



Cultura, identidade e resistência: a Música Preta como expressão de afirmação

Caroline Rodrigues Ferreira (UFRGS – carolinerofe@gmail.com)
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5972-4383>

Rosane Azevedo Neves Da Silva (UFRGS – rosane.neves@ufrgs.br)
Orcid: <https://orcid.org/0009-0000-4290-3169>

RESUMO: Este artigo explora a música e as expressões culturais da diáspora africana como formas fundamentais de produção de conhecimento, memória e resistência. A Música Preta Brasileira, é analisada como um reflexo de uma vivência sócio-histórica que se entrelaça com movimentos políticos e culturais de resistência, transcendendo a mera produção musical das pessoas negras (Botelho, 2023). A partir dos conceitos de *Maafa* (Ani, 1994; Nobles, 2009), que descreve o sofrimento histórico dos povos africanos devido à escravização, e do "Estado de Maafa" (Njeri, 2020), que expande essa perspectiva para as consequências duradouras dessa tragédia nas diásporas africanas, discutimos a importância das manifestações culturais afro-brasileiras, como quilombos e capoeira, como formas de reconstrução identitária e resistência. Nesse contexto, a música emerge como uma ferramenta crucial para a recuperação e fortalecimento da identidade negra, ajudando a mitigar os danos causados pelo genocídio cultural e racial. O artigo se concentra na música como uma estratégia de resistência desde o período da escravização, quando ela foi utilizada para fortalecer a identidade coletiva dos cativos e resistir às opressões. Assim, a música preta não se limita a um gênero específico, mas representa uma expressão contínua de luta e sobrevivência. Além disso, este estudo examina o papel das mulheres negras na música popular brasileira, destacando como suas contribuições frequentemente foram ignoradas ou marginalizadas (Werneck, 2013). Através de exemplos como o blues e o samba, evidenciamos como essas mulheres desafiaram o patriarcado e o racismo, criando formas de expressão que continuam a afirmar sua identidade e resistência no cenário musical contemporâneo.

Palavras-chave: Música Preta Brasileira. Diáspora africana. Resistência cultural. Identidade negra.

Culture, identity, and resistance: black music as an expression of affirmation

Abstract: This article explores music and cultural expressions of the African diaspora as fundamental forms of knowledge production, memory, and resistance. "Black music," particularly Brazilian Black Music, is analyzed as a reflection of a socio-historical experience intertwined with political and cultural movements of resistance, transcending the mere musical production of Black people (Botelho, 2023). Drawing from the concepts of *Maafa* (Ani, 1994; Nobles, 2009), which describes the historical suffering of African peoples due to enslavement, and the "State of Maafa" (Njeri, 2020), which expands this perspective to the lasting consequences of this tragedy in African diasporas, we discuss the importance of Afro-Brazilian cultural manifestations, such



as quilombos and capoeira, as forms of identity reconstruction and resistance. In this context, music emerges as a crucial tool for the recovery and strengthening of Black identity, helping to mitigate the damages caused by cultural and racial genocide. The article focuses on music as a strategy of resistance since the period of enslavement, when it was used to strengthen the collective identity of the enslaved and resist oppression. Thus, Black music is not limited to a specific genre but represents a continuous expression of struggle and survival. Furthermore, this study examines the role of Black women in Brazilian popular music, highlighting how their contributions have often been ignored or marginalized (Werneck, 2013). Through examples such as blues and samba, we highlight how these women challenged patriarchy and racism, creating forms of expression that continue to assert their identity and resistance in the contemporary musical landscape.

Keywords: Black music. African diaspora. Cultural resistance. Black identity.

Cultura, identidad y resistencia: la música negra como expresión de afirmación

Resumén: Este artículo explora la música y las expresiones culturales de la diáspora africana como formas fundamentales de producción de conocimiento, memoria y resistencia. La "música negra", y en especial la Música Negra Brasileña, se analiza como un reflejo de una vivencia socio-histórica que se entrelaza con movimientos políticos y culturales de resistencia, trascendiendo la mera producción musical de las personas negras (Botelho, 2023). A partir de los conceptos de Maafa (Ani, 1994; Nobles, 2009), que describe el sufrimiento histórico de los pueblos africanos debido a la esclavización, y del "Estado de Maafa" (Njeri, 2020), que expande esta perspectiva a las consecuencias duraderas de esta tragedia en las diásporas africanas, discutimos la importancia de las manifestaciones culturales afrobrasileñas, como los quilombos y la capoeira, como formas de reconstrucción identitaria y resistencia. En este contexto, la música emerge como una herramienta crucial para la recuperación y el fortalecimiento de la identidad negra, ayudando a mitigar los daños causados por el genocidio cultural y racial. El artículo se concentra en la música como una estrategia de resistencia desde el período de la esclavización, cuando se utilizaba para fortalecer la identidad colectiva de los cautivos y resistir las opresiones. Así, la música negra no se limita a un género específico, sino que representa una expresión continua de lucha y supervivencia. Además, este estudio examina el papel de las mujeres negras en la música popular brasileña, destacando cómo sus contribuciones a menudo fueron ignoradas o marginalizadas (Werneck, 2013). A través de ejemplos como el blues y el samba, evidenciamos cómo estas mujeres desafiaron el patriarcado y el racismo, creando formas de expresión que continúan afirmando su identidad y resistencia en el escenario musical contemporáneo.

Palabras clave: Música negra. Diáspora africana. Resistencia cultural. Identidad negra.



Introdução

*O canto malembé, cuíca e ganzá também são de lá
Me adule no colo, me pegue pra ti
Música preta, sou teu instrumento, vim pra te servir
(Preta Yayá – Xênia França)¹*

Como nos lembra Muniz Sodré: “Música não se separa de dança, corpo não está longe da alma, a boca não está suprimida do espaço onde se acha o ouvido.” (Sodré, 1998, p. 61). Na tradição da diáspora africana, a música, a arte, a dança, a oralidade e a religião são espaços legítimos de produção (e troca) de conhecimento, lugares que falam sobre história, memória, resistência e criação que possuem riqueza e importância tão grandes que não cabem nos moldes de análises eurocentradas que traduzem nossos símbolos e linguagens para os seus significados, reduzindo elementos importantes ao exótico, folclórico, mítico e “diferente”. Na invenção de nossa própria narrativa histórica, que se localiza do lado outro da modernidade hegemônica, fruto dessa experiência histórica e inédita e muito particular, tendo a arte estratégia de existência, atrevivência e reverberação das vivências negras:

Forjada desde arte do corpo, religião, música, dança, teatro, imprensa, literatura e artes plásticas. Foi com a arte que uma política negra irrompeu uma poderosa maneira de reimaginar o mundo. Seus atores criativos, leia-se, os artistas, se inserem, naquilo que parece ser o modo como os povos colonizados “que irrompem na contemporaneidade necessitam construir sua modernidade à força, e cabe às artes em geral...a função essencial na propulsão do imaginário utópico de suas coletividades²” (Azevedo, 2021, p.11).

