

“Meu canto vai na frente anunciando meu lugar”:¹ práticas musicais como tecnologias de sobrevivência da negritude na Paraíba.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: Música e pensamento afrodiaspórico

*Manuela Azevedo Correia de Lima
Universidade Federal da Paraíba
manuelaacdelima@gmail.com*

*Eurides Souza Santos
Universidade Federal da Paraíba
euridessantos@gmail.com*

Resumo. Este trabalho focaliza as práticas artístico-musicais de Elon e Laiz de Oyá, dois artistas em destaque no cenário cultural paraibano, no contexto da análise de práxis musicais enquanto território de manifestação identitária e mecanismo de preservação cultural da negritude. O material apresentado, derivado de uma pesquisa desenvolvida durante o mestrado na linha de Música, Cultura e Performance na área de Etnomusicologia do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, fundamenta-se principalmente em obras relativas à importância das manifestações como espaço de preservação, transmissão e reinvenção de saberes ancestrais (MARTINS, 1997, 2003); no conceito de escuta musical estereomoderna e rede coletiva de sentimentos que conecta a afrodíaspóra (JAJI, 2014); e nas referências de cosmo percepção cíclica, renovação e remodelação cultural de povos afrodiaspóricos (PRANDI, 2001, ROCHA, 2020). Sob este prisma, a análise auto etnográfica das práxis musicais dos artistas possibilitou o destaque de similaridades e transversalidades que atravessam suas performances, achados que se conectam com estudos e escritos afrocentralizados sobre a importância do musicar e do som não apenas como força expressiva, mas também técnica sociocultural de preservação de memórias sociais de um indivíduo/coletivo negro em uma sociedade racializada (STEINSKOG, 2018; SILVA et al., 2019). Dessa maneira, o estudo nos permite concluir que as práticas musicais destacam-se como um importante pilar tecnológico de sobrevivência epistemológica da negritude paraibana, configurando-se como um espaço articulado e capilar de troca de saberes contra-hegemônicos e anti racistas nos diferentes territórios da afrodíaspóra.

Palavras-chave. Performance artístico-musical; Música afrodiaspórica; Música negra; Música da Paraíba.

“Meu canto vai na frente anunciando o meu lugar: Musical Practices as Survival Technologies of Blackness in Paraíba.

Abstract. This paper examines the artistic and musical practices of Elon and Laiz de Oyá - two prominent figures in the cultural landscape of Paraíba - through the lens of musical

¹ Trecho da canção “De onde eu vim”, composta por Paulo Dáfilin e gravada pela cantora Maria Bethânia no álbum “Noturno” (2021).



praxis as both a site of identity expression and a mechanism for the cultural preservation of Blackness. The discussion draws on research conducted during a master's degree in the Música, Cultura e Performance research line, within the field of Ethnomusicology at the Graduate Program in Music (Programa de Pós-graduação em Música) at the Universidade Federal da Paraíba (UFPB). It is informed by scholarship on the role of cultural manifestations as spaces for preserving, transmitting, and reinventing ancestral knowledge (MARTINS, 1997, 2003); the notion of stereomodern listening and the collective network of emotions connecting the African diaspora (JAJI, 2014); and the concept of cyclical cosmoperception, renewal, and cultural reconfiguration in Afro-diasporic communities (PRANDI, 2001; ROCHA, 2020). Within this framework, an autoethnographic analysis of the artists' musical praxis reveals points of convergence and transversalities that run through their performances. These findings resonate with Afro-centered scholarship that frames music-making and sound not only as expressive forces, but also as socio-cultural techniques for safeguarding the social memories of Black individuals and collectives in racialized societies (STEINSKOG, 2018; SILVA et al., 2019). The study therefore argues that musical practices function as key technological pillars for the epistemological survival of Blackness in Paraíba, serving as interconnected, far-reaching spaces for the exchange of counter-hegemonic and anti-racist knowledge across the varied territories of the African diaspora.

Keywords. Artistic-musical performance, Afro-diasporic music, Black music, Paraíba music.

Introdução

A música e a performance artístico-musical são reconhecidas como umas das mais proeminentes formas de expressão e comunicação cultural da negritude, apresentando-se como tópicos imprescindíveis para os processos de transmissão cultural afrodiáspora, ancestralidade, tradição e culturas negras no mundo. A performance artística pode ser definida como um processo sociointerativo, no qual o artista e o público constroem sentidos coletivos em tempo real, gerando novos significados (RIBEIRO, 2018). Desta maneira, uma performance é constituída por aspectos que reverberam muito além da execução técnica, da excelência ou do seu primor estético: ela atravessa tempo e espaço, histórias, conduz transformações sociais, conta e guarda memórias.

Apesar da constante ameaça hegemônica de apagamento cultural sob a qual os povos afrodiaspóricos e seus descendentes foram e continuam sendo submetidos ao longo da história pós-moderna, nossa música e nossas performances artístico-musicais mantêm-se em nossos ouvidos, corpos, imaginários e histórias, carregadas de significados e atuando como feixes de informação que atravessam territórios e períodos históricos.





O padrão de controle linguístico ou *linguicídio*² foi seguido tanto nos processos colonizatórios anglo-saxões como nos ibéricos, como é o caso do Brasil. A inderterminação/polifonia linguística e semântica proposital, que veio associada à proibição das línguas maternas dos povos escravizados, funcionou como uma importante ferramenta de controle dos povos pretos e indígenas subjulgados à estrutura escravocrata.

