



UNEB
UNIVERSIDADE DO
ESTADO DA BAHIA



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CRÍTICA CULTURAL

TESE DE DOUTORADO

ALAGOINHAS/BA

2026

**ESCURECENDO OS FATOS: O FORRÓ COMO FORMA DE RESISTÊNCIA DO
CORPO PRETO!**

LINHA 1: LITERATURA, PRODUÇÃO CULTURAL E MODOS DE VIDA

NILTON ALEX FERNANDES RIBEIRO

ALAGOINHAS/BA

2026

NILTON ALEX FERNANDES RIBEIRO

**ESCURECENDO OS FATOS: O FORRÓ COMO FORMA DE RESISTÊNCIA DO
CORPO PRETO!**

LINHA 1: LITERATURA, PRODUÇÃO CULTURAL E MODOS DE VIDA

Exame de Defesa do Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica) da Universidade Estadual de Bahia (UNEB), como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor.

Orientador: Prof.º Dr.º Breno Luiz Thadeu Da Silva

ALAGOINHAS/BA

2026

Sistema de Bibliotecas da UNEB
Biblioteca Carlos Drummond de Andrade – *Campus II*
Manoela Ribeiro Vieira
Bibliotecária - CRB 5/1768

R484e Ribeiro, Nilton Alex Fernandes

Escurecendo os fatos: o forró como forma de resistência do corpo preto! / Nilton Alex Fernandes Ribeiro. – Alagoinhas, 2026.

197 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Breno Luiz Thadeu da Silva

Tese (Doutorado) – Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Linguística, Literatura e Artes. Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural. Doutorado em Crítica Cultural – Alagoinhas, 2026.

1. Forró 2. Racismo 3. Representatividade I. Silva, Breno Luiz Thadeu da. II. Universidade do Estado da Bahia – Departamento de Linguística, Literatura e Artes. III. TÍTULO

CDD – 781.62



UNEB
UNIVERSIDADE DO
ESTADO DA BAHIA



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CRÍTICA CULTURAL

FOLHA DE APROVAÇÃO

**ESCURECENDO OS FATOS: O FORRÓ COMO FORMA DE RESISTÊNCIA
DO CORPO PRETO!**

Nilton Alex Fernandes Ribeiro

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade Estadual da Bahia – UNEB, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor.



Documento assinado digitalmente
BRENO LUIZ THADEU DA SILVA
Data: 06/04/2026 19:51:49-0300
verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Examinada por:

Prof.º Dr.º Breno Luiz Thadeu Da Silva – PÓS CRÍTICA/ UNEB
Presidente



Documento assinado digitalmente
JAILMA DOS SANTOS PEDREIRA MOREIRA
Data: 06/04/2026 15:32:21-0300
verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.ª Dr.ª Jailma dos Santos Pedreira Moreira – PÓS CRÍTICA/ UNEB
Avaliador Interno



Documento assinado digitalmente
JOSE CARLOS FELIX
Data: 06/04/2026 17:41:22-0300
verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.º Dr.º José Carlos Félix – PÓS CRÍTICA/ UNEB
Avaliador Interno



Documento assinado digitalmente
NEILA DOURADO GONCALVES MACIEL
Data: 06/04/2026 13:20:44-0300
verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.ª Dr.ª Neila Dourado Gonçalves Maciel (PPGCULT / UFS)
Avaliador Externo

Prof.ª Dr.ª Lourdisnete Silva Benevides (PPGCULT / UFS)
Avaliador Externo

Março de 2026

Alagoinhas-BAHIA



ATA

**Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural - PÓS-CRÍTICA
SESSÃO DE APRESENTAÇÃO DE DEFESA PÚBLICA**

Em 05 de março de 2026, às 14:00 horas, na SALA DE VIDEOCONFERÊNCIA - GOOGLE MEET do Departamento de Linguística, Literatura e Artes, Campus II da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, realizou-se a Sessão Pública de Defesa da Tese, do Doutorado NILTON ALEX FERNANDES RIBEIRO, intitulada: "ESCURECENDO OS FATOS: O FORRÓ COMO FORMA DE RESISTÊNCIA DO CORPO PRETO!". O Professor Dr. BRENO LUIZ THADEU DA SILVA, orientador e Presidente da Banca Examinadora, iniciou a sessão apresentando os demais examinadores: PROFA. DRA. JAILMA DOS SANTOS PEDREIRA MOREIRA, membro interno, PROF. DR. JOSÉ CARLOS FÉLIX, membro interno, PROFA. DRA. LOURDISNETE SILVA BENEVIDES, membro externo e PROFA. DRA. NEILA DOURADO GONÇALVES MACIEL, membro externo. A sessão teve a duração de __três horas __ e, após a exposição do trabalho e arguição do discente a Banca emitiu o seguinte parecer:

CONCEITO	APROVADO (X)	APROVADO COM RESTRIÇÃO ()	REPROVADO ()
NOTA/PARECER			
<p>A tese apresentada cumpre os requisitos exigidos pelo programa de pós-graduação em Crítica Cultural. A banca examinadora considera o trabalho relevante pela singularidade da temática discutida e contribuições para a área de crítica cultural. Recomenda-se que sejam consideradas as contribuições feitas pela banca visando desdobramentos do trabalho, inclusive, em outros formatos. A banca recomenda a tese para publicação.</p>			

Para lavrar a presente Ata, eu, Prof. Dr. BRENO LUIZ THADEU DA SILVA, presidente da Banca, encerro a presente ATA, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Banca.