Os corpos negros são territórios de memória ancestral. Entranhos compostos por resistência. Essa que nos trouxe até aqui. Que persiste. Que persegue caminhos que vislumbram vida em meio aos estigmas que marcam, deixam cicatrizes e até dilaceram. Violências e violação de direitos nos atacam por todos os lados. Mas teimamos em viver. Nos atrevemos a viver. Nos atrevivemos (Sant’Anna Júnior, 2022). O movimento de atreviver se expressa nas lutas cotidianas, nos saberes ancestrais e na ginga do desvio do projétil, da mão na bunda, da fala racista sutil rebatida com riso

¹ Interpretação de Xênia França, composta por Theodoro Nagô em seu primeiro álbum. Ver e ouvir em: NAGÔ, Theodoro. *Preta Yayá*. In: FRANÇA, Xênia. **Xênia**. São Paulo: Natura Musical, 2017.

² ROCHA, Elnice Albergaria. In: GLISSANT, Edouard. Por uma poética da diversidade. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 9



no rosto de quem não se constrange em ser apontada como negra. E com orgulho de si devolve o constrangimento - o qual nunca foi seu - ao racista que espera somente submissão de nossa gente. Ritmando o nosso ser atrevivente, Ademiel Sant'Anna Junior canta seu conceito:

Sopranos, contraltos, tenores e baixos tornam se então suspiros, sussurros, engasgos, embargos, ou expressões do corpo que não cabem em textos ou partituras escritas... Gestos atrevidos que não se delimitam pela simples junção silábica. Murmúrios que nos provocam a sentir enquanto desenhamos nossas grafias. Cabe aqui repetir... “Nossos mapas não cabem em prescrições”. Exercícios de atrevivência, então, são reinterpretações de encontros de corpos negras na diáspora africana (Sant'Anna Júnior, 2020), que escorrem, fogem, se perdem, se reencontram de novo, de novo e de novo através do tempo.

A música é uma das mais poderosas formas de expressão cultural, e no contexto da diáspora africana, ela assume um papel ainda mais profundo, funcionando como um meio de resistência, reconstrução identitária e preservação da memória. Ao longo da história, as populações negras utilizam a música não apenas como entretenimento ou manifestação artística, mas como uma ferramenta de luta contra a opressão, o racismo e a marginalização.

A música, como outras manifestações culturais afro-brasileiras, está intimamente ligada a uma série de práticas e tradições que remontam à África e que foram recriadas e ressignificadas no contexto da diáspora. Desde os quilombos e a capoeira, que representam formas tradicionais de resistência, até gêneros musicais contemporâneos como o samba, o rap e o funk, a cultura afro-brasileira é marcada por uma contínua adaptação e resistência frente às tentativas de apagamento e subordinação impostas pela sociedade colonial e, posteriormente, pelo Estado brasileiro.

Como expressão viva da história de luta e resistência da população negra no Brasil, a música ocupa um espaço onde experiências de dor, opressão, mas também de alegria, celebração e esperança se encontram. Ao longo do tempo, ela foi um dos poucos espaços em que as populações negras puderam exercer certo controle sobre suas narrativas, expressando de forma autêntica e desafiadora suas vivências. Ainda hoje, a música preta permanece como uma força potente de contestação e transformação, confrontando as estruturas de poder que buscam controlar e limitar as expressões culturais negras.



Dessa forma, este artigo se propõe não apenas a mapear as influências históricas e culturais da Música Preta Brasileira, mas também a compreender como essa manifestação se configura como uma estratégia de resistência. Por meio de uma análise interdisciplinar que articula estudos de música, história e sociologia, buscamos evidenciar que a música preta no Brasil é, antes de tudo, um campo de disputa simbólica e política, no qual as populações negras lutam pela preservação de suas culturas, pela visibilidade e pela construção de novas formas de ser e estar no mundo.

De Maafa à Música Preta Brasileira: os caminhos ritmados dos nossos corpos afrodiáspóricos

Os estudos sobre a Música Preta Brasileira ainda são escassos no Brasil. Em nossas pesquisas, encontramos a contribuição do historiador e Mestre em Estudos Culturais Guilherme Botelho, cuja investigação, ainda em fase inicial, propõe refletir se a Música Preta Brasileira seria apenas um rótulo ou um conceito com base histórica. Botelho (2023) aponta que, ao considerarmos culturas musicais dançantes-urbanas surgidas nas últimas quatro décadas — como o RAP, o *Funk*, o Pagode e o *Samba-Reggae* —, percebemos que elas têm raízes profundas tanto nos sistemas culturais africanos quanto nos afrodiáspóricos. Como vimos em Muniz Sodré, as musicalidades negras podem emergir de distintas regiões e formas organizacionais, mas compartilham uma concepção estética comum: a realocação dos timbres graves e do ritmo como elementos estruturantes.

Com base nesses aspectos estéticos, Botelho identifica uma identidade que se posiciona em oposição ao que é rotulado como “popular”, sobretudo quando colocamos o termo “preta” no lugar de “popular”, já que este último, frequentemente, atende às demandas de mercado ditadas pela branquitude. Assim, compreendo que, por sua força vital, a música preta brasileira não é simplesmente qualquer produção musical feita por pessoas negras, tampouco uma marcação racial superficial. Trata-se de uma criação que carrega consigo movimentos sociopolíticos e históricos de nosso povo. Como afirma Guilherme Botelho (2023, sem página):

“Música Preta Brasileira” aporta consigo não somente os elementos de composição musical que classifica gênero ou cultura, também possui historicidade que desvela as tensões raciais na dinâmica cultural brasileira. O marcador racial “preta” no epicentro do termo, contrapõe o “popular”. Ou seja, são diferentes concepções de assimilação do diverso com distintos protagonismos. Na relação sociosonora, o “popular” da branquitude



subordina, o Atlântico Negro coaduna, propondo diálogo com variados sistemas culturais sem escanteiar seus agentes e/ou submeter concepções a critérios hierárquicos.