A música, por sua vez, com seu alcance e capacidade adaptativa, destacou-se em nossa história como uma estratégia ancestral de registro e propagação cultural de alta capilaridade dos povos afrodiáspóricos escravizados. Com frases ocultas em meios as canções de trabalho e fé, o povo negro criou e segue criando seus próprios sistemas de comunicação e partilha de informações importantes para a sobrevivência das diversas comunidades. É o exemplo dos *negro spirituals* - antigas canções de trabalho compostas por negros escravizados nos EUA no século XVIII e XIX e popularmente difundidas até hoje. Essas peças continham trechos da Bíblia com mensagens de fé e esperança no geral, porém muitas das letras armazenavam também código e expressões ocultas com o intuito de ajudar na fuga da população escravizada, especialmente durante a Guerra Civil Estadunidense (datada entre 1861 e 1865, culminando no fim do sistema escravista no país). É o caso de *Down in the river to pray*³, publicada no livro *Slave Songs of the United States*⁴ (1867, p. 84), que continha dicas de como evitar os cães de caça dos senhores de escravos mergulhando no rio, como também rotas de fuga guiadas através do posicionamento das estrelas no firmamento⁵.

Outros exemplos disso estão presentes na história da prática da Capoeira, prática proibida entre os anos de 1890 e 1930, considerada como prática subversiva dos escravizados em ameaça à ordem sócio-política vigente no Brasil pós-abolicionista. O *Toque de Cavalaria* era um padrão rítmico executado pelo berimbau quando o tocador ou mestre

² Jefferson Evaristo discute o conceito no artigo “Linguicídio Africano no Brasil”, destacando que as línguas nativas indígenas ainda eram necessárias para a dominação da população nativa nas fases iniciais do Brasil colonial, portanto o seu processo de apagamento teria sido retardado para evitar o fenômeno da incomunicabilidade entre colonizadores e nativos. As línguas nativas africanas não apresentavam mais a mesma função, tendo em vista que o processo de colonização da África já tinha atingido um nível cultural mais profundo. Desta maneira, o linguicídio das línguas nativas africanas ocorreu muito mais rapidamente. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8438423.pdf> Acesso em: 25 mar. 2025.

³ “Descer ao/no rio para orar”, tradução minha.

⁴ Livro disponível na íntegra em <https://library.si.edu/digital-library/book/slavesongsofunit00alle>. Acesso em 25 mar. 2025.

⁵ “Sweet Chariot: the history of the spirituals”. Reportagem disponível em: <https://web.archive.org/web/20150403023136/http://www.spiritualsproject.org/sweetchariot/Freedom/coded.php#12> Acesso em: 26 mar. 2025



avistavam a polícia no arredores, na intenção de comunicar a aproximação dos policiais e direcionar o desmanche da roda, além da própria camuflagem dos instrumentos musicais utilizados (SOARES, 2001, p. 267). Já o toque clássico *Capoeira de Dendê/Capoeira mata um* era entoado na roda quando se observava a aproximação de pessoas não-desejadas durante a prática (ASSUNÇÃO, 2005).

Para além do exercício da comunicação, existem também os registros orais e corporais (cantos, danças, músicas, dramatizações, poemas e contos recontados até hoje) que corporificam histórias e memórias compartilhadas e transmitidas dentre os povos afroameríndios. A **cultura popular e a religiosidade**, permeadas intrinsecamente pela vivência artístico-musical dessas comunidades, são destacadas por Leda Maria Martins (1997) como espaços de preservação, transmissão e reinvenção de saberes ancestrais e ocupam uma posição basilar para o desenvolvimento de mecanismos de proteção epistemológica e corporal da negritude, funcionando como verdadeiras fortalezas físicas e espaços de suporte estrutural e existencial para seus praticantes e seus ensinamentos. Rocha (2020, p. 5) destaca que “a importância da música e do som não é apenas uma força expressiva, mas também uma técnica mnemônica para guardar memórias sociais. É o ato de transmissão do som dentro de uma comunidade é uma forma de armazená-lo ou guardá-lo”.

A música negra contemporânea na Paraíba enquanto território de efervescência cultural e resistência.

Durante as décadas de 1990 e 2000, a Paraíba foi palco de importantes ações político-culturais raciais e periféricas. Essas ações refletiam a movimentação prévia da cena cultural no estado, que incluía desde eventos seculares como a Festa do Rosário dos Pretos (realizada até hoje em várias cidades interioranas como Pombal, Santa Luzia no Alto Sertão e Areia, na região do Brejo paraibano) até atividades promovidas por grupos *ativistas* já estabelecidos na capital, como as edições do “Fala Bairro”⁶ (articuladas pelo Musiclube da Paraíba⁷), ou as oficinas e

⁶ Projeto cultural itinerante, realizado entre o final década de 1980 e até o início dos anos 2000, que promovia shows e discussões políticas para ruas de diferentes bairros da capital paraibana.

⁷ Idealizado por Pedro Osmar e Paulo Ró, o Musiclube da Paraíba surgiu no início da década de 1980 na cidade de João Pessoa como um movimento de guerrilha e resistência cultural da música popular paraibana. Seus ideais defendiam que os artistas deveriam ter um espaço livre para a composição e experimentação musical, lutando contra o analfabetismo cultural e o monopólio da indústria cultural. Suas composições contêm influências de ritmos regionais como ciranda, coco, maracatu e caboclinho, que se misturam à bases musicais africanas, jazz e música instrumental brasileira. Pelo grupo passaram artistas como Chico César, Totonho, Escurinho, Milton



formações promovidas pelos centros culturais e associações comunitárias e pelo Movimento Negro da Paraíba⁸ (liderado por muito tempo por grandes nomes do ativismo negro da Paraíba como Paula Frassinete e o saudoso ativista e LGBTQIAPN+, João Balula).

