Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

ENTRE O GRITO E A DELICADEZA

Estéticas negras músico-dançantes na Améfrica-ladina

Mariana de Castro Moreira
marianacastromoreira@id.uff.br
UFF e UFRJ
Alexander Ruas
UFRJ
alexander.motta@gmail.com

Resumo
O presente artigo investiga as musicalidades e corporalidades afrodiaspóricas como formas de elaboração do trauma colonial e de produção de modos coletivos de existência. Partindo do conceito de amefricanidade de Lélia Gonzalez, articulamos as contribuições de Leda Maria Martins, Fred Moten e Paul Gilroy para compreender o grito negro como expressão inaugural da violência escravista e, simultaneamente, como potência criativa e insurgente. Propomos, então, que, nas culturas afro-latino-caribenhas, esse grito transforma-se em vocalidade, dança, tambor, festa, síncopa, polirritmia, improvisação e chamada-e-resposta, constituindo tecnologias coletivas de resistência, memória e cuidado. Ao percorrer manifestações como samba, jongo, reggae, rumba, salsa, candombe, cumbia, funk e dembow, o trabalho demonstra como as músicas e as danças negras operam como práticas de fugitividade frente à colonialidade, reorganizando o sofrimento em comunalidade, prazer e reinvenção da vida. Em contraponto à estética do grito, propomos também uma política da delicadeza, identificada em diversos artistas ladino-amefricanos, onde a suavidade, a ternura e a escuta aparecem, assim, como estratégias éticas e estéticas de cuidado, abrigo e afirmação da vida negra nas Améfricas.
Palavras-chave: Musicalidade; Corporalidades afrodiaspóricas; Amefricanidade; Fugitividade; Grito.

INBETWEEN SCREAMING AND TENDERNESS

Black Music-Dance Aesthetics in Amefrica-Ladina

Abstract
This article investigates Afro-diasporic musicalities and corporealities as modes of working through colonial trauma and producing collective forms of existence. Drawing on Lélia Gonzalez's concept of *Amefricanity*, we bring into dialogue the contributions of Leda Maria Martins, Fred Moten, and Paul Gilroy to understand the Black scream as both the inaugural expression of the violence of slavery and a creative, insurgent force. We propose that, within Afro-Latin-Caribbean cultures, this cry is transformed into vocality, dance, drumming, celebration, syncopation, polyrhythm, improvisation, and call-and-response, thereby constituting collective technologies of resistance, memory, and care. By examining manifestations such as samba, jongo, reggae, rumba, salsa, candombe, cumbia, funk, and dembow, the article demonstrates how Black music and dance operate as practices of fugitivity in the face of coloniality, reorganizing suffering into communality, pleasure, and the reinvention of life. In contrast to an aesthetics of the scream, we also propose a politics of delicacy, identified in the work of various Ladino-Amefrican artists, in which softness, tenderness, and listening emerge as ethical and aesthetic strategies of care, shelter, and the affirmation of Black life throughout the Amefricas.
Keywords: Musicality; Afrodiasporic corporealities; Amefricanity; Fugitivity; Scream.

O grito amefricano: um canto de revolta pelos ares [1]

O conceito de *amefricanidade*, formulado por Lélia Gonzalez (2020), mulher negra, política, professora e ativista, propõe uma releitura crítica da formação histórica e cultural das Améfricas a partir da centralidade das experiências negras e indígenas, em oposição à noção eurocêntrica de América Latina, que privilegia a herança colonial europeia e apaga os processos de racialização e resistência produzidos pela diáspora africana forçada. Ao propor o termo *Améfrica Ladina*, no texto *A categoria político-cultural de amefricanidade,* Gonzalez (2020) enfatiza a constituição de um espaço político-cultural marcado pela escravização, pela colonização e pelas práticas de resistência negra e ameríndia, evidentes na linguagem, na religiosidade, na cultura popular e nas formas coletivas de organização político-social, como os quilombos, maroons, cimarrones e palenques, por exemplo. Nesse sentido, a amefricanidade opera ao mesmo tempo como categoria identitária e ferramenta analítica de crítica ao colonialismo, ao racismo estrutural e ao mito da democracia racial, articulando uma perspectiva transnacional das lutas negras nos territórios amefricanos e fundamentando a formulação de um feminismo afro-latino-americano comprometido com as experiências históricas e materiais das mulheres negras.

O *grito de Tia Hester*, cena analítica da escravização, é um dos acontecimentos mais citados e teoricamente densos da teoria crítica negra. Ela vem da autobiografia *Narrativa da vida de Frederick Douglass* (1845) de Frederick Douglass, considerado o pai do movimento pelos direitos civis estadunidense; o grito narrado logo no primeiro capítulo virou um conceito-chave nas obras de diversos autores e autoras negras. Na infância, Frederick Douglass (2016) conta que testemunha sua tia Hester ser brutalmente açoitada pelo senhor escravista; ela grita desesperadamente, sendo descrito como um grito prolongado, animalizado e insuportável. Douglass escreve que foi o primeiro momento em que entendeu o que era a escravização; assim, o grito inaugura sua consciência política.

Para Fred Moten (2023), autor de: *Na quebra: estética da tradição radical negra*, o grito não é apenas trauma; é matriz de criatividade insurgente; é resistência, que se recusa a estar no lugar do corpo-objeto. O grito, como figura inaugural, não é somente a manifestação expressiva da dor da violência escravista; ele é a irrupção de uma materialidade que escapa à captura

[1]Título refere-se à música *Canto das três raças* (Mauro Duarte; Paulo César Pinheiro) interpretada por Clara Nunes

semântica, jurídica e política do regime moderno-colonial de subjetivação. A modernidade ocidental funda-se na primazia da linguagem articulada, da razão discursiva e da figura do sujeito autônomo, proprietário de si e do mundo; o grito, ao contrário, manifesta a vibração, o corpo, o ruído e a interrupção, sendo a quebra na cadeia significante que sustenta o mundo. Moten (2023) insiste que essa quebra não é uma falha a ser reparada, mas a própria condição de possibilidade de uma outra maneira de se constituir como ser, na qual a condição de humano não se funda na soberania do sujeito branco ou na escabrosidade da servidão pura do corpo negro, mas na relacionalidade material do som. O som, enquanto vibração material invisível, atravessa corpos, dissolve fronteiras, resiste à privatização e à territorialização, e, diferentemente da linguagem habitual, que pode ser apropriada, registrada, juridicamente codificada, o som permanece fundamentalmente relacional, contingente e fugidio. A escuta nunca é solitária; ela implica sempre um encontro mínimo com o outro, uma co-presença material. Ao afirmar a primazia do som, desloca-se a primazia do indivíduo para a relação, do sujeito para a coletividade, da propriedade para o comum, sendo o som, primariamente comunista, não apenas como projeto político futuro, mas como condição material presente da existência.

Se a experiência negra nas Améfricas não pode ser interpretada exclusivamente por categorias eurocêntricas ou nacionais, pois existe uma continuidade diaspórica que conecta culturalmente Brasil, Caribe, Cuba, Haiti, Colômbia e diversos outros territórios marcados pela diáspora africana (Gonzalez, 2020), a noção de amefricanidade permite compreender que o grito da Tia Hester não opera apenas na produção cultural e subjetiva dos Estados Unidos, mas atravessa toda a experiência afro-latino-americana e caribenha. Como veremos aqui, o grito torna-se samba, rumba, reggae, salsa, cumbia, bomba, maracatu, dembow, carnaval, jazz, dentre outras manifestações culturais que analisaremos aqui. A diáspora reorganiza o trauma colonial (Kilomba, 2019; Fanon, 2020) em formas culturais compartilhadas, ainda que localmente diferenciadas, demonstrando que existe uma gramática cultural comum produzida pela experiência colonial racializada nas Améfricas, visível especialmente nas práticas corporais, linguísticas, religiosas e musicais negras.

Nesse sentido, a música afro-latino-caribenha pode ser entendida como uma das expressões mais intensas da amefricanidade. Os tambores, os cantos e toques de chamada e resposta, a improvisação, a polirritmia, a circularidade da dança e a centralidade do corpo

revelam permanências africanas reinventadas nas Améfricas, não se tratando de mera sobrevivência das tradições africanas, mas da produção contínua de novas formas culturais negras a partir das condições históricas da diáspora.

Nesta mesma visada, Paul Gilroy (2001) em *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*, recusa-se a conceber esse território de maneira simplificada; ele entende que a formação dessa rede permitiu que as populações negras, no contexto da diáspora africana forçada, constituíssem uma cultura impossível de ser reduzida a uma única origem nacional ou étnica, não existindo '**uma** cultura africana' a ser idealizada ou tida como original, mas uma dispersão de costumes, línguas, ritmos e culturas. Assim, no nosso contexto, entendemos que não se trata de uma cultura exclusivamente caribenha, africana, brasileira, mas de uma articulação simultânea entre todas essas dimensões, que cruza o passado, presente e futuro ao mesmo tempo. Portanto, conserva, traz, resgata, afirma a base tradicional dos diversos povos que vieram de inúmeros lugares do continente africano - como os bantos, iorubás, hauçás, jejes, akans, fulas, savalus, dentre outros; atualiza no presente saberes e práticas, tornando-as híbridas, e lança para o futuro cada vez mais possibilidades de arranjo e novas articulações culturais, epistêmicas, políticas, etc. Essa configuração dá origem ao que Gilroy chama de *Atlântico Negro*, isto é, uma cultura híbrida não circunscrita às fronteiras étnicas nacionais, que ultrapassa fronteiras fixas de identidade, território e pertencimento (Santos, 2002).

Assim, entendemos que a política, nesse registro amefricano, não é primariamente institucional, mas estética, afetiva, performativa, onde a revolução não se projeta apenas como evento futuro, mas se coloca como prática fugitiva no presente (Hartman, 2022), na maquinação estética da vida, no baile, no bailar, no grito e nos sons vários das músicas amefridiaspóricas. A fugitividade não é a utopia de uma sociedade reconciliada, mas uma prática cotidiana de vida social clandestina, conspiratória, que se insinua nos interstícios do mundo moderno. Não sendo reconciliação, a fugitividade é atravessada pela violência estrutural do capitalismo, pela morte social (Patterson, 2008) e pela captura contínua, funcionando sempre como provisória e instável, entendendo que as artes negras, nas suas diversidades e rápidas transformações, funcionam como dispositivo de fugitividade e manutenção da vida. Tal proposta não promete redenção, mas intensificação da fuga, multiplicação das brechas, expansão do ruído, tornando-se a matriz de uma política que insiste na relação contra a soberania e centralidade, no comum contra a propriedade e na vibração contra a representação.