O historiador também destaca que o conceito de “gênero musical” não pode ser reduzido apenas ao critério do ritmo. É fundamental considerar as experiências musicais em sua totalidade — como a dança e a identidade cultural — que operam como dimensões simbólicas e afetivas da vivência coletiva. Nesse sentido, Trotta (*apud* Botelho, 2023) aponta que tais elementos ganham relevância ao pensarmos a música como uma vivência sócio-sonora, ou seja, como uma experiência sensível que envolve corpo, território, memória e pertencimento. Isso desloca a noção de música do campo técnico para o campo político e cultural.

A partir dessa perspectiva, reafirmamos que nem toda música feita por pessoas pretas pode ser considerada Música Preta Brasileira. Quando a produção musical está voltada prioritariamente para atender às demandas de mercado — frequentemente pautadas pela lógica da branquitude e da neutralização das especificidades culturais negras — ela tende a esvaziar os sentidos históricos e políticos que compõem as ritmalidades negras. A Música Preta Brasileira, portanto, não se define apenas pela autoria racial, mas pela presença de elementos estéticos, históricos e sociais que expressam modos de existir, resistir e afirmar identidades negras em confronto com o silenciamento imposto pelas estruturas dominantes.

Artistas como Luedji Luna, por exemplo, articulam em sua obra musicalidade, ancestralidade e crítica social, criando paisagens sonoras que expressam a experiência negra feminina com profundidade poética. MC Tha, ao misturar *funk*, religiões de matriz africana e identidade periférica, também desafia os limites do “popular” imposto pela indústria, criando uma linguagem própria que tensiona as estruturas de poder. Na cena independente, nomes como Doralyce, que se autodenomina “artivista”, produzem músicas diretamente comprometidas com pautas feministas e antirracistas, como na canção “Miss Beleza Universal”. Outra referência potente é a rapper Drik Barbosa, cujas letras abordam a vivência da mulher preta nas cidades, reforçando o papel da música como denúncia e afirmação.

Essas artistas não apenas ocupam o espaço musical, mas o transformam em território de disputa simbólica, produzindo músicas que não se encaixam passivamente no “popular”, mas criam um campo de resistência estética e política —



o que justifica, de forma contundente, a distinção entre "música feita por pessoas pretas" e o que podemos conceituar como Música Preta Brasileira.

Navegaremos pelas ondas sonoras vindas do Atlântico Negro (Gilroy, 2001) para conhecer mais do que abrigavam esses corpos-documento antes de desembarcarem na América Ladina (Gonzalez, 2020). Remova suas lentes colonizadas, desafine seus ouvidos e redirecione sua bússola: estamos navegando numa perspectiva em que não estalam os chicotes em nossas memórias, presas ao terror racial. Ao contrário, aqui está posta a vivência afrodiáspórica num lugar de agenciamento da vida, que não negligencia o sofrimento, mas que dá voz a contracultura da modernidade, em busca de uma nova territorialização após *Maafa* (Ani, 1994). Aqui apontamos para o viver significativo de um povo que viu sua história descarrilar (Nobles, 2009).

Maafa, do *swahili*, significa “grande infortúnio” ou “desastre”. Marimba Ani traz a expressão para se referir ao fenômeno de sequestro, colonização, escravização, marginalização e extermínio da população africana. Aza Njeri complementa:

Maafa é, desta maneira, o processo de sequestro e cárcere físico e mental da população negra africana, além do surgimento forçado da afrodiáspora. Este termo foi cunhado por Marimba Ani (1994), e corresponde, em *Swahili*, à “grande tragédia”, à ocorrência terrível, ao infortúnio de morte, que identifica os 500 anos de sofrimento de pessoas de herança africana através da escravidão, imperialismo, colonialismo, apartheid, estupro, opressão, invasões e exploração. É o genocídio histórico e contemporâneo global contra a saúde física e mental dos povos africanos, afetando-os em todas as áreas de suas vidas: espiritualidade, herança, tradição, cultura, agência, autodeterminação, casamento, identidade, ritos de passagem, economia, política, educação, arte, moral e ética. Desta forma, os africanos sofrem o trauma histórico da sua desumanização e reproduzem as violências, contribuindo - e muitas das vezes facilitando o trabalho - para o genocídio. (Njeri, 2019, p. 7).

Wade Nobles, precursor da Psicologia Preta, ao desenvolver a metáfora do descarrilamento, complementa Ani e a compreensão de *Maafa*. Ao pensar a história dos povos africanos que como um trem sobre trilhos que com o advento de *Maafa*, sofre o descarrilamento de seu eixo civilizatório:

A metáfora do descarrilamento é importante porque quando isso ocorre o trem continua em movimento fora dos trilhos; o descarrilamento cultural do povo africano é difícil de detectar porque a vida e a experiência humana continuam. A experiência do movimento (ou progresso) humano continua, e as pessoas acham difícil perceber que estão fora de sua trajetória de desenvolvimento (Nobles, 2009, p. 284).



Retorno à Aza Njeri e seu conceito de Estado de *Maafa* (2020) onde a intelectual enfatiza a continuidade do genocídio físico, subjetivo, epistêmico e social, debruçada na experiência afro-brasileira. A partir dessa contextualização localizada, Njeri nos movimenta para pensar mais estratégias de luta referenciadas em nossa experiência, estratégias recarriladoras:

Estado de *Maafa* é o nome que se dá a condição de experiência da *Maafa*, isto é, as diásporas africanas fundam-se no fenômeno de *Maafa* ao mesmo tempo em que são limitadas por ela, fazendo com que suas existências sejam experienciadas dentro do emparedador Estado de *Maafa* (Njeri, 2020, p. 64).

Njeri nos lembra que “a travessia transatlântica foi, sobretudo, uma travessia ontológica, cuja fratura do Ser se faz presente num processo de quebras identitárias e de banzo contínuo” (Njeri, 2020, p. 168). Nessa travessia, descarrilamos, não sabemos o caminho que nosso trem africano seguia, mas demos continuidade em nossas vidas neste trem que segue em deslocamento. São nesses fluxos que identificamos e sentimos os processos recarriladores, com potência de criação de vida na diáspora, desenvolvidos ao longo dos anos a partir de nossas memórias ancestrais.