Os eventos culturais promovidos por esses grupos e associações garantiam o espaço não só para o desenvolvimento de performances artísticas que envolviam grupos de cultura popular e folguedos, grupos de dança afro, bandas marciais, coletivos culturais, quadrilhas, grupos de *Hip-Hop*, etc., mas também para discussões políticas envolvendo questões que englobavam toda a comunidade, onde quem chegasse poderia expor suas insatisfações, opiniões, reflexões e sugestões a partir de uma condução respeitosa e de uma perspectiva equitativa. Tais espaços democráticos favoreceram o surgimento e o desabrochar de diversos artistas e coletivos artísticos, que faziam de suas composições e performances ferramentas de comunicação sobre questões sociais e raciais, ocupando espaços enquanto pessoas negras no contexto territorial local. Em resposta a essa efervescência político-cultural, emergiram-se trabalhos artísticos vanguardistas para a música contemporânea da Paraíba, como o cantor e compositor Chico César, o Coletivo Tribo *Ethnos*, o grupo de alcance nacional Cabruêra, a banda afro-paraibana *Mama Jazz*⁹ (Figura 2) e o grupo de rap feminino Afronordestinas¹⁰. Impulsionados pela facilitação dos lançamentos artísticos independentes e pelas leis de incentivo à cultura da década de 2000, estes grupos desenvolveram álbuns e shows inéditos, carregados de significações e relações identitárias dos seus co-criadores e *performers*.

Figura 1: Grupo Mama Jazz e Naná Vasconcelos no camarim do Teatro Paulo Pontes (Espaço Cultural)¹¹.

Dornellas, Adeildo Vieira, Kennedy Costa, Jorge Negão e Glaucia Lima. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nordeste2016/resumos/R52-0818-1.pdf> Acesso em: 18 mar. 2025

⁸ Matéria sobre a história do ativista negro João Balula. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/colunista/historia-publica-narrativas-negras/2023/09/12/joao-balula-presente-historia-afro-paraibana/> Acesso em: 11 mar 2025

⁹ Grupo musical em atividade do final da década de 1990 até hoje, o Mama Jazz mistura ritmos africanos, jazz e ritmos afroindígenas brasileiros em suas composições e performances. Dentre seu fundadores estão Guilherme Semmedo (Guiné Bissau), Glaucia Lima, Adeildo Vieira e Jorge Negão.

¹⁰ Extinto grupo de rap feminino fundado por Kalyne Lima e Juliana Terto em parceria com DJ Guirraiz.

¹¹ Show de Naná Vasconcelos com abertura da Banda Mama Jazz. Da esquerda para a direita: Guilardo Lima, Sostemar Matias, Glaucia Lima, Naná Vasconcelos, Adeildo Vieira, Euclides Cunha, Guilherme Semmedo e Jorge Negão. Evento organizado e promovido pelo Musiclube da Paraíba, em 2000.



Fonte: arquivo pessoal (2000).

A partir de 2010 pudemos observar ainda mais lançamentos mercadológicos e fonográficos afroreferenciados, incluindo produções de figuras consagradas como o multiartista *Escurinho*, da cantora e articuladora cultural *Glaucia Lima* e da Mestra de Cultura Popular *Vó Mera*; materiais audiovisuais e composições potentes da *afrotravesti Bixarte*¹²; canções vencedoras de festivais, como foi o caso do manifesto “Você viu?”, de *João Carlos Júnior*, que arrastou três prêmios¹³ na 4ª edição do Festival de Música da Paraíba; os álbuns das cantoras LGBTQIAPN+ *Nathalia Bellar* e *Sandra Belê*; as produções do cantor, compositor e artista gráfico *Pedro Índio Negro*; as experimentações da *beatmaker* e cantora *DJ Luana Flores*, que construiu o EP audiovisual “Nordeste Futurista”¹⁴ em parceria com figuras ilustres da cultura popular paraibana, incluindo a Mestra Ana do Coco, as mestras de Caiana dos Criolos e Doralyce. Impossível não citar também a gigantesca *Cátia de França*, nomeada¹⁵ ao Grammy Latino 2024 na categoria de Melhor Álbum de Rock ou de Música Alternativa em Língua Portuguesa com seu álbum “No Rastro de Catarina”, no auge de seus 77 anos de idade.

¹² Dentre elas “Xica Manicongo”, do álbum “Traviarcado”, composta em referência à primeira travesti negra documentada do Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p4b4Rj1uO3k> Acesso em: 21 mar. 2025.

¹³ Performance disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eHoPVr4y3-g> Acesso em: 21 mar. 2025.

¹⁴ Álbum lançado em 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SLLaGcjqK6Q> Acesso em: 21 mar. 2025.

¹⁵ Matéria disponível em: <https://g1.globo.com/pb/paraiba/musica/noticia/2024/09/17/catia-de-franca-c-indicada-ao-grammy-latino-2024-com-album-no-rastro-de-catarina.ghtml> Acesso em: 22 mar. 2025.



Essas/es artistas e produções dialogam cada vez mais sobre sua existência enquanto pessoas negras em suas canções e performances artísticas, tendo alcançado grande destaque e visibilidade midiática, local, regional e nacional com seus diferentes discursos empoderadores, conforme observamos também o amadurecimento do diálogo em alcance e estrutura na produção musical afrodescendente da Paraíba, resultando na recente criação e no lançamento de editais e políticas afirmativas para a negritude artística do estado. Dentre essa ampla lista significativa de movimentos e fazeres artístico-musicais da negritude paraibana, destacamos dois jovens artistas para comporem o escopo dessa pesquisa, considerando suas trajetórias musicais ricas em expressividade, consistência, autenticidade, alcance e inovação. São eles: Elon e Laiz de Oyá.

Elon e Laiz de Oyá: trajetórias de vida e performance.