Assim, mesmo que a cena do grito tenha sido formulada por Frederick Douglas, e compreendendo as diferenças entre as colonizações na Améfrica do Norte e do Sul, há uma linha que aglutina essas experiências amefricanas, fazendo não apenas que o grito de Tia Hester seja ecoado nos países amefricanos, mas que, no próprio colonialismo ladino-amefricano, inúmeras Tias Hester tenham efetivamente gritado em nossos territórios e produzido dor e fugitividade ao mesmo tempo, onde o grito não permaneceu preso ao chicote, uma vez que ele escapa, vibra, se espalha pela diáspora atlântica, tornando-se também respiração coletiva, síncopa, tambor, resposta coral, improviso, coreografia e potência de vida.

Em *Performances do Tempo Espiralar* (Martins, 2021), o tempo espiralar rompe com a linearidade moderna ocidental, já que o passado não está atrás; ele retorna, reverbera, reincide e se reinscreve continuamente nas práticas afrodiaspóricas. O corpo, então, torna-se arquivo; a dança, o canto, o tambor, a oralidade e a festa não apenas representam memória, mas atualizam presenças ancestrais no agora. Se em Fred Moten (2023) o grito de Tia Hester é uma ruptura sonora originária da violência escravista, em Leda Martins (2021) podemos compreender esse grito não como evento encerrado no passado, mas como vibração contínua que retorna de forma espiralar nas performances negras da diáspora.

Na chuva de confetes deixo a minha dor[2]: incorporações amefricanas do grito

Em muitas tradições afrodiaspóricas, o grito nunca desapareceu da música e da dança; ele permanece presente, não necessariamente como palavra manifesta, mas como rasgo vocal, síncopa, repetição, melisma, improviso, transe, ponto cantado, percussão intensa, chamada, gemência, vocalização rouca e explosão corporal. O jazz, o blues, o samba, o jongo, a rumba, o son, o reggae, o calipso, a cumbia, o funk, o dembow, o reggaeton, o merengue, a salsa, as manifestações como candombe, a santeria e o candomblé, dentre inúmeros ritmos amefricanos preservam essa vocalidade excedente, isto é, uma voz que não cabe inteiramente na linguagem disciplinada europeia. Na Améfrica Ladina e no Caribe, muitos ritmos afrodiaspóricos preservam vocalidades que escapam à racionalidade musical moderna, aproximando-se mais do gemido, do chamado ritual, do lamento coletivo ou da resposta coral.

Fred Moten (2023) sugere que o grito da tia Hester já contém música antes mesmo de ser reconhecido como tal, pois o que inicialmente aparece como grito individual converte-se

[2]Título refere-se à música *Mulher do fim do mundo* (Rômulo Fróes; Alice Coutinho) interpretada por Elza Soares

em polirritmia social, em coro, em dança, em improvisação e em circulação comunitária do afeto, fazendo com que a música afro-latino-caribenha nasça muitas vezes dessa conversão do sofrimento em circulação energética. O escravismo tentou reduzir o corpo negro a objeto, mas o som produzido por esse corpo excede a objetificação e mostra capacidade de agir no espaço, incomodar, resistir. Assim, a música e a dança ladino-amefricanas são arquivos sensíveis da violência colonial e, ao mesmo tempo, tecnologias de sobrevivência coletiva. O que a escravização tentou esmagar retorna como ritmo; o corpo impedido de falar produz percussão; a pessoa racializada reorganiza o mundo pelo movimento, existindo algo no som negro que se multiplica, e isso aparece marcadamente na Améfrica Ladina e no Caribe, onde a música negra muitas vezes emerge em zonas de perseguição, criminalização e marginalidade urbana.

No Brasil, por exemplo, o samba nasceu perseguido pela polícia (Sodré, 1998); os tambores eram vistos como ameaça pública, ocorrendo o mesmo com o batuque, o jongo e a capoeira. O Estado colonial e republicano compreendia que havia perigo político na reunião percussiva de corpos negros, pois o tambor produz agregação coletiva, memória compartilhada e circulação afetiva, reorganizando os corpos fora da disciplina colonial. Assim, o samba, jongo, maracatu, o tambor de crioula, o coco, o funk carioca e inúmeras tradições afro-brasileiras nascem do encontro entre trauma histórico, festa e reorganização comunitária negra.

A própria estrutura de *chamada-e-resposta* presente em muitas músicas afrodiaspóricas lembra o mecanismo do grito coletivo. Um chama; outro responde; o sofrimento não permanece isolado, mas é redistribuído pela comunidade sonora, aparecendo esta dinâmica no samba de roda baiano, nos cantos de trabalho afro-colombianos, nos *spirituals* estadunidenses, nos coros da *santería* cubana, no samba-enredo, no partido-alto, no repique baiano do Olodum e Ilê Aiyê, no candombe uruguaio, nas cantigas de candomblé brasileiras…Assim, a música negra muitas vezes impede que a dor permaneça privada, denunciando-a não apenas como memória de dor e pedido de reparação para quem a produziu, mas como forma de fazer a vida insistir, mesmo quando o que restou foi muito pouco. Segundo Makl (2011), a chamada-e-resposta constituiu, ao longo dos séculos de opressão e perseguição, um importante dispositivo de criação de vínculos sociais baseados na reciprocidade, na fraternidade e na suspensão das lógicas de dominação. Por meio delas, foram tecidos espaços de encontro comunitário sacralizado, nos quais se fortaleciam laços coletivos, não sendo reduzida a uma técnica musical, mas

constituindo-se como uma forma de sensibilidade capaz de atenuar as fronteiras entre o eu e o outro, favorecendo experiências de comunhão, pertencimento e prazer compartilhado.

A síncopa[3], característica de muitos ritmos amefricanos, pode ser entendida como o deslocamento da acentuação rítmica esperada, ocorrendo quando um som ou batida suprime o tempo fraco ou a parte fraca do compasso, repercutindo em outro mais forte, resultando na quebra da regularidade do ritmo tradicional (Sodré, 1998). Em grande parte da música ocidental, os tempos fortes do compasso costumam receber os acentos principais; a síncopa tensiona essa lógica ao antecipar, prolongar ou deslocar o acento para lugares inesperados, privilegiando o contratempo e produzindo sensação de balanço, impulso, suspensão ou quebra rítmica. Na síncopa, o corpo negro não dança de maneira linear, mas ginga, negocia, improvisa e desloca continuamente o centro rítmico, não obedecendo linearmente ao compasso (Benitez-Rojo, 1998). Esse tempo vazio dado pela síncopa incita o corpo a preenchê-lo com alguma marcação aterrada: palmas, balanço, dança, sendo o corpo dançante, balançante, batuqueiro a instância que acrescenta espaço ao tempo da música. Para Muniz Sodré (1998, p. 11), "é o corpo que também falta - no apelo da síncopa. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço". Assim, o ritmo negro ladino-amefricano frequentemente produz uma instabilidade temporal que desafia a racionalidade disciplinar colonial; tal dinâmica corporal constitui uma filosofia política encarnada do movimento, e os próximos passos da dança e do corpo nunca podem ser totalmente rastreados, sendo sempre surpresa e criação de gesto em tempo real. Interrompendo a previsibilidade métrica moderna, criando curvas, atrasos, antecipações e retornos, a síncopa é uma forma musical de espiralidade (Martins, 2021), pois ela quebra a marcha reta do tempo disciplinado, sendo que o compasso afrodiaspórico muitas vezes gira, responde, dobra sobre si mesmo e retorna transformado. Em diálogo com Édouard Glissant (2021), entendemos que essas formas culturais operam pela opacidade, isto é, por modos de expressão que resistem à total transparência e inteligibilidade colonial, afinal a ética

[3] Aqui utilizado como uma simbologia cultural que marca a ritmicidade afro-diaspórica, sendo que numa interpretação mais crítica, não seria uma síncopa no sentido da musicologia africana, onde predominam os princípios rítmicos das linhas-guias, claves, *time-line*, etc. que tem sua própria lógica musical e rítmica, que somente em contato com as divisões rítmicas ocidentais, levam ao fenômeno da síncopa, que é percebido como um efeito 'fora da regra', enquanto na verdade os músicos seguem as regras das heranças africanas.

da fugitividade (Hartman, 2023) exige produção de estratégias para resistir às múltiplas possibilidades de captura.

O jongo, por exemplo, carrega memórias diretas da escravização nas fazendas de café do sudeste brasileiro. Os pontos cantados operam em código, ambiguidade e duplo sentido, isto é, uma política da opacidade - sobreviver sem entregar-se completamente à inteligibilidade colonial. A roda de samba e a roda de capoeira reorganizam espacialmente o corpo negro: o centro deixa de ser o senhor e passa a ser a circulação coletiva da energia, do toque e da improvisação, onde o samba no pé é forma de orar.

Em Trinidad e Tobago, o *calipso* e depois o *soca* transformaram sátira, sexualidade e comentário político em festa dançante, mas, por trás da aparência carnavalesca, existe uma história de *plantation*, racialização e pobreza colonial. Na Colômbia, ritmos como a *cumbia* e o *mapalé* carregam heranças africanas profundas, especialmente da costa caribenha. O *mapalé* preserva movimentos corporais extremamente intensos, rápidos, quase convulsivos. Muitos pesquisadores associam isso à memória corporal da escravização e do trabalho forçado, mas também à persistência de cosmologias africanas no movimento. Já a cumbia nasce justamente do encontro tenso entre matrizes africanas, indígenas e ibéricas, formando, assim, uma coreografia híbrida. No Haiti, os ritmos vinculados ao *vodu* talvez expressem de maneira ainda mais explícita a continuidade entre espiritualidade, insurreição e música. A Revolução Haitiana não pode ser separada da dimensão ritual dos tambores e cerimônias coletivas. O corpo possuído pelo *loa* rompe a individualidade disciplinar moderna: dançar torna-se incorporar ancestralidade, divindade e memória histórica ao mesmo tempo. O grito aqui não é apenas dor - é convocação espiritual e guerra anticolonial.

O carnaval é crucial nessa discussão porque ele transforma o grito em espacialidade coletiva, pois o som deixa de ser apenas voz e passa a ocupar a cidade inteira, como o canto de Margareth Menezes, de Carlinhos Brown ou de Daniela Mercury, que estremeceu o Museu de Arte de São Paulo (MASP) a ponto de as obras de arte saltarem de seus lugares. Gêneros como o samba, o jongo, o maracatu, o coco, o tambor de crioula e o funk carioca carregam marcas profundas dessa reorganização estética do trauma colonial; os tambores atravessam ruas antes controladas pelo poder branco, e o corpo negro dança onde antes era proibido existir livremente. Em muitos países ladino-amefricanos, a polícia historicamente reprimiu rodas, tambores, procissões e bailes negros porque eles produziam comunalidade negra autônoma, que era então

percebida como um potencial político perigoso. O carnaval afro-caribenho também ocupa posição central nessa discussão, pois, mais do que apenas festividade, ele representa reorganização temporária da espacialidade e do corpo colonizados por meio da ocupação sonora das ruas, das praças públicas, da intensificação do corpo, do excesso, brilho, suor, máscara, e da suspensão parcial das hierarquias sociais.