A este conjunto, feito de expressões culturais, modos de pensar e experienciar a vida em busca de retomarmos nosso caminho, ou ainda, criamos um novo trilho para nossos trêns-vida que Njeri chama de Espólios de *Maafa*:

O caminho de sobrevivência e permanência diante do Estado de *Maafa* é nutrir-se de África e América Ladina para se apropriar, ressignificar e repetir as práticas genuinamente negras. De África lança-se mão do nosso legítimo Espólio de *Maafa* para nos alimentarmos dos ventos de lá e trazê-los em potência de Vida aqui. Da América Ladina alimenta-se das redes de afeto-partilha ancestral criadas desde o tempo mesoamericano (Njeri, 2020, p. 197).

Podemos pensar nos quilombos, na capoeira, nas religiões de matriz africana como exemplos dessas heranças ancestrais. Aqui nos nutrimos de música afrodiáspórica, tomando-a como uma prática enraizadora de conexão com o nosso modo de ser africano(a) no mundo, buscando romper com adoecimento psíquico, físico, social e cultural fruto do Estado de *Maafa*.



O som do banzo: música como estratégia de resistência e sobrevivência no atlântico

Corporeidade, oralidade, ritmalidade. Tudo faz esse corpo que escuta, canta e dança e que na música encontra forças para existir e resistir. Do mesmo modo que as opressões e imagens de controle têm sua gênese no período colonial, não é surpresa que os movimentos de resistência também estejam marcados neste mesmo ponto da linha do tempo. Em meu processo de pesquisar e entender o que eu estava querendo dizer com “música preta”, voltei pro mar. Nessa navegação, encontrei um historiador. A pesquisa de Marcus Rediker sobre os navios negreiros foi também inspiração para Paul Gilroy que também deixa sua presença neste trabalho. Em seu livro “O navio negreiro: uma história humana”, Rediker estuda o período de 1700 e 1808, a idade do ouro do tráfico de africanos no atlântico norte. O seu tema de estudo consiste em conhecer e apresentar os tais navios negreiros e como eram compostos, contando através dos registros encontrados como foram transportadas as pessoas, como viviam as tripulações e os cativos durante a travessia atlântica.

Ressaltamos aqui dois pontos importantes. O primeiro, é o dado que a pesquisa de Rediker é uma pesquisa localizada: o autor refere-se a um lugar, um período e um conjunto de registros os quais não devem ser vistos como experiência universal em relação aos acontecimentos dentro das centenas de milhares de idas e vindas de navios negreiros atravessando o atlântico; segundo é que mesmo naquele horror imensurável, meus ancestrais com suas tecnologias construíram meios de chegar, se comunicar, lamentar, rebelar, existir e em meio ao medo e terror, de maneira alguma deixaram a faísca de esperança de vida se apagar.

A partir da metáfora do Atlântico Negro, que versa sobre as estruturas transnacionais na modernidade que constituíram um sistema de comunicação global, o qual tem como marca o processo de fluxos e trocas culturais, Paul Gilroy discorre a cerca de uma formação cultural polifônica, de caribenhos, americanos, africanos e britânicos. Essa cultura, caracterizada por tal hibridismo, é a cultura do Atlântico Negro. Uma cultura intercambiável, que não é fechada e codificada no corpo. A noção de diáspora é central no rompimento do absolutismo étnico que propõe o sociólogo:

Sob a chave da diáspora nós poderemos então ver não a raça, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre



sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem (Gilroy, 2001, p.25).

Completamente capturada pela história única (Adichie, 2009), pensar o navio negreiro sob outras lógicas, sobretudo lógicas negras ainda me causa muita confusão e até um atordoamento. Daqueles que fazem emergir um tsunami de raiva por ter tantas partes de sua história negada. Antes de chegar nos registros históricos de Rediker sobre algumas embarcações que compartilho aqui, trago o lugar do navio na obra de Gilroy:

Deve-se enfatizar que os navios eram os meios vivos pelos quais se uniam os pontos naquele mundo atlântico. Eles eram elementos móveis que representavam os espaços de mudança entre os lugares fixos que eles conectavam. Consequentemente, precisam ser pensados como unidades culturais e políticas em lugar de incorporações abstratas do comércio triangular. Eles eram algo mais - um meio para conduzir a dissensão política e, talvez, um modo de produção cultural distinto. O navio oferece a oportunidade de se explorar as articulações entre as histórias descontínuas dos portos da Inglaterra, suas interfaces com o mundo mais amplo. Os navios também nos reportam à *Middle Passage*³, à micropolítica semilembrada do tráfico de escravos e sua relação tanto com a industrialização quanto com a modelização. Subir a bordo, por assim dizer, oferece um meio para reconceituar a relação ortodoxa entre a modernidade e o que é tomado como sua pré-história. Fornece um sentido diferente de onde se poderia pensar o início da modernidade em si mesma nas relações constitutivas com estrangeiros, que fundam e, ao mesmo tempo, moderam um sentido autoconsciente de civilização ocidental (Gilroy, 2001 p.60-61).

Então, partindo da ideia dessa unidade política e cultural que também compunha os navios negreiros, percebemos que neles a música exerceu um papel essencial na comunicação entre os cativos, que ao cantarem em suas línguas mantinham o conteúdo da comunicação não revelado aos marinheiros e capitães (Rediker, 2007), sendo assim utilizada como estratégia de sobrevivência e resistência em meio ao terror dos conveses.

A música era um meio essencial de comunicação entre pessoas que não deveriam se comunicar. O barricado no convés principal pode separar homens e mulheres, até mesmo impedí-los de ver um ao outro, mas não poderia bloquear o som ou impedí-los de ouvir ou conversar um com o outro. [...] Cantar também era uma forma de encontrar parentes, companheiros da aldeia e compatriotas, e identificar quais grupos culturais estavam a bordo do navio

³ Como nota de rodapé, o revisor explicita o significado da expressão da historiografia de língua inglesa, *Middle passage* (passagem do meio) como o “trecho mais longo – e de maior sofrimento – da travessia do Atlântico realizada pelos navios negreiros”. (p. 38.)



sobre suas condições, tratamento, resistência e eventos, sobre para onde o navio estava indo. Cantar foi um meio de criar uma base comum de conhecimento e forjar uma identidade coletiva (Rediker, 2007, p. 282-283, tradução nossa).