Elon

Elon, que nasceu no ano de 1993 em Pombal (cidade central do Alto Sertão paraibano), cresceu dentro de importantes movimentos culturais sertanejos, como Pontões, Congos, Reisado e Irmandade do Rosário de Pombal. Durante sua adolescência e início da fase adulta, desenvolveu sua carreira como cantante, cantando em alguns espaços, programas e festivais relevantes na cena sertaneja e paraibana. Nos últimos anos, em parceria com alguns artistas de destaque no cenário local e nacional, desenvolveu importantes projetos musicais e numerosas composições, culminando na gravação de alguns EP's e *jingles*. Elon traz em seus escritos elementos tradicionais da cultura pombalense, além de ressignificações e nuances permeadas de posicionamentos negros e LGBTQIAPN+, utilizando palavras forte e viscerais para falar sobre amor, resistência, raízes e luta.

Figura 2 - Elon.



Fonte: Bruna Dias (2025)¹⁶

Elon, longo de seus diálogos fora e dentro do palco, fala de maneira muito clara sobre a importância de suas conexões com as expressões culturais da cultura popular pombalense para o desenvolvimento de sua visão de mundo e dos caminhos que direcionam seu fazer artístico. É o caso das manifestações culturais da Festa do Rosário dos Pretos, em sua cidade natal, como ele expõe nesse trecho da entrevista:

[...] Eu venho de uma cidade chamada Pombal, que fica no Sertão da Paraíba. E a minha vivência, a minha vivência *negra*, ela começa não apenas pela cor da minha pele ou pelo pensamento de ser uma pessoa negra, mas por tudo que estava ao meu redor na cidade. Sobretudo [...] a cultura popular de Pombal, que é uma cultura muito forte, muito rica. [...]. Porque são comunidades que resistem, são comunidades que há mais de 100 anos contam suas histórias e posicionam a sua história no mundo...E isso faz parte totalmente da minha formação e da minha visão de mundo. [...] (ELON, Entrevista, 2025).

Segundo Suelen de Andrade Silva (2017, p. 23), em pesquisa para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional da Paraíba (IPHAN-PB), as tradições e expressões

¹⁶ Fotograma do clipe “Preto”, lançado por Elon em 25 de março de 2025. Disponível em: https://auniao.pb.gov.br/noticias/caderno_cultura/elon-lanca-novo-single-e-clipe-no-cafe-da-usina Acesso em: 23 mar 2025.



culturais presentes na Festa do Rosário estão diretamente conectadas à trajetória das comunidades remanescentes dos quilombos¹⁷ em Pombal, em especial às comunidades “Os Daniel”¹⁸ e “Os Rufinos” (Figura 13). Uma das histórias centrais presentes nas narrativas dos moradores da cidade é a de que Manoel Antônio de Maria Cachoeira (antigo líder da irmandade e ex-escravizado das fazendas de algodão da região) teria ido a pé à Olinda (PE) três vezes, até conseguir a autorização do bispo para o funcionamento¹⁹ da Irmandade dos Negros do Rosário, fato que aparece documentado a partir de 1888. O historiador Jerdivan Araújo (2014, p. 22) afirma que, no período de sua oficialização, a Irmandade não resumia sua atuação à organização da festa, mas também estendia sua ajuda aos irmãos com a compra de alforrias e o suporte às famílias desamparadas de ex-escravizados, funcionando como uma rede integrada de apoio aos povos afrodescendentes recém libertos naquela região e para várias famílias que residem até hoje na cidade.

Figura 3: Comunidades quilombolas do estado da Paraíba.

¹⁷ No contexto da legislação brasileira, o Decreto nº 4887 de 20 de novembro de 2003, conceitua os quilombos como: “grupos étnico-raciais segundo critérios de auto atribuição, com trajetória histórica própria, dotados de relações territoriais específicas, com presunção de ancestralidade negra relacionada à opressão histórica sofrida” (BRASIL, 2003).

¹⁸ “Os Daniel” é conhecida como uma das três comunidades que representam quilombos urbanos na Paraíba (SILVA, 2017, pág. 59).

¹⁹ Segundo Jerdivan Araújo (2014), alguns testemunhos orais de membros da própria Irmandade passados entre gerações indicam que a mesma já existia desde 1748.



Fonte: Governo da Paraíba (2020)²⁰

Elon conta, por exemplo, sobre a importância do Reisado de Pombal para o seu movimento de expressão artística e como motivador de sua “veia” composicional. Seu pai, brincante ativo da manifestação desde que Elon se lembra, guardava em casa alguns dos materiais e bonecos utilizados nas apresentações do grupo²¹. Autodeclarado negro²², Elon cita que sua própria conexão identitária não é algo diretamente pensado e propositado, mas sim algo que está intrínseco à sua formação, ao seu fazer artístico: “Não é algo que eu penso, eu vou fazer uma canção sobre negritude. Não, isso acaba saindo de uma forma muito natural pela

²⁰ Disponível em: <https://paraiba.pb.gov.br/diretas/secretaria-de-planejamento-orcamento-e-gestao/arquivos/publicacoes/infografico-das-comunidades-quilombolas-do-estado-da-paraiba.pdf/view>. Acesso em: 24 set. 2025.

²¹ Reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial da Paraíba, o Reisado de Pombal é composto por brincantes vestidos com as tradicionais roupas vermelhas ou azuis, que cantam e dançam peças acompanhadas por pandeiro e violão. Divididos em duas alas, carregam espadas e representam figuras como o Rei, o Mestre, o Contramestre, o Boi e o Mateu, integrante mascarado e responsável por desempenhar um papel cômico ao longo da brincadeira. A celebração encena a coroação dos Reis negros e a história do nascimento de Jesus Cristo, sendo encenadas dentro e fora da Festa do Rosário dos Pretos. (AYALA, 1996).