Em *La Isla que se repite*, obra mais famosa do autor cubano Antonio Benítez-Rojo (1998), o Caribe é compreendido não como uma unidade fixa ou identidade estável, mas como uma máquina polirrítmica marcada por fluxos, improvisações, caos, turbulências históricas e repetições diferenciais. Nesse sentido, a polirritmia[4] caribenha, constitui não apenas uma estética musical, mas uma epistemologia de construção de vida, na qual improvisação, corporeidade e performance tornam-se formas de afirmar a existência frente à violência repetitiva da plantation. O Caribe surge, assim, como uma máquina rítmica de reinvenção contínua, em que memória, corpo e música vibram em permanente movimento de relação e transformação. Assim, os ritmos afro-caribenhos produzem momentaneamente mundos não violentos, suspensões do terror colonial, zonas de prazer e reinvenção coletiva, nos quais a festa, o carnaval e a dança aparecem como contra-espaços, anti-apocalipses e interrupções da máquina colonial (Benitez-Rojo, 1998).

Na República Dominicana, o *dembow* - ritmo acelerado e frenético derivado do *dancehall* jamaicano - e o *reggaeton,* nascido no Panamá, tendo se popularizado em Porto Rico, e atualmente, globalmente conhecido, produzem quase um estado ritualístico, onde o quadril e as pernas não apenas dançam, mas recusam a imobilidade disciplinadora, e, é nessa insistência corporal do rebolado afrodiaspórico que reside uma potência profundamente anticolonial. Nesse sentido, o funk brasileiro e o reggaeton podem ser compreendidos como expressões distintas de uma matriz cultural afrodiaspórica, cujas raízes atravessaram o Atlântico Negro e se reinventaram em diferentes territórios das Améfricas. Ambos se constituem a partir da circulação de ritmos negros, da centralidade da percussão e da síncopa, da ocupação coletiva do espaço urbano e da afirmação de corporalidades historicamente racializadas. Se o reggaeton herda do reggae panamenho, do dancehall jamaicano e das culturas negras caribenhas a

[4] A polirritmia é a sobreposição simultânea de diferentes padrões rítmicos dentro de uma mesma estrutura musical. Em vez de um único pulso homogêneo e linear, a polirritmia articula múltiplos tempos, acentos e ciclos que coexistem, dialogam e tensionam-se mutuamente, produzindo densidade rítmica, movimento e complexidade sonora.

pulsação que desloca o centro do movimento para o quadril, o funk brasileiro reelabora influências do Miami Bass, do electro e de tradições musicais afro-brasileiras nascidas nas periferias urbanas, fazendo do baile um território de sociabilidade, produção estética e invenção política. Assim, funk e reggaeton constituem mais do que gêneros musicais: são matrizes culturais negras que atualizam, em diferentes contextos da diáspora, uma política do movimento. Ao fazer do quadril, da síncopa e da dança linguagens de afirmação da vida, esses movimentos culturais recusam os dispositivos coloniais de contenção do corpo e produzem outras formas de habitar o espaço público, de construir comunidade e de reivindicar prazer, visibilidade e existência. Nessa perspectiva, o baile deixa de ser apenas festa e converte-se em um território onde a memória afrodiaspórica continua inventando modos de sobrevivência, liberdade e futuro.

A perspectiva de Lélia Gonzalez (2020) ajuda a compreender essa dimensão política da linguagem corporal negra. O rebolado, a ginga, a síncopa e a ocupação coletiva das ruas muitas vezes foram interpretados pelas elites ladino-amefricanas como sinais de degeneração moral, perigo e animalidade; assim, o medo colonial do corpo negro dançante atravessa toda a história ladino-amefricana, na qual a criminalização histórica dos batuques, terreiros, bailes, capoeiras e carnavais revela que as músicas e danças negras não eram percebidas pelas elites apenas como entretenimento, mas como potencial reorganização política da vida social. A criminalização do movimento negro aproxima dança e grito, uma vez que ambos aparecem como excesso corporal que escapa ao controle. O historiador Alberto Lamego propõe que "a aparente alegria da música brasileira é apenas inquietação: são os arrancos do bandeirante ambicioso, o desespero do escravo transplantado, o recalcado rancor do índio espoliado" (Lamego, 1945, apud Sodré, 1998, p. 56). Mas certamente não foi apenas isso, uma vez que o projeto colonial racial escravocrata moderno tentou domesticar voz, gesto, sexualidade, ritmo, e a dança negra, mas esses mesmos elementos devolveram ao corpo sua intensidade confiscada. Assim, a sensualidade de muitas danças afro-latino-caribenhas, considerada exagerada pela branquitude moralista, pode ser lida politicamente. Se o colonialismo racializou o corpo negro como hipersexual, e, ao mesmo tempo, tentou discipliná-lo violentamente, muitas danças respondem a isso intensificando justamente aquilo que foi perseguido: a malemolência do quadril, o suor, a proximidade, o improviso e o prazer coletivo. Na perspectiva do colonizador, há uma política do prazer nas manifestações amefricanas, e isso deve ser atacado, destruído. Afinal, a vida negra

na colonialidade deve ser triste e desencantada, mas a Améfrica ladina resiste à captura fazendo mais festa, gingando mais, gritando mais. Para Sodré (1998),

> Todo som que o indivíduo humano emite reafirma a sua condição de ser singular, todo ritmo a que ele adere leva-o a reviver um saber coletivo sobre o tempo, onde não há lugar para a angústia, pois o que advém é a alegria transbordante da atividade, do movimento induzido (Sodré, 1998, p. 21).

Em Cuba, muitos toques iorubás dos tambores da *santería* produzem literalmente estados alterados de consciência, no qual o corpo dançante torna-se atravessado por ancestralidade e divindade, assim como o grito deixa de ser apenas expressão psicológica individual e passa a ser manifestação espiritual coletiva. A incorporação/excorporação ritual pode ser lida como ruptura radical da subjetividade moderna ocidental: o eu disciplinado dissolve-se em ritmo, entidade e comunidade. Em Porto Rico, a *bomba* exemplifica isso de maneira extraordinária, já que nessa manifestação cultural, o tambor e o corpo da dançarina improvisam juntos. Se o corpo negro inicia o improviso, o tambor acompanha, a dança produz o som e o movimento torna-se comando; se o tambor começa marcando com o som, o corpo é ativado para um baile onde dança e música se fundem. Da mesma maneira, no candomblé brasileiro, torna-se indiscernível em uma casa de axé saber se é o orixá que dança ao som do *rum* - atabaque mais grave do trio, responsável pelas dobras, síncopes e improvisações - ou se é a dança do orixá que provoca o rum a ser ativado; e não faz sentido saber com a razão, é uma experiência que se passa entre dança e música, entre orixá e ogãs, e talvez por isso, quando um orixá dança, dizemos que ele está ‘dando rum’.

No Peru, tradições como o *festejo* e o *landó* carregam marcas profundas da diáspora africana no Pacífico sul. O *cajón* peruano, instrumento semelhante a uma caixa de madeira no qual o músico precisa sentar-se nele para tocar, nasce também de processos de adaptação criativa diante da repressão colonial aos tambores africanos; quando o tambor é proibido, a diáspora inventa novos instrumentos e modos de preservar a pulsação rítmica africana (Gilroy, 2001). O ritmo encontra caminhos clandestinos através de uma estética inventiva da sobrevivência. No Uruguai e na Argentina, o candombe evidencia a permanência negra, frequentemente apagada pelas narrativas nacionais de branqueamento, onde o desfile dos tambores pelas ruas de Montevidéu reorganiza o espaço urbano pela memória africana. Cada

tambor fala uma função diferente - piano, chico e repique - criando uma conversa polirrítmica que lembra que a diáspora nunca foi silêncio, mas baque, pele, couro, baqueta, corpo e voz.

Assim, entendemos que a estética negra nas Améfricas é uma estética da sobrevivência inventiva, fazendo com que o grito nunca permaneça puro trauma, deslocando-se continuamente: vira tambor quando a voz é proibida; vira dança quando a palavra é censurada; vira síncope quando o tempo colonial tenta se impor; vira carnaval quando o espaço urbano é segregado, vira música de rua, roda de rima, charme, passinho, funk, para afirmar que, apesar do individualismo moderno, a vida negra se afirma como coletiva e nas ruas. Isso se difere da tradição européia erudita, sobretudo a partir do Iluminismo e do Romantismo, onde a música foi concebida como obra autônoma, isto é, algo para contemplação, apreciação estética, representação ou elevação espiritual[5], havendo uma centralidade da autoria individual, da partitura, da harmonia e do desenvolvimento formal. A música aparece nesse contexto como busca de beleza, ordem, genialidade ou expressão subjetiva do indivíduo; não por acaso, a figura do compositor ganha um estatuto sagrado, ou seja, a beleza tende a constituir um fim em si mesma, frequentemente associada à autonomia da obra, à contemplação e ao refinamento formal, tornando-se um objetivo de a estética perseguir sua perfeição.

É importante notar que isso não significa que as tradições musicais africanas e afrodiaspóricas não produzam beleza, mas há uma diferença entre buscar incessantemente uma beleza padronizada e produzir beleza, ocupando, assim, lugares diferentes nas obras. Nas tradições africanas, a beleza é uma consequência do que é produzido em ato, ela emerge da relação entre corpos, comunidade, ancestralidade, espiritualidade e território; não é um objeto isolado para ser contemplado, mas uma qualidade da própria experiência coletiva. Nesse contexto, a música não existe apenas para ser admirada: a beleza não se separa da vida; ela convoca, cura, celebra, comunica, ritualiza, ensina, organiza o tempo coletivo e produz mundo; sua beleza não reside na essência da obra, mas na potência de fazer viver.

[5]A tradição espiritual europeia, fortemente marcada pelo cristianismo e pelo pensamento platônico, frequentemente organizou a experiência religiosa a partir de uma lógica de transcendência. O sagrado aparece como aquilo que está acima ou para além do mundo material, sendo a elevação espiritual compreendida como um movimento de afastamento das paixões, do corpo e da vida ordinária em direção a uma realidade superior. Ainda que essa tradição possua inúmeras variações, consolidou-se na modernidade uma oposição entre espírito e matéria, céu e terra, sagrado e profano, de modo que a espiritualidade passou a ser frequentemente concebida como uma experiência excepcional, realizada em tempos e espaços específicos, orientada para a salvação da alma e para um horizonte que transcende a existência cotidiana.

