão interage com a música e dança sacras de bantos, jejes e nagôs nos terreiros compondo assim uma dimensão litúrgica e funcional. Música e ritmo para estimular o transe e a comunicação com o sagrado; evocando a presença dos ancestrais no corpo dos iniciados e sacerdotes. Essas criações estético-religiosas africanas atravessaram o Atlântico e os séculos. Perseveram-se, nas casas e terreiros (SODRÉ, 2015, p. 188-215; RISÉRIO, 2007, p. 149-185).

A partir do Ilú Obá também é possível pensar a dimensão da cosmovisão nas estéticas negras periféricas, sobretudo na presença de orixás que desfilavam todos os anos nos cortejos em pernas de pau. Os elementos que constituem a cosmovisão negra são expressados nos gestos corporais dos orixás, na execução polirritmia dos tambores e nos motivos gráficos dos tecidos e cabelos.

Novas musicalidades negras: o rap

Na São Paulo do final do século XX e início do XXI, o rap e o funk consolidaram uma nova estética negra nas periferias das grandes cidades brasileiras. Desde os anos 70 que o funk vem sendo incorporado pela juventude negra e pobre. Sobre o rap, podemos situar a década de 1980 como tempo de formação de uma nova modalidade musical praticada por uma juventude com as mesmas características sociais do funk. Em diálogo constante com as versões norte-americanas, seja pela via festiva do funk ou pela via ativista e militante do rap, essas duas musicalidades passaram a se firmar como símbolo de resistência cultural negra, pobre e periférica.

Destaco como material de análise o grupo de rap Racionais Mc's, modelo de uma geração que passou explicitar o orgulho negro de modo vigoroso. Suas letras sugerem temas, recomendam a valoração do orgulho negro, periferia, liberdade, África, líderes negros dos Brasil, EUA e África; bem como uma crítica contundente do passado escravista, do racismo e

do apartheid. Sua visão expressa uma narrativa autoral que interpretava o Brasil sob o prisma da crítica à democracia racial.

A imagem do Brasil dos anos 90 e 2000 é narrada por músicos ancorados numa cultura oral e periférica. Na música “Homem na Estrada” se observa a vivência de um homem comum, desimportante e ex-presidiário, que tenta reconstruir sua vida na cidade. Racionais exploram narrativas miúdas, histórias pessoais e locais, espaços segregados, arquiteturas improvisadas, urbanidades caóticas. Em o “Homem na Estrada” sugerem um colapso do modernismo paulista; a periferia seria o lugar onde se revelaria a farsa de São Paulo. Nessa música optaram por melodias cinzentas, amargas, com batidas secas e agressivas; o que traduzia com fidelidade o teor da letra.

Rejeitavam também as imagens do Brasil exportação. As cores vibrantes e tropicais são substituídas pela moda urbana metropolitana com cores escuras e monocromáticas associadas normalmente a um time de basquete dos EUA ou a um clube de futebol do Brasil. A morena sedutora, ingênua e predisposta ao sexo é substituída pela mulher negra também sensual mais nunca inocente⁸; o bom crioulo pelo negro revolucionário; o bom malandro sambista pelo malandro sobrevivente na selva urbana; a romântica favela pela periferia segregada e tomada pela violência, pobreza, drogas, crimes e desesperança. No rap de São Paulo dos anos 90 e 2000 se refutava a existência do realismo mágico de um Brasil tropical, moreno e feliz; no seu lugar a desilusão de milhões de habitantes apartados em favelas, morros e conjuntos habitacionais.

Expressavam uma poesia concreta sobre a era pós-industrial. Nada mais era eterno, seguro e estável numa era de fragilização das regras do mundo do trabalho, onde emprego e desemprego conviviam lado a lado, frente a frente, minuto a minuto. A metrópole era o lugar onde se vivia e se vive essa atmosfera de insegurança, medo e distopia. Os mais pobres eram sempre os mais vulneráveis nessa economia bélica e insana. Os personagens, nas letras do rap assumiam as feições de jovens negros, mestiços e brancos pobres. Esses atores buscavam a sobrevivência nos subempregos e no submundo do tráfico de drogas; essas eram as regras e os espaços ingratos que sobravam na civilização do asfalto. Assim como os pais e mães de santos,

⁸ Cabe mencionar que outras figuras femininas como a mãe e puta eram recorrentes na obra do Racionais Mc's. A primeira sempre louvada e amada, a segunda tida como sinônimo de mulher interesseira e/ou traçoeira é atacada, configurando uma visão machista e misógina do grupo. Necessário também mencionar que o grupo já fez manifestações públicas do erro cometido nessas representações grosseiras.

capoeiras e sambistas, os rappers também se transformaram em pensadores de suas comunidades, bairros e cidades.