²² Considerando a auto identificação não binária de gênero por Elon, fizemos aqui o uso de flexões de gênero neutras. Gramaticalmente, o gênero neutro é um gênero paralelo ao masculino e feminino, e está presente em algumas línguas, referindo-se à pessoas, objetos ou animais, como é o caso do "they/them/their", no inglês. No dia 07/05/2025, em decisão inédita, o Superior Tribunal de Justiça (STJ) do Brasil reconheceu e autorizou a inclusão do gênero neutro em registros civis. Matéria disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2025/05/08/entenda-a-decisao-inedita-do-stj-que-reconheceu-o-genero-neutro-em-registro-civil.ghhtml>. Acesso em: 28 jun. 2025.



minha própria vivência” (ELON, Entrevista, 2025). Ele cita ainda que, mesmo quando as canções que interpreta não são autobiográficas ou mesmo suas, o seu fazer artístico, ainda sim, traz todas as características e todos os sentimentos e pensamentos que traduzem a sua visão de mundo.

Em seu clipe intitulado “Preto”²³, por exemplo, Elon utiliza-se de suas próprias memórias na construção de uma estrutura cosmogramática única, com uma vasta riqueza cênica, construída em conexão com suas experiências com a cultura popular pombalense. Sem perder de vista os saberes ancestrais, ele aciona as várias parcerias - mestres em seus fazeres, que chegam alinhados em coletividade, somando em idealizações, decisões e execuções estéticas do trabalho. A resultante dessa junção de experiências é não só um material de extrema qualidade, mas também um dispositivo para guardar memórias sonoras e visuais, de cunho pessoal e coletivo, configurando-se em um material referência intelectual e histórica. Através das representações e ressignificações de *Preto*, Elon quebra a barreira do tempo e do espaço, fazendo com que o passado, o presente e o futuro da negritude conectem-se diretamente no fortalecimento desse espaço artístico, onde seu maior trunfo é justamente *ser quem ele é*.

Laíz de Oyá

Laíz de Oyá (Lais Lacerda) é uma artista multifacetada nascida em Recife, Pernambuco (1997) e radicada na Paraíba há 17 anos. Praticante do Candomblé, Laíz se diz “de Terreiro”, há 8 anos, sendo filha da casa *Ilê Axé Oju Ofá Dana Dana*²⁴ - casa liderada por Mãe Renilda de Oxóssi (Figura 21) e Pai Carlos de Xangô, sendo Iaô²⁵, renascida para Iansã²⁶, há mais de 4 anos. Essa multiartista recifense formada em Teatro pela UFPB vive e vivencia a arte na Paraíba desde 2009, onde atuou em vários filmes e desenvolve alguns projetos musicais, dentre eles “Coco de Oxum”, “Sambada do Coco de Oxum” e “Encruzilhada Fêmea”. Neste último trabalho, Laíz canta e performa pontos de Pombagira, um trabalho de importância imensurável

²³ Clipe disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nA1Bz_2cXTM. Acesso em 18 jun. 2025.

²⁴ Fundado em 1973, o terreiro *Ilê Axé Oju Ofá Dana Dana*, está localizado no município de João Pessoa, na Paraíba. O terreiro sagrado também é dedicado à Jurema Sagrada e possui uma significativa importância cultural e religiosa na região, sendo referência para a preservação e prática das tradições afro-brasileiras na Paraíba. *ILÊ AXÉ OJÚ OFÁ DANA DANA. Terreiro de Jurema Sagrada em Alhandra (PB)*. Disponível em: <https://soundcloud.com/namatatemmorador>. Acesso em: 8 jul. 2025.

²⁵ Do iorubá *iyawo*, “esposa jovem”, filha ou filho de santo recém-iniciada”. Grau inferior da carreira iniciática dos que entram em transe de orixá (PRANDI, 2001, p. 566).

²⁶ Laíz passou pelo processo de iniciação no Candomblé como filha de Iansã - divindade também conhecida como *Oyá*, rainha dos ventos, do raio e da tempestade. (PRANDI, 2001, p. 568).

e fruto de uma pesquisa contínua sobre suas bases religiosas, além de sua própria relação com essas entidades.

Figura 4 - Laíz de Oyá.



Fonte: Firmino (2025)²⁷

Apesar de constantemente aprender novos cantos e sabedorias negras através de seus estudos e pesquisas online, ou mesmo através de suas trocas presenciais em outros espaços de axé, Laíz conta que, no projeto *Encruzilhada Fêmea*, utiliza-se apenas da sabedoria compartilhada pelas Pombagiras de sua casa no desenvolvimento do projeto e foi justamente através do contato de Laíz com essas entidades que o *Encruzilhada Fêmea* foi criado e desenvolvido. A performer deixa explícita a participação direta dessas entidades na construção e durante a execução do espetáculo, em especial a *Lebara Rainha Salomé*:

Porque o que eu quero levar com Encruzilhada Fêmea é o que eu aprendo no meu terreiro com as Pombagiras da minha casa, principalmente *Rainha Salomé*, por isso que muitas músicas falam dela, muitas músicas saúdam ela. O que eu quero deixar muito claro é que eu trago o meu terreiro para o palco. [...] Eu sou só um canal mesmo, um portal. Elas adoram. As Pombagiras são extremamente criativas. E elas adoram

²⁷ Disponível em: <https://paraibafeminina.com.br/2025/03/05/laiz-de-oya-leva-o-espetaculo-encruzilhada-femea-para-apresentacoes-internacionais-na-colombia/> Acesso em: 23 mar 2025.



esse lugar da expressividade, da arte. [...]. E aí elas me auxiliam, elas sopram no meu ouvido as coisas. Elas me permitem fazê-las. (LAÍZ DE OYÁ, Entrevista, 2025).