Em muitas cosmologias africanas, a espiritualidade não se organiza pela separação entre o mundo humano e o mundo divino. O sagrado não está distante da vida, mas ele acontece nela. Os orixás, inquices e voduns não habitam um plano completamente apartado da existência, mas manifestam-se no corpo, na comida, na dança, na música, no trabalho, na floresta, nos rios, nas relações familiares e comunitárias. A experiência espiritual não exige abandonar o cotidiano profano para encontrar o sagrado divino, mas justamente em aprender a reconhecer que o cotidiano já é atravessado pelo sagrado. Se, na tradição europeia, a voz religiosa tende a dirigir-se verticalmente ao transcendente, em muitas tradições africanas ela opera transversalmente, produzindo vínculos entre vivos, ancestrais, território e divindades. O canto não busca escapar do mundo, mas intensificar a própria vida. O corpo não é obstáculo para a experiência espiritual, mas sua condição de possibilidade.

Sendo construída sobre os pilares filosóficos que dialogam com a própria formação da Europa moderna - o racionalismo, a ideia de progresso, o individualismo e a separação entre corpo e espírito -, a música passou a ser entendida como arquitetura sonora, ou seja, uma arte da organização, da tensão e resolução, da harmonia e do controle formal. O valor da obra estava muitas vezes em sua complexidade estrutural, em sua capacidade de demonstrar domínio técnico e elaboração intelectual. Nesse horizonte, o silêncio disciplinado da plateia, a separação entre artista e público, o palco elevado, a sacralização do compositor e a centralidade da partitura revelam que a música se tornou objeto de contemplação. Diferente de muitas tradições ladino-amefricanas, em que música, dança e vida cotidiana permanecem entrelaçadas, a modernidade europeia tende a especializar e separar os campos da experiência, onde a música deixa de ser necessariamente participação coletiva para tornar-se execução especializada. Percebe-se uma forte dimensão de conquista e monumentalidade nessa tradição, onde as sinfonias, óperas e réquiens europeus geralmente aspiram ao grandioso, ao universal e eterno; são obras que desejam durar, organizar o caos, produzir uma espécie de totalidade estética, conectando-se ao próprio imaginário imperial europeu: catalogar, ordenar, classificar, dominar o espaço, o tempo e as pessoas. A harmonia tonal frequentemente opera pela estabilização das tensões: há um ‘retorno para casa’, uma resolução final que ‘recompõe a ordem’.

Aos que nunca puderam retornar para casa, restou inventar uma vida e uma casa em um território absolutamente estranho, não havendo resolução final para quem foi arrancado da terra, da língua, da família, do nome e dos ancestrais. A cada canto, a cada tambor, a cada roda, não

se recompõe um mundo perdido, mas inaugura-se, ainda que provisoriamente, a possibilidade de continuar existindo; talvez por isso tantas expressões musicais negras recusem a promessa da conclusão, já que o ritmo insiste onde a história foi interrompida e sofreu tentativa de apagamento total; a síncope desloca o tempo, porque o tempo linear da modernidade jamais ofereceu um lugar habitável às pessoas negras. Não havendo casa para voltar, foi preciso construir morada na voz, no tambor, no corpo que dançava junto a outros corpos, na memória que sobrevivia mesmo quando as palavras eram proibidas. A arte negra nasce também como abrigo; não como desejo de eternidade, mas como tecnologia de continuidade da vida, onde cada canto afirma que, mesmo quando tudo foi organizado para produzir morte, fabricou-se parentesco, inventou-se comunidade e fez-se do encontro uma forma de permanecer no mundo.

Paul Gilroy (2001) argumenta que, de maneira oposta ao ideal europeu, a música negra, e adicionamos aqui a dança, foi uma das principais formas de produção intelectual da diáspora africana, funcionando como espaço de elaboração histórica, memória coletiva, resistência cultural e reorganização política da sensibilidade e da coletividade, passando ao longe da cosmovisão europeia. A clave afro-cubana, por exemplo, não é apenas um padrão rítmico, mas uma reorganização do tempo, criando temporalidades quebradas, circulares e policêntricas, diferentes do tempo linear da modernidade colonial europeia, no qual o corpo negro dança em múltiplos tempos simultaneamente: ancestral, ritual, urbano e futurista. A rumba cubana, sobretudo o *guaguancó*, mantém algo do confronto corporal, do jogo erótico e da esquiva que também aparece na capoeira brasileira. Há sempre negociação entre violência e prazer, perseguição e fuga, ameaça e invenção, uma vez que nossos diversos ritmos e experiências não operam apenas no registro da celebração; eles carregam temporalidades sobrepostas (Martins, 2021). O corpo que dança também reinscreve memórias de travessia, violência, resistência e ancestralidade, e a espiral do tempo impede que essas experiências sejam totalmente superadas ou encerradas, carregando ao mesmo tempo festa e assombro histórico, pois sempre onde há festa negra, há também re-inscrição dos ecos coloniais e resistência; luta para manter o baile funk e as rodas de samba acontecendo, disputa para fazer das feiras um espaço coletivo diverso e de fortalecimento da vida negra; batalha para que a feijoada nas quadras da escola de samba e os espaços de bailes charme não sejam desrespeitosamente invadidos pela branquitude; confronto nos terreiros para que não haja a mercantilização da fé; resistência aos safáris de gringos nas favelas e sambas tradicionais. Enfim, muito trabalho. Reconhecer isso é muito

importante, pois o ritmo não pode ser reduzido apenas à distração e passatempo, mas é saber sensível histórico incorporado e é ritual coletivo de cura e cuidado. O tambor, o quadril, a síncopa, a roda, a repetição, o transe, o coro, a chamada e resposta e a improvisação tornam-se modos de sentir, fazer e pensar corporificados/incorporados. O tambor pensa e sente, o corpo dança memória e produz teorias e práticas sociais sem precisar passar pela escrita formal.

A repetição rítmica, muito presente nas tradições afro-latino-caribenhas, também possui forte dimensão política, uma vez que repetir não é pobreza formal, mas é insistência vital. Ao contrário da repetição colonial e europeia, que tenta organizar o mundo pela fábrica e produtividade, pela constância mecânica, linear, disciplinar, hierárquica e previsível, a vida amefricana é produção de consistência para não se desfazer e sucumbir ao apagamento; assim, cada repetição percussiva reafirma a persistência histórica da diáspora negra frente às estruturas coloniais de morte, convidando pra gira o improviso, a performance, o fluxo, a polirritmia e a variação (Benítez-Rojo, 1998). Enquanto o mundo branco colonial opera pela vontade de poder, de apagamento do outro e da imposição do que não deve ser esquecido, posto que é tido como superior, a vida negra quer insistir, repetir e ritualizar porque sabe que a consistência traz vida. O *beat* retorna porque a história retorna. O trauma colonial retorna, mas também retorna a vontade de viver. Cada repetição percussiva diz: 'Estamos aqui'. Ritmos contemporâneos como o *dembow* e parte do *reggaeton* dominicano preservam heranças africanas relacionadas à repetição hipnótica do grave, à centralidade da percussão e à intensificação do quadril como eixo coreográfico, onde a criminalização histórica dessas danças evidencia a persistência do medo do corpo negro dançante/girante/gingante, que goza, brinca e se encanta; o medo não advém do espanto moral apenas, mas principalmente do incômodo com a alegria, da constatação de que o corpo que se supunha ser objeto, é absolutamente humano, e de que essa humanidade, em algum momento, pode querer tomar de volta tudo o que a colonização roubou.

Como demonstra Homi K. Bhabha (1998), no capítulo *Da mímica e do homem: a ambivalência do discurso colonial,* ao mesmo tempo que o discurso colonial quer o colonizado igual a ele, o quer diferente, dominado, dependente, desencantado, subjugado, morto, sem autonomia. Isto é, "quase o mesmo, mas não exatamente", pois busca-se produzir pessoas assimiladas o suficiente para serem governáveis, mas nunca plenamente iguais, preservando assim a hierarquia colonialista. O corpo malemolente, libidinoso e desejante dos amefricanos

incomoda as elites, porque elas sabem que todo corpo potente, pode questionar, arquitetar retomadas, insurgências, cobrar reparações e tomar à força determinadas propriedades.

Assim, de modo algum, pensar o grito como resistência e estética aponta para uma superação pacífica do trauma colonial, mas para a sua transmutação. Não se trata de romantizar, glamourizar ou fetichizar cenas de sofrimento negro, uma vez que nos situamos na compreensão de que a música e dança afro-ladino-americanas não apagam a violência colonial, mas falar apenas da violência sem falar das capacidades de agir, na história da transformação da dor e pesar em vida material possível, também seria uma forma de condenar mais a vida negra à morte e subalternidade. Assim, a dança sobre suas ruínas, a música com o que há e com o que restou, produziu comunidade onde o mundo escravista tentou produzir apenas silêncio, mercadoria, morte e destruição; então, o grito da tia Hester continua ecoando porque a diáspora transformou a ferida em vibração coletiva, música, dança e ritual.

O grito como resistência e potência de vida: Me deixem cantar até o fim[6]

Entendemos que a escravização foi um regime de trabalho forçado, que inventou a modernidade como a conhecemos, produzindo também um regime acústico, onde o grito emerge como uma fronteira instável entre a dor e a invenção, entre a captura e a fuga. Ele é o som que não se deixa disciplinar plenamente, o ruído que escapa à racionalidade produtiva, ao mesmo tempo, em que é apropriado, estetizado e convertido em mercadoria cultural. O capitalismo, nesse sentido, não apenas extrai valor do trabalho negro, mas também do som negro, da vocalidade negra, da performatividade da dor e da fuga. Assim, toda a música moderna ocidental nasce como tecnologia de metabolização dos gritos dos escravizados, sendo ela, a história de como esse grito foi apropriado, disciplinado, romantizado ou radicalizado.