“A luta pela memória por esses presságios foi um esforço para manter a identidade histórica em uma situação de profunda convulsão social. Era um elemento central de uma cultura ativa e crescente de oposição a bordo do navio.” (Rediker, 2007, p. 284). Ainda de acordo com o historiador, as mulheres cantavam mais do que os homens. Quando deixados nos conveses, especialmente as mulheres, iniciavam os cantos que eram repetidos pelo coletivo em meio a lágrimas. Cantos de lamentação, sobre a dor da expropriação, escravização e separação da família e comunidade, canções que rememoravam ativamente suas comunidades e os tempos felizes que viveram lá, “no estilo do *griot*” (Rediker, 2007, p. 284).

Pela diversidade étnica, Rediker relata que em cada navio havia, diversas formas de expressões culturais, como a oralidade, o canto e a dança (quando não forçados), bateria “o navio inteiro, sendo de madeira, era um vasto instrumento de percussão” (Rediker, 2007 p. 287). Mas, neste contexto de horror e tristeza, a música também foi utilizada contra os cativos que eram forçados a cantar e dançar para divertir os marinheiros e também como técnica de tortura física e psicológica, como vemos no relato abaixo, de um médico do navio, que conhecia alguns dos idiomas das pessoas escravizadas:

Eles descreveram o canto forçado, que pode variar consideravelmente em tom e mensagem. Com os tambores africanos batendo e o chicote estalando em torno de seus corpos, os escravos eram obrigados a cantar letras específicas: “*Messe, Messe, Mackande*” - isto é, “Boa vida” ou “Brincando entre os brancos”. Os escravos, explicou um dos médicos com sarcasmo, eram obrigados a “elogiar-nos por fazê-los viver tão bem” (Rediker, 2007, p. 283, tradução nossa).

É importante destacar que a relação do povo negro com a música não se inicia com a colonização e escravização, pois já era presente e de grande importância nos países africanos. Na diáspora africana, a música se tornou fonte de resistência, afeto e manifestação política para os escravizados. Nos trabalhos repetitivos e exaustivos nas lavouras e minerações, a música amenizava o banzo — a dor de ter sido arrancado (a) de seu lugar e de ter seus laços afetivos, sociais e territoriais destruídos pela brutalidade da escravização. Os vissungos, também conhecidos como cantos de trabalho, são cantos afro-brasileiros originados em Minas Gerais no século XVI.



Cantos de força e função social, eram entoados pelos escravizados para aliviar o duro trabalho nas minerações. Misturando a língua portuguesa com línguas africanas como quimbundo e nbundo, esses cantos foram incorporados a outros momentos do cotidiano — para o trabalho, para o comer, em brincadeiras, cortejos, funerais e outras ocasiões. Essa herança cultural quase extinta e pouco pesquisada foi registrada pela primeira vez em 1982. O álbum “Canto dos Escravos” traz 14 cantos vissungos nas vozes de Tia Doca da Portela, Geraldo Filme e Clementina de Jesus, resultado da pesquisa do folclorista mineiro Aires da Mata Machado Filho, que na década de 1930 coletou e transcreveu para partituras 65 cantos na região da Diamantina.

Nos distintos movimentos de luta pela igualdade de direitos, a música se faz presente como força motriz e instrumento de resistência. Nos feminismos negros, ela assume papel fundamental, reverberando como voz coletiva que ecoa demandas, dores, esperanças e celebrações. A trajetória de nossas vidas e lutas é entrelaçada por uma trilha sonora que acompanha o combate, o acolhimento, o confronto, a subversão e a alegria. É a partir dessa multiplicidade de sentidos e sonoridades que se desdobra o presente estudo, que se propõe a aprofundar as reflexões sobre a presença, o protagonismo e as contribuições das mulheres negras na construção e afirmação da música no Brasil.

Mulheres negras na Música

A poética das letras das canções, a ritmalidade dos sons e a vida das mulheres negras se encontram quando o sentido social da música está ali, na palavra cantada. A Música Preta Brasileira é uma vivência poética; uma escrevivência sonora; enquanto dispositivo-música ela extrapola a questão comercial e midiática em seu propósito de conectar tempos e histórias coletivas em seus enunciados que exploram a memória narrativa, sonora, sensorial.

E desde aqui, no período escravista, nos reencontramos com a amefricanidade e suas manifestações:

nas revoltas, na elaboração de estratégias de resistência cultural, no desenvolvimento de formas alternativas de organização social livre, cuja expressão concreta se encontra nos *quilombos*, *cimarrones*, *cumbes*, *palenques*, *marronages* e *maroon societies*, espalhadas pelas mais diferentes paragens de todo o continente. [...] Reconhecê-la é, em última instância,



reconhecer um gigantesco trabalho de dinâmica cultural que não nos leva para o outro lado do Atlântico, mas que nos traz de lá e nos transforma no que somos hoje: *amefroicano*s (Gonzalez, 2020, p. 137-138, grifos da autora).

Antes mesmo do conceito de interseccionalidade ser assim batizado por Kimberlé Crenshaw⁴ (1989), Lélia Gonzalez (2020), uma das pioneiras nos estudos de gênero e raça no país, já conduzia questões valiosas sob essa perspectiva problematizando o lugar no qual a mulher negra é vista na sociedade brasileira. Desde o período colonial as mulheres negras são colocadas em posições de subserviência e objetificação sexual e que ainda se perpetuam com as atualizações do mito da democracia racial e estratégias de branqueamento, questões que ainda se fazem presentes no imaginário social brasileiro. Sua leitura de Brasil segue atual mesmo após 40 anos de seus principais estudos terem sido publicados, o que torna sua obra ainda mais potente ao evidenciar historicamente as dificuldades e entraves no caminho da população negra na luta por justiça social.