No ponto “Lebara”, primeira peça do seu espetáculo, Laíz cita os nomes de diversas entidades que a acompanham (*Salomé, Maria Errada, Menina, Maria Padilha, Maria Farrapo e Tranca Rua*), usa figurinos, cenários e iluminação em cores simbólicas e conta com Ogãs na execução das peças. Ao trazer “o meu terreiro para o palco” na performance, Laíz permite a abertura de uma “via de troca” de conexão ancestral - uma **encruzilhada**, na qual o terreiro ganha visibilidade e o seu corpo torna-se território de saber e resistência. A artista evoca os saberes que lhe foram transmitidos oralmente, corporalmente e espiritualmente na composição de seu trabalho, trazendo para o espaço público e de maneira simbólica um recorte de uma vivência epistemológica que é, ao mesmo tempo, pessoal e coletiva. O terreiro se expande, transbordando seus limites físicos e ocupando o palco como território político, estético e de memória. O palco de Laíz, nunca se coloca como um lugar neutro: simboliza sempre presença ancestral, onde o canto é também invocação, o gesto é também rezo, e a arte é também oferenda.

Singularidades e transversalidades das práxis musicais a partir de um olhar afrocentralizado.

Iniciamos pela retomada dos motivos que justificam a necessidade de identificar tanto as singularidades quanto as transversalidades presentes nas diferentes práxis musicais aqui apresentadas. Falar sobre negritude e se auto reconhecer enquanto pessoa negra hoje em dia é uma ferramenta de resistência ressignificada²⁸, na qual nos fortalecemos a partir da **unidade**, e a partir da qual podemos desenvolver de maneira mais segura a nossa própria diversificação. O conceito de negritude, inicialmente criado pelos colonizadores como uma classificação pejorativa para justificar violências, configura hoje um dos caminhos que nos garante criar conexões identitárias ancestrais enquanto coletivos e indivíduos, o nosso senso de pertencimento. E é a partir desse conceito de *coletividade na diferença* que apresentaremos esta breve análise, destacando a importância do musicar e do som não apenas como força expressiva, mas também técnica sociocultural de preservação de memórias sociais de um indivíduo/coletivo negro em uma sociedade racializada (STEINSKOG, 2018; SILVA et al., 2019).

²⁸ Para a antropóloga Luciene Dias, o autorreconhecimento e afirmação da negritude consistem também em uma medida de enfrentamento direto ao racismo. DIAS, Luciene de Oliveira. *Performances Negras, Pós-Graduação e Isolamento Social: Caminhos possíveis*. Revista Arte da Cena, v. 8, n. 2, p. 239-244, jul-dez 2023. DOI: 10.5216/ac.v8i2.74368. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/74368> . Acesso em: 14 jul. 2025.



Ambos os artistas participantes desta pesquisa afirmaram compreender a arte como um espaço físico e representativo de expressão corporal, por onde perpassam suas principais emoções e por onde acessam dimensões ancestrais e espirituais. Esse achado dialoga com a obra da professora Leda Maria Martins (2003), que atribuiu valor de inscrição performática ao movimento produzido do corpo negro (Oralitura), definindo-o o nosso capital corporal como “lugar da memória”. Desta maneira, compreende que suas identidades negras se manifestam de maneira natural, fluída e transversal às suas práticas artístico-musicais através de seus corpos, tendo em vista que as mesmas refletem suas trajetórias e seus próprios direcionamentos culturais, filosóficos e éticos. Ambos encaram o seu próprio fazer artístico como uma missão com a ancestralidade, um compromisso com sua negritude, aceito respeitosamente e internalizado como um movimento intrínseco às suas práxis artísticas.

Elon utiliza-se de suas conexões com as manifestações culturais do Rosário dos Pretos de Pombal - PB nos seus processos de pesquisa e criação. Já Laíz de Oyá utiliza-se majoritariamente de suas vivências religiosas e epistemológicas nas religiões de matriz africana que pratica como bases para a idealização de suas obras. Os dois fazem uso de dois dos principais pilares da cultura afro-brasileira na construção de suas performances: a cultura popular e a religiosidade. Como destacado anteriormente por Leda Maria Martins (1997), ambas as manifestações são espaços de preservação, transmissão e reinvenção de saberes ancestrais que sobreviveram através dos séculos, utilizando-se de sincretismos, adaptações, fusões e manobras de sobrevivência às várias tentativas de apagamento que sofreram ao longo da história de construção do país.

Laíz de Oyá destaca que, ao longo de seu desenvolvimento artístico, deparou-se com termos, sonoridades e idéias em comum com outras artistas negras, que aconteceram de maneira inesperada, devido à falta de fatores interseccionais entre os trabalhos. Esse achado se conecta com os escritos de Tsitsi Ella Jaji (2014), autora do Zimbábue que evidencia a importância da música negra no contexto de ligação solidária entre África e sua diáspora em estrutura de sentimentos, uma “teia sonora”. A pesquisadora apresenta algumas propostas cruciais para a análise da performance musical negra, incluindo a abordagem *estereoscópica*, que considera o processo de escuta como uma resultante de captações sensoriais, realizadas a partir de fontes sonoras posicionadas em diferentes pontos e momentos, transbordando em uma observação tridimensional da realidade.

Jaji relaciona o efeito da escuta estereoscópica com a música da diáspora negra,

afirmando que o mesmo conceito sonoro pode ser ouvido/pensado em diferentes territórios e diferentes épocas sem apresentarem uma conexão clara, causando uma ilusão de distância espaço-tempo entre a repetição do mesmo fenômeno, mas ainda sim pertencendo ao mesmo conjunto sonoro/ideológico, com as mesmas bases epistemológicas, que transpassa as ligações temporais, geográficas ou interpessoais entre as práticas artísticas dos povos afrodiáspóricos. Podemos comparar esse efeito ao *eco* ou à estrutura do *metâmero*²⁹ na formação embrionária: a mesma unidade segmentar do embrião em formação multiplica suas células e gera diferentes tecidos num corpo adulto (um pedaço da pele, um músculo específico, uma parte de um osso, etc.). As estruturas originais do mesmo metâmero, por mais que não estejam conectadas anatomicamente, mantêm uma associação nervosa tão profunda que a dor sentida em uma dessas estruturas gera dores reflexas nas demais.