Essa formulação, entretanto, exige um cuidado fundamental para que não se incorra na atribuição de qualquer potência redentora à violência colonial, não podendo ser confundida com a tentativa de atribuir à escravização um papel civilizatório ou criativo. Seria um equívoco sugerir que a violência da escravidão produziu riqueza cultural, como se houvesse nela alguma potência positiva intrínseca. Assim, a criação negra não pode ser interpretada como um efeito virtuoso da escravidão, pois isso significaria inscrever o terror colonial na narrativa progressista

[6] O título refere-se à música *Mulher do fim do mundo*, interpretada por Elza Soares, cujos compositores são Rômulo Fróes e Alice Coutinho.

da modernidade, como se a brutalidade fosse condição necessária para a emergência de determinadas formas estéticas. Não há dom na catástrofe, nem um legado positivo da escravidão, mas uma insistência da vida que sobrevive sem jamais reconciliar-se com a violência que tentou suprimi-la. A criatividade negra não nasce da escravização como um presente perverso da história, mas da recusa em permitir que o projeto colonial realizasse plenamente seu desejo de aniquilação. Os cantos, os ritmos, os timbres, os gritos e as formas de vocalidade que atravessam a modernidade não são frutos benéficos do colonialismo, mas expressões da sobrevivência de pessoas que produziram mundos e esperançaram a vida mesmo submetidas a um regime sistemático de desumanização.

Saidiya Hartman (2022) oferece um alerta contundente contra qualquer leitura redentora do sofrimento negro. Ao recusar narrativas que transformam a dor em espetáculo, o trauma em matéria-prima inevitável do progresso ou em fundamento moral para o presente, a autora evidencia que a celebração da resistência pode facilmente converter-se em uma forma sofisticada de apagar a dimensão irreparável da violência. A escravização não produziu apenas culturas; produziu, sobretudo, mundos destruídos, futuros interrompidos, parentescos desfeitos, línguas silenciadas, histórias apagadas e dimensões da vida que jamais poderão ser reconstruídas. A existência de extraordinárias criações negras não elimina aquilo que permaneceu irremediavelmente perdido, não se tratando, portanto, de celebrar a beleza que emergiu da violência, como saldo positivo necessário, mas de narrar a criação daqueles que insistiram em viver apesar dela.

No Brasil, o som se inscreve em múltiplas camadas históricas, atravessando o cativeiro, o terreiro, as ruas, o estúdio, o rádio, o baile, o sambódromo e a plataforma digital, sempre em tensão com as tecnologias coloniais de silenciamento, folclorização e captura capitalística. No samba, partido-alto e nas tradições populares urbanas, o grito aparece como dispositivo de resistência e territorialização negra na cidade. Artistas como Candeia, Clementina de Jesus, Clara Nunes, Dona Ivone Lara, Bezerra da Silva, Leci Brandão, Alcione, Elza Soares e Jovelina Pérola Negra instauraram uma vocalidade que rompe com a cordialidade branca da MPB branca e da cultura oficial, introduzindo rasgo, riso, interpelação direta, desafio. Clementina de Jesus, com sua voz áspera e grave, encarna uma marca da memória africana na diáspora, uma vocalidade que funciona como arquivo vivo do Atlântico Negro. Bezerra da Silva transforma o grito em sarcasmo, em denúncia cínica da criminalização da pobreza, em ontologia malandra

que escapa às gramáticas morais do Estado. Alcione, com sua voz e trompete, ou sua voz-trompete, traz diversas narrativas sobre a afetividade da mulher negra, desde o abandono, uso ao empoderamento e alegria. Elza Soares, com sua voz rasgada, gritada, com *drive*, *belting* e vibrato veloz, escancara o racismo, a necropolítica (Mbembe, 2018), a dor e as diversas violências, mas também a festa, o carnaval e a resistência. O partido-alto, enquanto prática improvisacional coletiva, configura-se como política fugitiva, onde o grito organiza a circulação de afetos, a disputa simbólica e a produção de comunidade, e, no samba-enredo das escolas de samba, o grito dos puxadores é central para o ritual de início de cada desfile.

O grito do blues é uma afirmação da instabilidade, uma recusa sonora da forma fechada; com o surgimento do gospel e da tradição pentecostal negra, o grito assume uma dimensão espiritual e política. Mulheres negras como Sister Rosetta Tharpe, Lecresia Campbell e Whitney Houston foram fundamentais na história do grito negro gospel, sendo a igreja negra um conservatório informal, laboratório de improvisação e pedagogia corporal da diáspora forçada, onde os vocais são técnicas de sobrevivência. No *Rhythm and blues* (R&B) e no rock, o grito tornou-se mercadoria global com Chuck Berry, Little Richard, James Brown, Tina Turner, Aretha Franklin, Michael Jackson, e no soul, Nina Simone, Patti Labelle e George Clinton tornam-se dispositivos de comunalidade.

No candomblé e nas tradições afro-brasileiras, o grito é essencialmente anterior ao sujeito moderno; o *ilá*, é o grito da chegada e presença de um orixá, sendo sua assinatura sonora no corpo de um iniciado. Nas cantigas de *xirê*, nas vocalizações de Mãe Stella, Mãe Menininha, Mestre Didi, Naná Vasconcelos e nas práticas rituais dos terreiros, a voz não é propriedade do indivíduo, mas canal de incorporação de entidades, forças e coletividades não humanas. O grito, aqui, não é trauma patológico, mas axé materializado, tecnologia cosmo-política que suspende a fantasia colonial neoliberal do indivíduo. O regime acústico-colonial tentou criminalizar essas vocalidades, classificando-as como ruído, feitiçaria, atraso civilizacional, mas elas persistem como uma cosmologia sonora ancestral insurgente que desafia o humanismo liberal branco.

Na emergência do soul e do funk brasileiro, o grito aparece como crítica encarnada da modernização autoritária e da branquitude desenvolvimentista alienada. Tim Maia, Cassiano, Hyldon e Sandra de Sá introduzem uma vocalidade rasgada, libidinal e cósmica que desafia a moral protestante do progresso, da disciplina e do trabalho. Os gritos de Tim Maia, quase pentecostais e hedonistas, constituem uma recusa performativa do sujeito produtivo e do

trabalho disciplinar, instaurando uma afirmação do prazer negro como forma de fuga do capitalismo. Sandra de Sá articula esse grito com uma política feminista negra, desestabilizando o regime de gênero colonial. Com Gilberto Gil, o grito aparece menos como explosão vocal agressiva e mais como expansão do corpo e da respiração. Sua técnica muitas vezes cria *melismas*, inflexões rítmicas herdadas das tradições afrodiaspóricas e um uso da voz que oscila entre fala, canto e exclamação.

Na cena *Black Rio* e nas formações de funk e soul dos anos 1970 e 1980, artistas como Gerson King Combo, Banda Black Rio e Mr. Funky Santos configuram o baile como máquina acústica de massa, onde o grito funciona como dispositivo de sincronização coletiva dos corpos e afetos através da dança charme e da produção comunitária. O baile charme carioca se torna um contra-ataque público, frequentemente reprimido pelo Estado, evidenciando a dimensão necropolítica do controle acústico-corporal do espaço urbano.

No rock e na MPB experimental, a presença negra foi sistematicamente invisibilizada, mas figuras como Tony Tornado, Seu Jorge, Jards Macalé, Ed Motta e Chico Science introduzem uma vocalidade negra que rompe com a branquitude estética padrão. Ao contrário da bossa-nova sussurrada de João Gilberto e dos meninos brancos da zona sul do Rio, Tony Tornado performa o grito funk-rock como encarnação tropical das lutas negras globais; Macalé opera o grito rasurando a canção moderna; Chico Science articula o grito com a crítica da modernidade periférica, instaurando uma perspectiva sonora rizomática, isto é, complexa, múltipla e com diversos pontos de ligação não ordenados linearmente, que dialoga com o Atlântico Negro e com a ecologia do mangue.

No hip-hop brasileiro, o grito torna-se arquivo explícito da necropolítica. Racionais MC's, Sabotage, MV Bill, Baco Exu do Blues, Djonga, Karol Conká, BK' e Emicida mobilizam vocalizações, *ad-libs*, coros, rasgos de voz que funcionam como testemunho da guerra racial permanente. O grito no rap é simultaneamente denúncia, pedagogia popular e liturgia insurgente. Baco Exu do Blues reinscreve o grito como dispositivo cosmopolítico afrodiaspórico, conectando ontologia ritual, trauma colonial e desejo contemporâneo. No funk carioca, o grito se converte em tecnologia de desejo de massa. MC Carol, Valesca, MC Dricka, Ludmilla em sua fase inicial e o produtor Rennan da Penha mobilizam coros gritados, drops explosivos, vocalizações hiperafetivas que produzem comunalidade corporal e erotismo coletivo. O regime acústico-colonial tenta enquadrar o funk como ruído, criminalidade ou

degeneração moral, evidenciando que a necropolítica brasileira é também uma política de silenciamento do prazer negro. O grito no funk, nesse sentido, é a afirmação de uma epistemologia libidinal que desafia o puritanismo colonial e a economia política da respeitabilidade.

No Caribe, a força da voz aparece marcadamente em Celia Cruz. Seus famosos *"¡Azúcar!"* não são simples marcas performáticas; funcionam como explosões vocais, gritos de guerra, que condensam corporeidade negra, alegria ritual, potência feminina e memória afro-caribenha. O modo como Celia projeta a voz rompe a contenção disciplinar da música europeia tradicional; assim, o grito nela vira convocação coletiva à festa. Algo semelhante ocorre em La Lupe, talvez uma das artistas mais intensamente rasgadas da música afro-caribenha, onde interpretação frequentemente beira o colapso emocional: gemidos, berros, choros e explosões vocais transformam o bolero e a salsa em experiências corporais extremas. O grito, em La Lupe, parece operar como excesso irreprimível do corpo negro feminino diante das normas de respeitabilidade. Também em Totó la Momposina, ligada às tradições afro-colombianas do Caribe, os chamados vocais e inflexões rítmicas remetem a uma vocalidade ancestral profundamente conectada ao tambor e à circularidade ritual, onde o canto frequentemente deixa de ser apenas melodia e torna-se pulsação corporal coletiva. Já em tradições como o malembe, a rumba cubana ou os cantos afro-venezuelanos de San Juan, o grito aparece articulado ao transe, à percussão e à incorporação espiritual.

Assim, a genealogia do grito na música negra não é apenas história da arte e de uma estética, mas uma *práxis* que trama contra a modernidade, que denuncia e faz resistência à colonialidade. O grito é a assinatura acústica da modernidade fundada no racismo e no colonialismo que originaram o capitalismo, mas também sua fissura. Ele é simultaneamente o som da plantação e o som da fuga, o som da mercadoria e o som da coletividade fugitiva. Na medida em que persiste, ele testemunha a impossibilidade da pacificação total da vida negra e a persistência de uma afirmação da negritude insurgente que ressoa em cada improviso, em cada ruptura rítmica, em cada vocalização que escapa à gramática moderna do mundo.