Desde a linguagem, Gonzalez questionava e desafiava os moldes acadêmicos nas duras décadas de 1970 e 1980 em que o país atravessava a Ditadura Militar e expressar-se era um risco, criando as bases para o que Figueiredo (2020) chama de epistemologia insubmissa negra decolonial. Em sua obra encontramos diversas referências e análises sobre a cultura popular e como as pessoas negras são retratadas nesta área que é um dos grandes espelhos da sociedade. Encontramos também o uso da música brasileira como um importante analisador social:

Tem uma música antiga chamada “Nêga do cabelo duro”⁵ que mostra direitinho porque eles querem que o cabelo da gente fique bom, liso e mole, né? É por isso que dizem que a gente tem beiços em vez de lábios, fornalha em vez de nariz e cabelo ruim (porque é duro). E quando querem elogiar a gente dizem que a gente tem feições finas (e fino se opõe a grosso, né?). E tem gente que acredita tanto nisso que acaba usando creme prá clarear, esticando os cabelos,

⁴ CRENSHAW, Kimberlé. **Demarginalizing the intersection of race and sex**: a black feminist critique of antidiscrimination's doctrine, feminist theory and antiracist politics. The University of Chicago Legal Forum, n° 140, p. 139-167, 1989. Disponível em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf>. Acesso em 18/09/2021.

⁵ A marchinha de carnaval composta por David Nasser em 1942 e gravada pelo grupo Anjos do Inferno foi um *hit* daquele ano e muitos outros carnavais seguintes. Em 1994 o grupo Planet Hemp a regravou no álbum “Os ladrões passam mas a caravana não para”. Recentemente em uma entrevista o vocalista do grupo, Marcelo D2, fala sobre não cantar a música, refletindo sobre o racismo recreativo, este que através de microagressões ditas como “brincadeiras” violenta tanto quanto outras formas de racismo. Esta é a letra da música: “Nêga do cabelo duro/ Qual é o pente que te penteia? / Quando tu entras na roda, / O teu cabelo serpenteia / O teu cabelo está na moda / Qual é o pente que te penteia / Misampli a ferro e fogo/ Não desmancha nem na areia/ Tomas banho em Botafogo/ Qual é o pente que te penteia?”



virando leidi e ficando com vergonha de ser preta. Pura besteira. Se bobear, a gente nem tem que se defender com os xingamentos que se referem diretamente ao fato da gente ser preta. E a gente pode até dar um exemplo que põe os pingos nos is (Gonzalez, 2020, p. 86).

Colocar os pingos nos 'is' é reafirmar o orgulho de cada traço que a branquitude e seus mecanismos de opressão nos forçam a sentir vergonha e a encontrar meios de apagá-los. A amefricanidade no campo cultural rearticula estéticas musicais, visuais e textuais, rompe com a narrativa autocentrada e opositora entre o Eu e o Outro, rompe com a epistemologia eurocêntrica monocultural ao misturar os ritmos afrodiáspóricos que nascem dos encontros culturais nas malhas tecidas no atlântico negro. Exprime as

memórias do corpo que se manifestam em identidades tensas, movediças, deslocadas, às vezes em crise, mas nunca resolvidas, que caminham entre as fronteiras do nacional, do grupo, da classe, do familiar, atingindo a dimensão do pessoal e do íntimo (Azevedo, 2011, p. 15-16).

Azevedo demarca a evocação da história local como ponto de fuga ao nacionalismo e a globalização econômica nesse lugar onde essa rede de sons e ritmos se nutre. É uma autodefinição onde novas fronteiras se instauram, desafiando discursos dados, que buscam raízes e purismos onde a improvisação e a espontaneidade dão o tom de que não há na música um lugar do negro, estático como teorias racistas tentam alocar nossas múltiplas experiências de vida na diáspora.

Para além do divertimento e entretenimento, a música negra é uma forma política de afirmação cultural. Não podemos nos deixar enganar, claro com a indústria cultural, seus artifícios e como ela impõe uma mediação das artes negras no contexto da cultura de massa. Tanto Hall (2003), Azevedo (2021) e Werneck (2020) destacam que a transformação das artes negras em cultura de massa contestou e segue contestando os padrões que ela própria impõe. Essas artes - em especial a música - dentro desse circuito se transformaram em uma ferramenta importantíssima e poderosa de afirmação de nossa história, por manter a memória viva e nos autodefinirmos ao estabelecer outros rumos para a música, performance e poesia.

A atenção ao que a indústria cultural evidencia de nossas artes ou das artes as quais se apropriam dela é uma questão importante de ser refletida: quem canta sobre nós? O que cantam sobre nós? Devemos depender dessas questões para manter nossa tradição viva? Sobre a última pergunta, a resposta nos parece bem óbvia: não.



E essa resposta a gente percebe firme nos movimentos tradicionais como o jongo e o maracatu que mantém a tradição oral viva nessas manifestações culturais. São locais de produção de memórias que extrapolam o que é cantado. Ferreira (2011) diz que o jongo para os jongueiros não está colocado num lugar separado e deslocado da vida. Se vive o jongo no corpo e no ritmo. “Histórias que estão a falar do presente, mas que tem o passado vivo na memória. Não só uma memória do pensamento, mas na memória do corpo que entra em cena como uma voz” (Ferreira, 2011, p.85). O etnomusicólogo Kazadi Wa Mukuna (2013, p.11) traz uma reflexão muito interessante sobre África:

Música e dança funcionam como um meio de comunicação e documentação e servem como ferramentas essenciais para a tradição oral. [...] Esse conceito fundamental a respeito da música e dança na África também sobreviveu no brasil, através do impacto da tradição oral na mente dos africanos e seus descendentes. [...] A natureza da preservação de africanismos na memória coletiva dos descendentes de heranças africanas tem desafiado os estudiosos brasileiros nas várias disciplinas humanas. Das perspectivas históricas e sociológicas, às manifestações culturais, religiosas, enquanto tentam interpretar o impacto de africanismos retidos em várias práticas culturais.

São saberes e experiências passados de geração em geração que se transformam, atualizam e reverenciam nossa história através de várias frentes. E que buscam por essa multiplicidade e dinamismo a fortificação de nossa existência na diáspora africana.

Mas, e aí: *O que estão cantando sobre nós?* Como um grande espelho de nossa sociedade, vemos ritmos negros cooptados pela lógica da indústria cultural que num país cheio de racismo, porém sem racistas, se exprime, agride, contudo, ainda faz dançar. Afinal, marchinhas como “nêga do cabelo duro” são só uma brincadeira, não é mesmo?