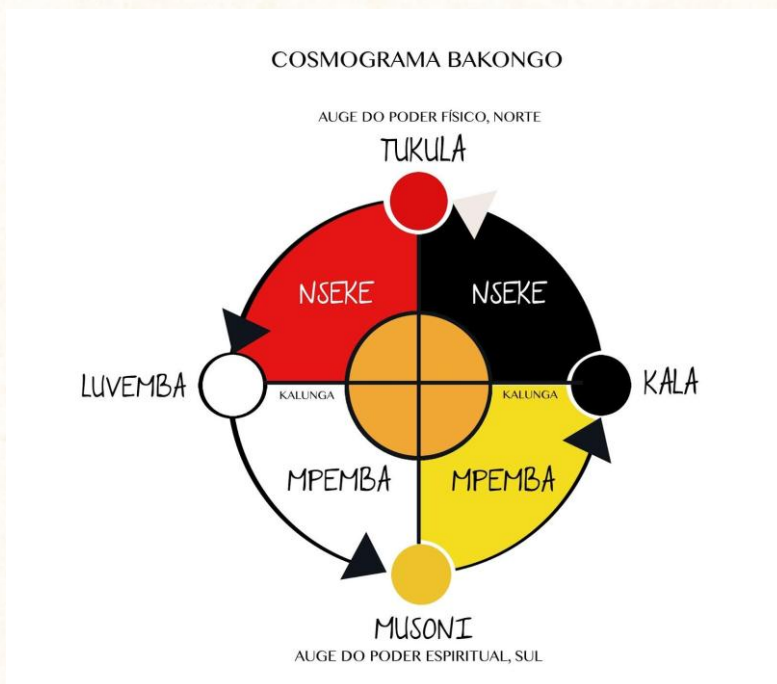
Os povos negros podem até se desconectar visualmente ou geograficamente, mas as raízes epistemológicas que nos guiam se mantêm conectadas através da mesma estrutura básica: a ancestralidade. Ambos os artistas evidenciam em suas falas a importância de retomar constantemente a história e sua ancestralidade como base para a construção de suas composições e ideias. A necessidade de “olhar para trás na construção do novo”, relaciona-se diretamente com os conceitos de *tempo cíclico*, comuns nas diversas raízes epistemológicas de origem afrodiáspórica. É o caso da cosmopercepção do povo *Bakongo* (figura 35): essa maneira de vivenciar o tempo não lida com a idéia de começo e fim, mas com fases que se conectam em equilíbrio entrópico, assim como a própria natureza - chuvas e estações, calmaria e guerras, vida e morte - diferenciando-se do conceito hegemônico-unidimensional de *linha do tempo*. Esta visão transversalizar-se também com os princípios do provérbio/símbolo *Sankofa* (“nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para trás”)³⁰ da tradição akan e os *Odus* (capítulos sagrados) da tradição iorubá - segundo sua sabedoria ancestral, “tudo o que acontece já teria acontecido antes” (PRANDI, 2001, p. 18).

Figura 5: *Dikenga*, cosmograma do povo Bakongo. ³¹

²⁹ Definição disponível em: <https://blog.flz4.com.br/2023/04/20/metameria-uma-visao-detalhada-sobre-a-organizacao-segmentar-do-corpo/#:~:text=MET%C3%82MERO:%20A%20unidade%20b%C3%A1sica%20da,por%20um%20determinado%20nervo%20espinhal>. Acesso em: 16 jul. 2025.

³⁰ DRAVET, Florence Marie; OLIVEIRA, Alan Santos. Relações entre oralidade e escrita na comunicação: sankofa, um provérbio africano. *Miscelânea*, Assis, v. 21, p. 11-30, jan.- jun. 2017. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/download/8/1/11> Acesso em: 16 jul. 2025.

³¹ *Dikenga* (figura 35) é um cosmograma de representação da cosmopercepção do povo *Bakongo* (localizado originalmente na região da África Central). Para os Bakongo, cada corpo (mundo ou planeta) do universo possui seu próprio tempo cósmico. A linha de *Kalunga* (horizontal) separa *Nseke* e *Mpemba*, as dimensões material e



Buscando a reinvenção do novo através do passado, Laíz e Elon reconfiguram os conceitos de futuro e modernidade em suas obras e fazeres artísticos. Suas ações se conectam com algumas das proposições do movimento Afrofuturista mundial e brasileiro (ROCHA, 2020). Através da remodelação de suas memórias, os artistas ousam reimaginar o futuro a partir de uma perspectiva afrocentralizada. Dessa forma, olhar o passado não é se manter em um molde, mas repensar o seu posicionamento e a sua cosmopercepção a partir de uma visão de nos coloca como agentes de nossas próprias vidas, configurando uma estratégia de sobrevivência: poder reimaginar o nosso lugar no mundo a partir das nossas epistemologias é crucial para que tenhamos não só ferramentas de luta, mas dignidade nas nossas caminhadas individuais e coletivas.

Conclusão

Este recorte analítico nos permite identificar algumas das intersecções que transpassam experiências de vida destacadas e os elementos evidenciados nas práxis artístico-musicais das pessoas entrevistadas, o que reforça a perspectiva de transversalidades entre os devires identitários desses artistas. Tais achados dialogam com Martins (1997, 2003), sobre a importância da cultura popular e da religiosidade para a identidade afro brasileira e do

espiritual, guardando segredos e memórias ancestrais. Telama é a linha vertical, representando maestria e a conexão entre o ponto auge da força física (*Tukula*) e da força espiritual (Mussoni). As quatro cores representam os quatro elementos: terra, água, fogo e ar. Disponível em:

<https://terreirodegriros.wordpress.com/cosmopercepcao-afrika-bakongo> Acesso em: 16 jul. 2025.

posicionamento do corpo negro como lugar de memória, com Rocha (2020) e as diversas cosmo percepções afrocentralizadas sobre a importância de ressignificar o futuro da negritude sob sua autoagência e ainda com Jaji (2014), sobre a rede de sentimentos e escuta musical estereomodernista que conecta a população afrodiaspórica como um todo.