Nesse sentido, a vocalidade negra de que fala Fred Moten (2023) não é uma dádiva produzida pela escravidão, mas a irrupção de algo que escapa do projeto de captura. Como vimos, o grito não representa uma estética do sofrimento nem uma celebração da dor, mas a fuga da clausura do cativeiro, um som que não pode ser completamente convertido em

propriedade, disciplina ou mercadoria, ainda que o capitalismo realize esforços incessantes para capturá-lo. A riqueza sonora da diáspora negra não testemunha a fecundidade da escravidão, mas o fracasso de seu projeto de redução das pessoas escravizadas à condição de objeto, inaptas ao pensamento, que serviriam apenas ao trabalho braçal. É importante ressaltar que a antinegritude não pertence ao passado, mas constitui a própria arquitetura da modernidade. Nessa perspectiva, transformar a escravização em origem fecunda da cultura significaria repetir um gesto característico da sociedade civil: converter o sofrimento negro em recurso para a reprodução do mundo que continua dependendo dele. O grito, portanto, não comparece como evidência de uma dor superada, mas como marca de uma violência cuja ferida permanece aberta. Assim, parte significativa da riqueza estética da modernidade foi construída pela captura, pela exploração e pela posterior mercantilização de formas expressivas produzidas por pessoas cuja humanidade lhes foi sistematicamente negada. Se hoje esses sons atravessam a cultura global, mesmo sob a égide problemática do capitalismo, isso não absolve a escravidão nem a transforma em origem gloriosa; evidencia apenas que o projeto colonial fracassou em eliminar completamente aquilo que pretendia destruir. A permanência dessas expressões é testemunho da derrota parcial do genocídio, e não de qualquer virtude da instituição escravista.

Sonho feito de brisa[7]: delicadeza e ternura como política de cuidado

Se a estética do grito permite pensar as musicalidades negras a partir da ruptura, da explosão vocal e da exteriorização intensa da memória diaspórica, é igualmente importante perceber, de maneira mais complexa, que a experiência negra nas Améfricas também elaborou uma política da suavidade. Isso porque existe um risco em associar a expressividade negra apenas ao excesso, ao impacto corporal imediato, à potência eruptiva do corpo ou à intensidade explosiva do sofrimento histórico. Esse movimento pode, paradoxalmente, aprisionar a subjetividade negra em uma expectativa permanente de dor e luta, ainda que em festa. Embora o grito tenha sido fundamental como forma de interrupção/ressignificação da violência colonial - um som que rompe a contenção imposta aos corpos racializados -, a experiência afrodiaspórica também elaborou linguagens profundamente ligadas à delicadeza e ao recolhimento, existindo uma política sensível, corpórea, situada e aterrada da suavidade negra que frequentemente passa

[7] O título refere-se à música *Travessia*, interpretada por Milton Nascimento, cujos compositores são Milton Nascimento e Fernando Brant.

despercebida justamente porque a modernidade colonial espera do corpo negro intensidade perpétua, força, ritmo, exuberância e resistência visível. Nesse contexto, a delicadeza - entendida não como fragilidade ou passividade, mas como uma forma de presença que privilegia a escuta, o cuidado e a sustentação da relação com o outro - pode operar como um gesto de recusa à colonialidade.

Há uma longa tradição de artistas negras e negros ladino-amefricanos cuja força estética emerge justamente da delicadeza, da suspensão e da construção de atmosferas íntimas. Nesses casos, a memória da violência histórica não desaparece, mas permanece vibrando de maneira constante. Deixando de operar pela ruptura frontal, ela passa a construir atmosferas de densidade afetiva, transformadas em respiração, silêncio, melancolia, cuidado e sutileza. A suavidade não significa apagamento da história, mas outra forma de experimentá-la corporalmente, onde toda a imanência da vida se infiltra em respirações longas, timbres aveludados, pausas, harmonias abertas e vocalidades que tendem a evitar a saturação emocional explícita.

Em Luedji Luna, cantora negra, nascida nas lutas dos movimentos negros na Bahia, por exemplo, sentimos que sua voz raramente busca dominar o espaço e explodir; ela parece aproximar-se do ouvinte de maneira íntima, quase confidencial. Sua música muitas vezes opera numa tensão delicada entre suavidade e densidade histórica. Entretanto, essa delicadeza não deve ser confundida com ausência de conflito, uma vez que a contenção vocal de Luedji convive constantemente com tensões profundas ligadas à diáspora, à migração, ao desejo e à busca por pertencimento. Em muitas de suas canções, a voz se move como quem carrega um peso histórico sem transformá-lo necessariamente em grito. Existe uma economia vocal que produz intimidade, mas também uma sensação constante de suspensão e ferida aberta. Há canções em que a sensação é a de uma tristeza cuidadosamente respirada, como se a voz estivesse sempre tentando manter equilíbrio diante de algo prestes a transbordar. A delicadeza funciona, assim, como tecnologia afetiva de sobrevivência; ao invés de tensionar diante da violência histórica reincidente, sua música preserva a possibilidade de vulnerabilidade, desejo, pertencimento, carinho, coletividade e intimidade. Essa dimensão pode ser pensada como contraponto importante à estética do grito discutida por Fred Moten. Se em Moten (2023) o grito negro aparece como excesso irredutível à captura racional da modernidade colonial, artistas como Luedji Luna mostram que também existe uma estética negra da retenção, na qual o trauma não

se expressa apenas pelo rasgo sonoro; ele pode aparecer como voz baixa, pausa, quase silêncio. Há dores que não irrompem violentamente, mas se sedimentam em atmosferas melancólicas e em formas delicadas de cantar.

Seguindo a trilha de Rachel Gouveia Passos (2023), quando aborda a clínica da delicadeza, nos orientamos aqui pela proposta de pensar a delicadeza e suavidade como horizonte complementar ao do grito. Observamos que ao invés de tornar toda experiência negra imediatamente legível pelo excesso energético, certas musicalidades afrodiaspóricas preservam zonas de ambiguidade, intimidade e recusa à transparência total, evitando a captura pelo olhar do outro. A suavidade torna-se, assim, também uma política estética, impedindo que a experiência negra seja reduzida apenas à figura da resistência explícita. Nem toda dor precisa explodir; nem toda resistência precisa gritar; em muitos casos, cantar suavemente é preservar para si partes da experiência que escapam do consumo do sofrimento negro. Existem formas de sobrevivência baseadas justamente na preservação de zonas íntimas, ambíguas e parcialmente inacessíveis; assim, a voz suave produz espaços de respiração diante de um mundo que constantemente exige do corpo negro desempenho, descarga, intensidade e legibilidade total.

No Brasil, Milton Nascimento talvez seja uma das figuras mais importantes dessa estética da delicadeza. Sua voz parece suspender o peso do mundo em vez de confrontá-lo frontalmente. Mesmo quando interpreta temas marcados pela ausência, perda, violência política, ditadura e pelo exílio, Milton raramente opera pelo grito explosivo; ele constrói paisagens sonoras de enorme ternura e transcendência, possuindo uma delicadeza que impede o fechamento completo da experiência em ressentimento. Há em sua musicalidade aérea uma espiritualização melancólica da experiência negra diaspórica, na qual a dor aparece difusa, atmosférica, quase cósmica, onde a voz muitas vezes produz sensação de deslocamento temporal, como se cantasse a partir de um lugar atravessado ao mesmo tempo por memória, infância, ancestralidade e sonho. Sua suavidade não elimina a dor, mas a transforma em paisagem sonora polissêmica, onde a voz cria condições para imaginar formas de convivência baseadas em afeto e escuta, e não apenas em resistência heroica ou enfrentamento permanente.

Em Djavan, a delicadeza aparece sobretudo pela fluidez melódica. Sua voz parece deslizar continuamente entre síncopas e harmonias complexas, sem se fixar rigidamente em nenhum ponto. Existe uma sensualidade suave que desloca a potência da música negra para territórios menos associados à explosão agressiva e mais ligados ao fluxo, à água, ao vento e à

suspensão corporal. O corpo negro, aqui, não é apenas percussão; ele também é brisa, hesitação e refinamento melódico. Sandra de Sá, apesar de conhecida pela potência soul, possui momentos em que trabalha uma suavidade carregada de vulnerabilidade afetiva, uma vez que sua voz alterna força e delicadeza sem estabelecer oposição rígida entre ambas. Isso é importante porque a tradição vocal negra com frequência articula potência e fragilidade simultaneamente, desmontando dicotomias modernas entre dureza e ternura.

Nesse sentido, Emílio Santiago ajuda a complexificar os imaginários sobre vocalidade negra no Brasil, justamente porque sua força raramente operava pela explosão, rasgo ou pela exteriorização dramática extrema. Emílio construía uma interpretação baseada em respiração e calor afetivo. Sua voz aveludada parecia acolher a canção em vez de disputá-la. Em uma sociedade marcada pela racialização da intensidade corporal negra, que paulatinamente espera do cantor negro potência excessiva, exuberância permanente ou performance hipervisível, Emílio Santiago elaborou uma estética do conforto, da proximidade e da suavidade, onde sua musicalidade produzia atmosfera de repouso. A voz negra aparecia ali, não como corpo permanentemente tensionado pela sobrevivência, mas como espaço possível de ternura e descanso. Sua música cria abrigo.

Em Jorge Aragão, isso emerge através da serenidade narrativa. Mesmo sendo um dos grandes nomes do samba - gênero associado à festa expansiva - ele desenvolve uma estética baseada na cadência emocional e na sabedoria cotidiana, operando a voz por meio do conforto da conversa, pela estabilidade afetiva e pela construção de intimidade comunitária. O samba torna-se espaço de elaboração paciente da vida negra urbana, onde convivem amizade, amor, sofrimento e dignidade, e, com Jorge Aragão, a musicalidade desacelera certas expectativas de exuberância e cria um espaço de tranquilidade emocional dentro da própria tradição sambista, criando uma ternura masculina negra muito significativa em sua interpretação. Com a voz grave e volumosa, Péricles poderia facilmente atuar apenas pela potência, mas ele muitas vezes constrói interpretações marcadas por enorme maciez. Mesmo em repertórios românticos populares, tem uma política da suavidade, ternura e disponibilidade afetiva. Isso desmonta diretamente imaginários raciais sobre masculinidade negra no Brasil, onde historicamente, homens negros foram representados como corpos ameaçadores, hipersexualizados ou emocionalmente endurecidos.