A questão de gênero também vai colocar o sexismo na esteira de análise. A etnomusicologia feminista a partir dos estudos de Susan McClary me parece muito interessante para o entendimento de trajetórias artísticas femininas e os contextos histórico, político e sociais em que se dão. A pesquisadora fala da música como um campo onde ideologias se inscrevem e são amplificadas, sendo os efeitos dessa difusão difíceis de serem analisados por se darem de forma inconsciente e consciente.

O discurso musical tem sido cuidadosamente 'guardado' da participação feminina em parte por causa de sua habilidade em articular padrões de desejo. Música é um meio extremamente poderoso, ainda mais porque a maioria dos



ouvintes tem pouco controle racional sobre como isso os influencia. A separação corpo/mente que infestou a cultura Ocidental por séculos é mostrada mais paradoxalmente em atitudes com relação à música: A mais cerebral, não material das mídias é, ao mesmo tempo, a mídia com maior capacidade de atrair o corpo. Essa confusão sobre se a música pertence à mente ou ao corpo é intensificada quando a oposição binária fundamental de masculino/feminino corresponde a isso. Pensando de maneira mais ampla na qual mente é masculina e corpo feminino na cultura Ocidental, música está sempre correndo o perigo de ser percebida como feminina (ou afeminada) como um todo. E um dos sentidos de declarar o controle masculino sobre essa mídia é através da negação da própria possibilidade de participação de mulheres. Pois como pode uma iniciativa ser feminina se as mulheres são excluídas desse processo? (McClary, 1991, p. 151).

As musicólogas feministas questionam: *onde estão as mulheres da música?* Por que não estão contando sobre sua presença? Quem está contando sobre o que é fazer música? Por que essa rejeição ao dito “feminino” na música? Questionamentos que fazem coro com os meus nesta pesquisa onde não basta analisar as canções e performances das mulheres negras, mas também investigar sobre quem elas são e quais são as suas trajetórias, em que cenários estão/estavam inseridas e de quais vêm sendo excluídas.

Angela Davis em *Blues legacies and black feminism* (1999), fala sobre a presença das mulheres negras na construção do *blues* e da importância que este acontecimento teve para o feminismo negro. As mulheres negras foram as primeiras a gravar *blues* e grandes gravadoras procuravam por cantoras com campanhas de “música de raça”. Na primeira década de 1920 centenas de mulheres tiveram a oportunidade de gravar. Letras que versavam sobre a mulher negra e suas relações, já marcavam gestos matripotentes muito antes do feminismo, criando fissuras nos discursos patriarcais. Também cantavam sobre trabalho, sexualidade. No entanto, quando homens passaram a ser gravados e alcançaram maior popularidade, deu-se início a um novo padrão que acabou marginalizando as cantoras de *blues*. Mesmo que o período de ascensão das mulheres negras no *blues* tenha durado pouco, o conteúdo produzido foi vasto e ajudou a dar forma a modos coletivos de enunciar a consciência negra.

No Brasil temos o samba como a espinha dorsal da música popular brasileira e a presença das mulheres negras está lá desde as primeiras batucadas, muitas vezes subjugada, marginalizada. Figuras importantes tem sua história reduzida a poucas linhas ou quando estudadas as suas biografias, a questão do sexism e do racismo



que atravessam suas histórias de vida são pouco exploradas. Não é incomum que quando as opressões apareçam, a narrativa tecida seja da mulher negra forte. E usualmente quando as pessoas falam sobre essa força, ignoram que lidar com as opressões não é o mesmo que superá-las e que sobrevivência e transformação não são sinônimas.

É interessante fazermos a reflexão, mesmo que breve, a respeito os atravessamentos interseccionais de gênero e o lugar destinado às mulheres negras por homens negros ativos no movimento negro e que fazem artivismo no seu fazer musical. Como exemplo, a música *Sarará Miolo*, do álbum *Realce*, de Gilberto Gil temos versos que desafiam os estereótipos através de ressignificações de traços negros que são atacados, num ato nítido de empoderamento, orgulho e afirmação da negritude, em um contexto no qual o mito da democracia racial e ideologias de branqueamento estavam em voga:

*Sara, sara, sara cura
Dessa doença de branco
Sara, sara, sara cura
Dessa doença de branco
De querer cabelo liso
Já tendo cabelo louro
Cabelo duro é preciso
Que é para ser você, crioulo*

No entanto, uma das faixas bônus do mesmo álbum, ‘*Minha nega na janela*’, vemos a desvalorização da mulher negra - de forma bastante cruel - bem como um ato de agressão explícito:

*Minha nega na janela
Diz que está tirando linha
Êta nega tu é feia
Que parece macaquinha
Olhei pra ela e disse
Vai já pra cozinha
Dei um murro nela
E joguei ela dentro da pia
Quem foi que disse
Que essa nega não cabia?*

Nesse lugar de outro do outro (Kilomba, 2019), uma antagonista da masculinidade e da branquitude, cabe a nós mulheres negras cantarmos não só sobre nós, mas para nós através de nossas autodefinições, temas que conversaremos a seguir. Ainda com Jurema Werneck e suas análises, destaco que este lugar da



outridade, muito marcado pela invisibilidade das mulheres negras na história da música popular brasileira, se dá não somente pela falta de registros, pesquisas e pesquisadoras interessadas (segundo ela, a grande maioria são mulheres) na temática ou pela música negra ainda não ser pesquisada suficientemente na academia ou sociedade,

mas, principalmente, em razão das diferentes visões e interesses que impregnam a sociedade como um todo, que influenciam as condições de produção de estudos e a mente dos estudiosos. Estas visões traduzem-se pela desvalorização das mulheres negras como sujeitos sociais e pela naturalização do racismo e do sexismo, suas classificações e subordinações, com relevantes impactos na construção de modelos de análise (Werneck, 2020, p.21).

Jurema Werneck (2013, p. 5) também nos conta que “desde o Brasil colônia, a música foi vivida e produzida pelo contingente populacional negro não apenas como objeto de deleite, mas principalmente como veículo discursivo, como algo que fala, para além dos prazeres de ritmo e melodia”. A música ainda é este meio de expressão de subjetividades, afirmação de identidades, de comunicação e, para a comunidade negra, além da estética musical, permanece como uma importante ferramenta de enfrentamento, combate e crítica às múltiplas opressões. Werneck (2013, p. 6-7) assinala que:

a audição, a transmissão oral, a recriação e a atualização de conteúdos têm sido prática reiterada ao longo dos séculos de existência diaspórica, através do que puderam reorganizar territórios culturais para si e seu grupo, em diálogo com as tradições e com as necessidades apresentadas pelas condições sociais e políticas adversas. Nesta perspectiva, a música, ao reafirmar a vinculação entre voz e corpo, ao recriar um passado africano de liberdade e prazer (a partir dos ritmos, mas não apenas deles), ao recolocar as dimensões do sagrado para além das esferas da cristandade ocidental, etc., ofereceu possibilidades ilimitadas de expressão e aglutinação.