A partir desses resultados, podemos concluir que as práticas musicais destacam-se como um importante pilar tecnológico de sobrevivência epistemológica da negritude, tanto no recorte territorial estudado (Paraíba) quanto a partir de uma afrodiaspórica extraterritorial, configurando-se como um veículo de transmissão cultural articulado e capilar de troca de saberes contra-hegemônicos e antirracistas. Assim como foi indispensável para a sobrevivência dos povos negros ao longo do tempo, a música afrodiaspórica se configura contemporaneamente como um recurso indispensável no movimento de retomada do protagonismo e da afrocentricidade nas existências da nossa nova negritude.

Referências

ALLEN, William Francis; WARE, Charles Pickard; GARRISON, Lucy McKim. *Slave songs of the United States*. New York: A. Simpson & Co., 1867. Disponível em: <https://library.si.edu/digital-library/book/slavesongsofunit00alle>. Acesso em 25 mar. 2025.

ARAÚJO, Jerdivan Nóbrega de. *A Irmandade dos Negros do Rosário em Pombal*. João Pessoa: Editora Imprell, 2014. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/509737161/A-Irmandade-Dos-Negros-Do-Rosario-de-Pombal>. Acesso em: 29 jun. 2025.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. *Capoeira: the history of an Afro-Brazilian martial art*. New York: Routledge, 2005. Disponível em: [https://centroafrobogota.com/attachments/article/34/\[Matthi_Assuncao\]_Capoeira_The_History_of_Afro-Br\(z-lib.org\).pdf](https://centroafrobogota.com/attachments/article/34/[Matthi_Assuncao]_Capoeira_The_History_of_Afro-Br(z-lib.org).pdf). Acesso em: 7 jul. 2025.

AYALA, Marcos. *História e cultura: negros do Rosário de Pombal*. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 174, 1996. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-05012023-161530/publico/1996_MarcosAyala.pdf. Acesso em: 04 set. 2025.

BRASIL. Decreto nº 4.887, de 20 de novembro de 2003. Regulamenta o procedimento para identificação, reconhecimento, delimitação, demarcação e titulação das terras ocupadas por remanescentes das comunidades dos quilombos de que trata o art. 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 21 nov. 2003. República Federativa do Brasil, Presidência da República, Casa Civil. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/d4887.htm. Acesso em: 01 jul. 2025.



JAJI, Tsitsi Ella. *Africa in Stereo: Modernism, Music, and Pan-African Solidarity*. New York: Oxford University Press, 2014.

JEFFERSON, Evaristo. Linguicídio africano no Brasil. *Fórum Linguístico*, Santa Catarina, 2021. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8438423.pdf> Acesso em: 25 mar. 2025

LIMA, Mariana Oliveira de. Sankofa: uma filosofia africana de resgate ancestral e reconstrução de identidade. *Revista Educação e Culturas Contemporâneas*. v. 19, n. 46, p. 1–15, 2022. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/educajornada/article/view/13925>. Acesso em: 11 jul. 2025.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário e a reinvenção do rito*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda Maria. *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória*. Letras. Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. Paradigmas teóricos sobre a performance musical na cultura popular. *Música Hodie*, Goiânia, v. 18, n. 2, p. 270–285, 2018. DOI: 10.5216/mh.v18i2.50928. Disponível em: https://revistas.ufg.br/musica/article/view/50928?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 14 jul. 2025.

ROCHA, Pitter Gabriel Marciel. Uma perspectiva afro-brasileira do som afrofuturista: ficção, raça, som e tecnologia. In: XXX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2020, Manaus. *Anais do XXX Congresso da ANPPOM*. Disponível em: <https://anppomcongressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/185/106>. Acesso em 10 jun. 2025

SILVA, Roger; SANTOS, Marinês; AMSTEL, Frederick Van. Quando o negro se movimenta, toda possibilidade de futuro com ele se move: afrofuturismo e práticas estéticas de resistência. Curitiba: *Revista Albuquerque*. v. 11, nº 21, p. 132-150, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/AlbRHIS/article/view/9589>. Acesso em 18 nov. 2024.

SILVA, Suelen de Andrade. *Sob os holofotes do patrimônio: entre histórias, identidades e políticas na Festa do Rosário de Pombal/PB*. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural). Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, p. 201, 2017. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dissertacao_Texto_final_Suelen_Andrade.pdf. Acesso em: 01 jun. 2025.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negregada instituição: os capoeiras na Corte Imperial, 1850–1890*. Rio de Janeiro: Access Editora. p. 267, 1999. Disponível em: https://projetoceaa.com.br/pdfs/teses/soares_carlos_eugenio_libano_a_negrada_instituicao_os_capoeiras_no_rio_de_janeiro_1850-1890.pdf. Acesso em: 7 jul. 2025.



STEINSKOG, Erick. *Afrofuturism and Black Sound Studies: Culture, Technology and Things to come*. Copenhagen: Palgrave Studies, p. 247, 2018.

ELON. Entrevista a Manuela Azevedo Correia de Lima. João Pessoa, 13 de maio de 2025. Vídeoconferência. 1h e 42min. Não publicada.

LAÍZ DE OYÁ. Entrevista a Manuela Azevedo Correia de Lima. João Pessoa, 06 de junho de 2025. Vídeoconferência. 1h e 19min. Não publicada.