Já em Tiganá Santana, sua delicadeza potencializa a dimensão filosófica e espiritual, onde sua musicalidade opera através da lentidão, da contemplação e da escuta profunda do som. Tiganá trabalha silêncios, respiros e repetições minimalistas que desaceleram o tempo contemporâneo. Sua voz não busca capturar imediatamente o ouvinte; ela exige permanência, atenção e disponibilidade. Em um mundo organizado pela aceleração capitalista e pela hiperestimulação, Tiganá constrói uma musicalidade negra baseada na pausa e na densidade contemplativa. Com Mateus Aleluia, a suavidade ganha dimensão ancestral, na qual a sua voz parece carregar uma memória muito antiga sem necessidade de monumentalidade, existindo uma serenidade espiritual em sua presença musical. Mateus opera pela suspensão, pela repetição meditativa e pela construção de atmosferas de recolhimento, onde a voz parece surgir do interior do tempo, como se cada palavra precisasse amadurecer antes de aparecer, produzindo uma relação muito diferente com a memória negra: em vez do trauma explicitamente rasgado, encontramos uma ancestralidade respirada lentamente.

Para Barthes (1990), existe na voz uma dimensão que ultrapassa o significado linguístico da canção; trata-se daquilo que ouvimos do corpo no som: respiração, saliva, rugosidade, peso, textura, vibração, timbre e carne sonora; ele chama isso, de “grão da voz”, isto é, “o corpo na voz que canta” (Barthes, 1990, p. 238). Nesta visada, a voz deixa de ser técnica, interpretação racional ou o meio pelo qual a palavra circula e passa a ser presença sensível do corpo, produzindo uma experiência afetiva que ultrapassa o significado literal da canção. Nos casos de corpos racializados, o que escutamos?

No Brasil contemporâneo, Xênia França constrói paisagens sonoras em que jazz, soul, espiritualidade afrodiaspórica e delicadeza convivem constantemente. Sua voz trabalha a partir da suspensão atmosférica, criando sensação de flutuação e densidade emocional difusa. Já Liniker desenvolve uma vocalidade marcada pela vulnerabilidade. Mesmo quando sua voz cresce emocionalmente, existe sempre um trabalho cuidadoso sobre a respiração, evidenciando a dimensão do acolhimento e proximidade que impede a transformação do sofrimento em espetáculo brutal, constante imposto aos corpos negros. A suavidade aqui não significa fraqueza, mas funciona como espaço de reconstrução afetiva para corpos historicamente violentados. Já Zé Manoel talvez represente uma das expressões mais bonitas dessa ética da suavidade negra, onde sua voz e piano constroem muitas vezes ambientes de intimidade, havendo uma atenção aos pequenos afetos, às pausas e às fragilidades emocionais. Zé trabalha

uma vulnerabilidade elaborada com carinho, sem recorrer ao sentimentalismo excessivo, produzindo uma escuta desacelerada da experiência negra, onde a resistência emerge na preservação da sensibilidade, criando espaço para que pessoas negras possam existir também na dúvida, no carinho, na hesitação e na contemplação.

Com Virgínia Rodrigues, notamos uma voz carregada de densidade litúrgica e ancestral, sem recorrer à explosão vocal permanente, já que mesmo quando interpreta repertórios atravessados pela memória da escravização e das religiões afro-brasileiras, existe em sua musicalidade uma construção cuidadosa do silêncio e da suspensão. Sua voz parece abrir espaço para escuta demorada, quase ritual. Alaíde Costa, com sua interpretação econômica, quase minimalista, trabalha pequenas inflexões afetivas com enorme precisão, produzindo uma negritude do recolhimento.

No Chile, Susana Baca é um exemplo dessa política da suavidade, pois sua voz parece cantar sempre próxima da memória e do recolhimento. Quando interpreta canções profundamente atravessadas pela história afro-peruana, sua voz cria uma escuta desacelerada desta experiência. Existe em seu canto uma densidade silenciosa, como se a memória da diáspora emergisse mais pela respiração e pela textura vocal do que pelo excesso emocional explícito. O mesmo pode ser percebido na cubana Omara Portuondo, cuja interpretação frequentemente trabalha a delicadeza afetiva e a elegância melancólica como formas de elaboração da experiência afro-caribenha; mesmo dentro desta tradição marcada por forte percussividade, Omara preserva uma intimidade que desloca o foco para a textura emocional do canto.

No campo da dança, percebe-se uma tradição profunda de delicadeza, cuidado, sutileza e escuta corporal nas danças e corporeidades ladino-amefricanas. Em muitos casos, a suavidade aparece justamente como forma de relação coletiva e sustentação da vida. Isso porque as danças negras não operam apenas pela descarga energética - entendida como a exteriorização intensa de força, tensão, emoção ou excitação corporal por meio do movimento -, mas produzem atenção ao outro, escuta do ambiente, negociação de proximidades, condução sensível do toque e cuidado com as intensidades do corpo. A suavidade, nesse contexto, não significa ausência de força, mas uma ética do movimento, onde o corpo negro também embala, conduz, sustenta, protege e acolhe.

Na capoeira Angola, por exemplo, existe uma pedagogia profunda da delicadeza. Apesar de muitas vezes ser percebida apenas como luta ou jogo acrobático, ela opera muito pela escuta fina, pela suspensão, pela espera e pelo manejo da força por meio da dança. O bom capoeirista, na perspectiva de Mestre Pastinha (1988), nem sempre é o mais agressivo ou veloz; muitas vezes é aquele que sabe desacelerar o jogo, proteger o parceiro e criar uma circulação cuidadosa da energia na roda. Há uma ética da malícia suave e calma estratégica, em que o corpo conversa antes de atacar. Quando Pastinha (1998) afirma que muitas vezes o capoeirista "corre porque não quer matar", ele também está defendendo uma diferença importante entre covardia e sabedoria estratégica. Na filosofia angoleira, recuar, escapar ou evitar o confronto direto não significa fraqueza, mas compreender que preservar a vida é mais importante que provar masculinidade. Assim, o bom capoeirista não é sempre o que destrói o outro, mas o que sustenta o jogo sem se explodir, insistindo na ideia de que a força da capoeira está menos na agressão frontal e mais na capacidade de mandingar o conflito - isto é, confundir, seduzir, enganar, atrasar, chamar para perto. A ginga, nesse sentido, não é só movimento defensivo, mas tecnologia de construção de relação, aparecendo também em muitas danças amefricanas. Na salsa e zouk caribenhos, no *konpa* haitiano, no bolero cubano e mexicano, assim como no samba de gafieira, a condução não depende simplesmente de força física, mas de escuta tátil, respiração compartilhada e confiança mútua. O toque torna-se linguagem delicada, existindo nessas danças uma produção coletiva de cuidado corporal exercida pela sustentação do peso do outro, acompanhamento das hesitações e respeito aos tempos diferentes do movimento.

Nascido na Jamaica, em meio às marcas coloniais, à pobreza e às desigualdades raciais, o *reggae* construiu uma estética baseada não apenas na denúncia, mas também na suspensão, na respiração e no cuidado espiritual. Seu balanço propositalmente desacelerado - uma vez que seu surgimento se dá pela lentificação de ritmos como *ska* e *rocksteady* -, os graves profundos e a repetição quase meditativa produzem uma experiência sonora onde calma e insurgência coexistem. Trata-se de uma suavidade que não ignora a violência histórica, mas que se recusa a permitir que ela destrua completamente a capacidade de amar, descansar e imaginar futuros possíveis. Em artistas como Bob Marley, a ternura aparece lado a lado com a crítica anticolonial, fazendo do reggae uma música simultaneamente afetiva e política, demonstrando que a suavidade também pode ser uma arma radical. Há no reggae uma recusa da pressa e uma aposta

na insistência da vida, do encontro e da comunidade, podendo ser entendido como uma tecnologia negra de desaceleração e sustentação da vida.

Na tradição do samba no Brasil, isso também é perceptível. Embora o imaginário dominante destaque a explosão carnavalesca, muitos sambas dançados em roda trabalham movimentos pequenos, próximos ao chão, econômicos e profundamente relacionais. O miudinho, por exemplo, valoriza deslocamentos sutis e controle fino do corpo, havendo uma suavidade que escapa ao olhar acostumado. Assim, dançar é produzir coexistência corporal, onde o corpo aprende a habitar o espaço sem destruir o outro.

O Cacuriá, surgido na capital do Maranhão nos anos 70, também pode ser compreendido como uma dessas danças afro-brasileiras da leveza, da delicadeza e da respiração coletiva. Tradicionalmente associado às festas do Divino Espírito Santo e às celebrações populares maranhenses, o cacuriá nasce do encontro entre matrizes africanas, indígenas e nordestinas, especialmente ligado às caixeiras do Divino, mulheres responsáveis pelos tambores e cantos rituais das festividades. Com o tempo, o cacuriá ganhou maior autonomia festiva e corporal, transformando-se numa dança marcada pelo balanço suave do quadril, pelas rodas coletivas, pelo canto responsorial improvisado e pela sensualidade brincante. Diferentemente de estéticas organizadas pela rigidez técnica, o cacuriá frequentemente opera por meio da concentração de energia, do deslizar dos corpos, da malemolência e da conversa corporal, no qual os pares parecem balançar e ondular. Há nele uma política do sorriso, do encontro, do erotismo e da proximidade. Como muitas expressões negras e populares brasileiras, o cacuriá emerge de territórios atravessados pela pobreza, pela racialização e pela marginalização cultural, onde a dança produz calor coletivo, intimidade e permanência, transformando o corpo em espaço de convivência e continuidade afetiva.

Essa dimensão pode ser articulada à noção de *corpo-tela* e *corpo-arquivo* em *Performances do tempo espiralar* de Leda Maria Martins. Para Leda (2021), as performances afrodiaspóricas produzem inscrição de memória através do movimento corporal, mas essa memória não se transmite apenas pelo excesso ou pela dramaticidade. Muitas vezes ela sobrevive justamente nos pequenos gestos: na cadência do quadril, no balanço dos ombros, na combinação da distância entre os corpos, na repetição delicada dos movimentos ancestrais, onde a ancestralidade pode aparecer como leveza. Katherine Dunham, bailarina e antropóloga amefricana percebeu isso ao estudar danças afro-caribenhas; a autora insistia que essas

corporalidades possuíam enorme requinte técnico e emocional, desmontando leituras racistas que reduziam a dança negra à espontaneidade primitiva, já que havia ali sistemas complexos de relação entre peso, respiração, isolamento muscular, equilíbrio e fluxo, afirmando que a delicadeza faz parte da inteligência corporal afrodiaspórica (Dunham, 1983).