Conclusão

Ao longo de séculos de colonização, escravização e opressão, as populações negras encontraram na música um refúgio, um meio de comunicação e um espaço de reafirmação identitária. Não se trata apenas de arte, mas de uma resposta cultural que resiste às tentativas de apagamento e subordinação impostas pelo colonialismo e pelo racismo sistêmico.



As influências africanas, presentes nas musicalidades e nas performances artísticas, continuam a reverberar em gêneros como o samba, o *funk*, o *RAP* e o *pagode*, que não apenas refletem a diversidade cultural afro-brasileira, mas também se constituem como formas de luta e sobrevivência. Através de diversas possibilidades sonoras, mulheres negras não só desafiaram o patriarcado e o racismo, mas também reconfiguraram o espaço musical como uma plataforma de afirmação de sua identidade e autonomia. Ao longo da história, essas mulheres usaram suas vozes e talentos para resistir às estruturas de poder que tentavam silenciá-las, oferecendo novas perspectivas sobre a condição feminina negra em um ambiente dominado por uma lógica patriarcal e racializada, construindo um legado extremamente importante e deixando caminhos abertos para mulheres negras que vieram e virão.

A Música Preta Brasileira, ao ser colocada no centro das discussões sobre identidade e resistência, revela a sua capacidade de moldar novas narrativas, de romper com as lógicas opressoras e de promover um diálogo constante entre o passado e o presente, na busca de um futuro mais inclusivo e justo. Ela evoca memórias coletivas, revive tradições e inspira novas gerações a continuar essa luta. Portanto, a música preta no Brasil não é apenas um reflexo de uma herança cultural, mas também um testemunho vivo de uma luta contínua por reconhecimento, justiça e reparação. Ela é a voz que ecoa as lutas do passado, desafia as injustiças do presente e vislumbra a criação de um futuro onde a cultura negra seja celebrada em toda a sua complexidade e importância.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ANI, Marimba. *Yurugu: an African-centered critique of European cultural thought and behavior*. Trenton: Africa World Press, 1994.
- AZEVEDO, Amailton Magno. Apresentação. In: _____ (Org.). *Ritmos negros: música, arte e cultura na diáspora negra*. São Paulo: Alameda, 2021. p. 7–20.
- BOTELHO, Guilherme. *Música preta brasileira: um conceito histórico e/ou rótulo musical?* Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/musica-preta-brasileira-um-conceito-historico-e-ou-rotulo-musical/>>. Acesso em: 14 jun. 2023.
- BOTELHO, Guilherme. *Quanto vale o show? O fino Rap de Athalyba-Man e a inserção social do Periférico através do mercado de música popular*. 2018. 236 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.



CRENSHAW, Kimberlé. *Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color*. Stanford Law Review, v. 43, n. 6, p. 1241–1299, 1991. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1229039>>. Acesso em: 14 jul. 2021.

DAVIS, Angela Yvonne. *Blues legacies and Black feminism: Gertrude Ma Rainey, Bessie Smith and Billie Holiday*. New York: Vintage Books, 1999.

FERREIRA, Beatriz Santana. *Saravá tambú! O jongo não pode parar*. In: AZEVEDO, Amailton Magno (Org.). *Ritmos negros: música, arte e cultura na diáspora negra*. São Paulo: Alameda, 2021. p. 59–93.

FIGUEIREDO, Angela. *Epistemologia insubmissa feminista negra decolonial*. Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 12, n. 29, p. 1–24, jan./abr. 2020. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5965/2175180312292020e0102>>. Acesso em: 21 out. 2021.

GIL, Gilberto. *Sarará miolo*. In: _____. Realce. Intérprete: Gilberto Gil. Rio de Janeiro: Gege Edições, 1979.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GONZALEZ, Lélia. *A categoria político-cultural de amefricanidade*. In: _____. Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 127–138.

GONZALEZ, Lélia. *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. In: _____. Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 75–93.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

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

MCCLARY, Susan. *Living to tell: Madonna's resurrection of the fleshly*. In: _____. Feminine endings: music, gender, and sexuality. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. p. 148–166. Disponível em: <<https://womeninmusic.voices.wooster.edu/wp-content/uploads/sites/123/2017/12/McClary-Feminine-Endings-Ch.-7-Living-to-Tell.pdf>>. Acesso em: 1 nov. 2021.

MUKUNA, Kazadi Wa. *Prefácio*. In: ANTONACCI, Maria Antonieta. *Memórias ancoradas em corpos negros*. São Paulo: Educ, 2013.

NOBLES, Wade W. *Sakhu Sheti: reapropriando um foco psicológico afrocentrado*. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora* [recurso eletrônico]. São Paulo: Selo Negro, 2014. p. 305–327.

NJERI, Aza. *Educação afrocêntrica como via de luta antirracista e sobrevivência na Maafa*. Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação (RESAFE), [S. I.], n. 31, p. 4–17, 2019. DOI: 10.26512/resafe.vi31.28253. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/view/28253>>. Acesso em: 1 ago. 2023.



NJERI, Aza. *Reflexões artístico-filosóficas sobre a humanidade negra*. Revista Ítaca, Rio de Janeiro, v. 36, p. 164–226, nov. 2020. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/view/31895/19770>>. Acesso em: 28 jul. 2023.

REDIKER, Marcus Bufford. *Slave ship: a human history*. New York: Viking, 2007.

WERNECK, Jurema Pinto. *Macacas de auditório? Mulheres negras, racismo e participação na música popular brasileira*. Ensaio apresentado no I Prêmio Mulheres Negras Contam Sua História. Brasil: Secretaria Nacional de Políticas para as Mulheres, 2013. Disponível em: <https://www.fundobrasil.org.br/v2/uploads/files/artigo_jurema.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2021.

WERNECK, Jurema Pinto. *O samba segundo as ialodês: mulheres negras e a cultura midiática*. São Paulo: Hucitec, 2020.