Considerações Finais

A África está em nós assim como o Espírito Santo⁹. E não se trata de uma presença insidiosa, mas de algo vigoroso que impregnou do cóccix ao pescoço o estilo de vida dos negros e mestiços no Brasil. Essa presença se fez sentir a partir de três elementos culturais centrais: música, artes do corpo e religião. Coube a esse texto explorar a dimensão musical e artística que, sob a perspectiva desse autor, tornou o negro brasileiro um pensador e protagonista de sua própria história. A música foi a via para engendrar uma narrativa que o tornou sujeito emancipado. Defendi que por meio dela, uma história sônica e artística se disseminou como filosofia negra nas fímbrias da cultura moderna no Atlântico Sul.

⁹ Ouvi essa expressão durante a conferência do escritor cubano Oscar Oramas Oliva na Casa da África, na cidade de Havana, em janeiro de 2019.

Referências bibliográficas:

- AZEVEDO, Amailton Magno. *No Ritmo do Rap: música, sociabilidade e cotidiano dos rappers* - São Paulo, 1980-1997. Dissertação de Mestrado, PUC/SP, 2000.
- AZEVEDO, Amailton Magno; JOVINO, Saloma Salomão. *Os Sons que veem das ruas*. In: Rap e Educação, Rap é Educação. São Paulo: Summus Editorial, 1998.
- AZEVEDO, Amailton Magno. *Oralidade dos Rappers*. São Paulo: Projeto História, 1999.
- AZEVEDO, Amailton; ANTONACCI, Maria Antonieta M. *Diáspora*. In: Revista Projeto História. São Paulo, 44, 2012.
- AZEVEDO, Amailton Magno. *As micro-áfricas em São Paulo: Sambas, Quintais e Arranha-Céus*. São Paulo: Olho D'água, 2017.
- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*, Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.
- BRAGA, Liliane. *África em toda parte: cultura negra é o coração das estéticas das periferias*. São Paulo: Revista do Sesc, n.6, dez/2012.
- CARLOS, José Ferreira dos Santos. *Nem tudo era italiano: São Paulo e Pobreza (1890-1915)*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2003.
- CHEDIAK, Almir. *Song book, Gilberto Gil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1992.
- GILROY, PAUL. *O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência*. Tradução Cid Caipel Moreira. São Paulo: Editora 34, Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2001.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, Tradução Thomaz Tadeu da Silva Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- Mbiti, John. *African Religions and Philosophy*. African Writers Series. Heinemann [1969] (1990).
- MAGNANI, José Guilherme. *A Periferia e a Descoberta de Uma Nova Estética*. São Paulo: Revista do Sesc, n. 6, dez/2012.
- MAGNANI, José Guilherme. *DE PERTO E DE DENTRO: notas para uma etnografia urbana*. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 17, n. 49, junho/2002. p. 11-29.
- MONGA, Célestin. *Nilismo e Negritude: as artes de viver na África*. Tradução Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- MUNANGA, Kabengele e GOMES, Nilma Limo. *Para Entender o Negro no Brasil de Hoje: História, Realidades, Problemas e Caminhos*. São Paulo: Global: Ação Educativa Assessoria, Pesquisa e Informação, 2006.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. *Pichando a cidade: apropriações “impróprias” do espaço urbano*. In: “Jovens na Metrópole” – 2009 – Editora Terceiro Nome – São Paulo.

RISÉRIO, Antônio. *A Utopia Brasileira e os Movimentos Negros*. São Paulo: Editora 34, 2007.

SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010

MUNIZ, Sodré. *Claros e Escuros: identidade, povo, m dia e cotas no Brasil*. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

THORNTON, John. *A África e os Africanos: na forma o do Mundo Atlântico (1400-1800)*. Tradu o Marisa Rocha Mota. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.