A suavidade aparece também em práticas ritualísticas amefricanas, já que em muitos terreiros de candomblé, por exemplo, diversos movimentos corporais são executados com extrema calma, precisão e contenção. Alguns orixás dançam de forma expansiva; outros, entretanto, produzem deslocamentos lentos, quase silenciosos, pois o corpo ritual afrodiaspórico não trabalha apenas com intensidade explosiva, mas também com suspensão, serenidade e acolhimento espiritual, havendo movimentos que parecem acariciar o espaço. Nanã e Oxalá podem dançar de maneira mais lenta, Ayrá tem a vitalidade do fogo, mas possui também um momento de brisa; Oxum dança esbanjando delicadeza, Iemanjá é absolutamente guerreira, mas também demonstra suavidade e cuidado na força do seu abebé. Essa ética corporal pode ser entendida como prática de cuidado comunitário, pois dançar também se tornou uma forma de reconstruir confiança tátil e convivência sensível. Muitas rodas afrodiaspóricas funcionam como espaços nos quais o corpo pode reaprender prazer, sussurro, leveza, ternura, proximidade e proteção coletiva sem mediação da violência, criando uma estética em que o corpo não apenas explode, mas também repousa, flutua, hesita e acaricia.

Assim, a delicadeza, na música e dança negras das Améfricas, pode ser pensada não apenas como escolha estética, mas como ética de cuidado sempre coletivo, pois, em contextos históricos marcados pela violência racial, pela expropriação colonial e pela brutalização contínua dos corpos negros, a suavidade torna-se uma maneira de proteger a vida, produzir abrigo sensível e reconstruir condições mínimas de respiração coletiva. Isso porque a modernidade frequentemente impôs à população negra regimes permanentes de dureza: corpos obrigados ao trabalho extremo, à vigilância constante, à sobrevivência acelerada e à exposição contínua da dor. Nesse cenário, criar territórios de delicadeza pode significar interromper, ainda que momentaneamente, as lógicas coloniais da exaustão, afirmando o direito ao descanso.

É importante notar que o colonialismo racista que ainda opera na Améfrica sempre associou o corpo negro ao bárbaro, indomado, selvagem, irracional, ruidoso, degenerado e perigoso, onde as diversas formas de cultura foram frequentemente lidas como animalizadas e, então, criminalizadas de diferentes maneiras. Nesse sentido, é profundamente político diversas

artistas negras e negros escolherem a ternura, a lentidão, a maciez vocal ou a intimidade sonora como forma de elaboração estética. A suavidade não aparece, nesses casos, como ingenuidade ou alienação diante da violência, mas como recusa da captura total da subjetividade negra pela gramática do trauma e da caricatura racista. Ao invés de expor a dureza crua, alguns artistas criam zonas de acolhimento, suspensão e descanso afetivo. Para bell hooks (2021), comunidades negras precisaram inventar formas próprias de afeto e proteção em meio à violência sistêmica, onde a delicadeza, nesse contexto, deixa de ser atributo secundário e torna-se condição fundamental de continuidade da vida.

Para Audre Lorde (2023), o cuidado de si não é indulgência, mas ato de sobrevivência política para pessoas historicamente ameaçadas; assim, música e dança, tornam-se espaços onde o corpo negro pode existir para além da reação permanente à opressão e subalternização, na qual a suavidade possui relação íntima com as práticas comunitárias afrodiaspóricas de cuidado.

Em muitas tradições negras ladino-amefricanas, sobreviver nem sempre foi resistir frontalmente à selvageria colonial - até porque não era possível - mas produzir espaços cotidianos de proteção coletiva: cozinhar junto, cantar junto, dançar junto, pentear cabelos, fofocar, cuidar das crianças, rezar, reverenciar os orixás e os ancestrais, embalar, tocar tambores, contar histórias…sendo a delicadeza a dimensão central do fortalecimento da vida negra. A música participa disso ao criar atmosferas de aconchego e reconhecimento mútuo.

A ética da delicadeza também desafia expectativas raciais construídas pela colonialidade, uma vez que pessoas negras foram reiteradamente representadas como excessivas: sexualizadas, fortes, ruidosas, violentas ou naturalmente resistentes à dor. A suavidade rompe esse automatismo, pois quando artistas negros e negras cantam baixo, sussurram, hesitam ou constroem atmosferas contemplativas, eles desorganizam imaginários coloniais que associam negritude apenas à força bruta. Isso não significa abandonar a estética do grito, pois ele continua fundamental como ruptura e devolução da violência e afirmação de presença, mas talvez seja possível compreender que a história sonora da diáspora negra nas Améfricas se construiu tanto pela explosão quanto pelo abrigo, tanto pelo rasgo quanto pelo colo. Se o grito denuncia a impossibilidade de suportar certas violências, a suavidade cria condições para continuar vivendo apesar delas.

Despedida: Invento o mar, invento em mim o sonhador [8]

Talvez seja possível dizer que as musicalidades negras ladino-amefricanas operam num campo de tensão contínua entre o grito e o sussurro, entre a ruptura e a suspensão, entre a catarse e a elaboração delicada da memória colonial e da condição atual da negritude. Em alguns artistas, o trauma vibra como explosão; em outros, como névoa e delicadeza obstinada. Não é possível romantizar nem uma modalidade nem outra, pois estamos sempre nos movendo por territórios e contextos diversos, onde não é possível existir somente como incêndio ou exclusivamente como brisa. Há momentos em que sobreviver exige o berro, o rasgo, a síncopa abrupta do corpo contra o mundo, há outros em que a continuidade da vida depende justamente da maciez, da suspensão, do gesto pequeno, do carinho quase imperceptível que impede a alma de endurecer completamente. O grito protege; a delicadeza também. O primeiro rompe cercas; a segunda cultiva uma vida mais macia.

Ambas recusam o silenciamento colonial, e ambas são formas de denunciar o mundo, mas, enquanto o grito rompe a ordem pela intensidade, a suavidade muitas vezes a desarma pela ternura, pela opacidade e pela recusa de transformar toda experiência negra em pura dor. Assim, a delicadeza nas musicalidades e danças ladino-amefricanas pode ser entendida como ética de sustentação da vida e política de preservação da sensibilidade. Uma forma de produzir respiro em meio à barbárie histórica; uma tecnologia afetiva de cuidado coletivo, uma política da ternura construída por pessoas que, diante de mundos organizados pela exaustão racial, insistem em preservar a capacidade de sentir, amar, repousar, descansar e imaginar futuros habitáveis. Por isso, cristalizar a experiência negra apenas na revolta permanente seria tão limitador quanto aprisioná-la numa estética da suavidade reconciliada, pois nenhuma dessas imagens consegue dar conta da multiplicidade movente das vidas negras diaspóricas. Somos atravessados pela contradição, pela oscilação, pela mudança de temperatura afetiva conforme os espaços, os perigos, os desejos e as possibilidades de respiração. Há dias em que o corpo pede tambor e ruptura; em outros, pede colo, silêncio e demora. Dessa convivência entre ritmos emocionais distintos emerge uma 'polirritmia afetiva', um modo de gingar a complexidade da vida através dos muitos tempos, intensidades e sensibilidades que coexistem em nós. Ser mandingueiro é habitar a tensão entre delicadeza e perigo, onde o corpo suave, dançante e musical guarda também a possibilidade da ruptura, da defesa radical e da fuga. A ginga é dança que protege e

[8]Título refere-se à música *Cais* (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos) interpretada por Milton Nascimento

ameaça ao mesmo tempo. Talvez a potência dessas estéticas esteja justamente na capacidade de deslizar entre registros sem se fixar completamente em nenhum deles. O mesmo corpo que dança delicadamente pode insurgir-se violentamente quando acuado; a mesma voz que sussurra amor pode explodir em fúria diante da repetição colonial da morte. Não se trata de incoerência, mas de planos sofisticados de sobrevivência, apontando para uma inteligência ancestral que compreende que viver na diáspora exige tanto o fogo quanto a água, tanto a descarga quanto o repouso, tanto a opacidade quanto o grito incontornável.

As musicalidades e danças amefricanas sabem disso porque nasceram do impossível: da necessidade de produzir beleza sem negar a violência, de sustentar ternura sem poder esquecer completamente o trauma, de criar comunidade sem apagar o conflito. Talvez por isso elas nunca habitem a estabilidade, sendo movidas por ondulações, travessias e retornos. Como maré, como respiração e repouso, como corpos amefricanos que aprenderam a existir entre o colapso e a reinvenção contínua. E é aí que reside a força da arte negra que nos habita.

Referências

BENÍTEZ ROJO, Antonio. **La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva pós-moderna**. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CAIS. Intérprete: Milton Nascimento. Compositores: Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. In: CLUBE DA ESQUINA. Rio de Janeiro: EMI Records, 1972. 1 CD, faixa 2 (3 min 16 s).

CANTO das três raças. Intérprete: Clara Nunes. Compositores: Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro. In: CLARA Nunes. Canto das Três Raças. Rio de Janeiro: Odeon, 1977. 1 disco de vinil, lado A, faixa 1 (4 min)

DOUGLASS, Frederick. **Narrativa da vida de Frederick Douglass: um escravo americano**. Tradução de Leonardo A. M. Pereira. São Paulo: Hedra, 2016.

DUNHAM, Katherine. **Dances of Haiti**. Los Angeles: Center for Afro-American Studies, University of California, 1983.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34, 2001.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GLISSANT, Édouard Glissant. **Poética da Relação**. Tradução de Manuela Mendonça. Bazar do Tempo: Rio de Janeiro, 2021.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais**. São Paulo: Fósforo, 2022.

hooks, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. São Paulo: Elefante, 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LORDE, Audré. **Um sopro de luz e outros ensaios**. Tradução de Bianca Santana e Giane Moisés. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

MARTINS, Leda Maria Martins. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MAKL, Luis Ferreira. Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar. **Outra Travessia**, Florianópolis, n. 11, p. 55–70, 2011.

MOTEN, Fred. **Na quebra: estética da tradição radical negra**. Tradução de Allan da Rosa. São Paulo: Crocodilo/Ubu, 2023.

PASSOS, Rachel Gouveia. **Na mira do fuzil: a saúde mental das mulheres negras em questão**. Rio de Janeiro: Hucitec, 2023.

PATTERSON, Orlando. **Escravidão e morte social: um estudo comparativo**. Tradução de Fábio Duarte Joly. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2008.

PASTINHA, V. F. **Capoeira Angola**: Mestre Pastinha. 3. ed. Salvador: FUNCEB, 1988

SANTOS, Eufrázia C. M. Resenha de: GILROY, Paul. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 273-278, 2002.

MULHER DO FIM DO MUNDO. Intérprete: Elza Soares. Compositores: Rômulo Fróes e Alice Coutinho. In: A Mulher do fim do mundo. Rio de Janeiro: Circus, 2015. Faixa 2.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TRAVESSIA. Intérprete: Milton Nascimento. Compositores: Milton Nascimento e Fernando Brant. In: TRAVESSIA. Intérprete: Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Philips, 1967. faixa 1.