Documento assinado digitalmente
gov.br BRENO LUIZ THADEU DA SILVA
Data: 20/03/2026 10:38:56-0300
verifique em https://validar.iti.gov.br

Alagoinhas-BA, 05 de março de 2026.

Documento assinado digitalmente
gov.br JAILMA DOS SANTOS PEDREIRA MOREIRA
Data: 01/04/2026 10:39:16-0300
verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. BRENO LUIZ THADEU DA SILVA
Universidade do Estado da Bahia - UNEB

Profª. Dra. JAILMA DOS SANTOS P. MOREIRA
Universidade do Estado da Bahia - UNEB

Orientador Presi
gov.br JOSE CARLOS FELIX
Data: 16/03/2026 19:32:12-0300
verifique em https://validar.iti.gov.br

Examinadora Interna
Lourdisnete Silva Benevides

Prof. Dr. JOSÉ CARLOS FÉLIX
Universidade do Estado da Bahia - UNEB

Profª. Dra. LOURDISNETE SILVA BENEVIDES
Universidade Federal de Sergipe - UFS

Examinador Interno

Examinadora externa

Documento assinado digitalmente
gov.br NEILA DOURADO GONCALVES MACIEL
Data: 15/03/2026 23:07:50-0300
verifique em https://validar.iti.gov.br

Documento assinado digitalmente
gov.br NILTON ALEX FERNANDES RIBEIRO
Data: 01/04/2026 15:24:04-0300
verifique em https://validar.iti.gov.br

Profª. Dra. NEILA DOURADO GONÇALVES MACIEL
Universidade Federal de Sergipe - UFS
Examinadora externa

NILTON ALEX FERNANDES RIBEIRO
Discente

AGRADECIMENTOS

A vida é uma caixinha de surpresas, traz-nos e leva coisas e pessoas a todo momento. Nessa viagem cheia de curvas e desafios, perdi a minha estrutura, com a morte de minha mãe, logo que ingressei no doutorado, em 18 de maio de 2021, quase fiquei no chão, mas estou de pé e pronto para agradecer a esta mulher que me ensinou muito, e incentivou-me a chegar até aqui, essa guerreira de nome Jacira Alcântara Fernandes Ribeiro, que hoje, *in memoriam*, faço essa singela homenagem, por tudo que ela representa em minha vida; tenho certeza de que a dor não é suficiente para dizer como me sinto, mas, infelizmente, foi preciso seguir sozinho, e foi com esse sorriso e com a vontade de vencer herdada dela, que aqui estou para concluir uma etapa muito importante em minha vida, ela pode não estar presente *naquela mesa*, mas está constante em meu coração.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES), fundação do Ministério da Educação (MEC). Por isso sou muito grato à CAPES, pela Bolsa que me possibilitou terminar essa etapa importante de minha vida, quando me encontrava em estado de vulnerabilidade social e econômica; com a ajuda financeira, pude pesquisar e custear as viagens de minhas pesquisas de campo. Obrigado, novamente, à Comissão de bolsas pelo voto de confiança; estou muito comprometido a devolver para sociedade todo conhecimento que adquiri nesta Pós-graduação.

Agradeço também a todos os colegas de curso, aos/às professores/as que, com sua força e aconchego, pude ser bem recebido nesse programa maravilhoso, chamado Pós Crítica (Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural da Universidade Estadual da Bahia), sempre bem acolhido e respeitado, por isso consegui chegar até aqui. Agradeço ao meu Orientador, Prof.º Dr.º Breno Luiz Thadeu Da Silva, pela paciência e respeito às minhas condições emocionais e financeiras, por ter segurado minha mão nessa tempestade que enfrentei, para poder chegar até essa etapa de minha pesquisa.

A todos/as os/as amigos/as, vizinhos/as e parentes, eternas gratidões que de maneira direta ou indireta, contribuíram para que eu chegasse até aqui, cuidando de

minha casa, quando precisava viajar para estudar e, principalmente, pelo incentivo genuíno que me deram.

Agradeço também à instituição Universidade Estadual da Bahia (UNEB) e a todos/as os/as funcionários/as que contribuíram para que minha vida acadêmica ocorresse de excelentíssima qualidade.

A universidade Federal de Sergipe (UFS), mais especificamente ao programa PPGCULT (Programa de Pós-Graduação interdisciplinar em Culturas Populares), onde eu puder aprender/me (re)conhecer como uma pessoa preta, e isso mudou o rumo de minha vida, foi lá onde conheci pessoas que levei para além do espaço acadêmico, minha Orientadora Prof.^a Dr.^a Neila Marciel e a Professora Prof.^a Dr.^a Lourdisnete Benevides (Nete), que além de amigas foram meu braço direito no período em que perdi minha mãe.

Hoje, com orgulho, sou grato a todos/as que contribuíram para que mais uma pessoa preta tivesse acesso ao ensino superior, sendo o primeiro de sua família a alcançar um nível tão alto de ensino e que, junto com essa grande vitória, ficasse o incentivo de que outros dos meus também possam alcançar esse feito, porque, quando um de nós vence, acabamos, de alguma maneira, levando outros dos nossos junto conosco para fortalecer a luta diária, causada pelo racismo, onde as pessoas pretas enfrentem em silêncio, no corpo, na alma e na pele.

Cada conquista minha é uma resposta às dores que me atravessam, é memória viva dos que vieram antes e esperança acesa para os que ainda virão. Caminho com os meus, por mim e por nós, com os pés no chão do sertão, o olhar no futuro e o coração batendo forte como zabumba em noite de forró. Se estou aqui, é porque muitos sonharam antes e agora é minha vez de abrir caminhos para que outros possam passar com mais dignidade, menos dor e mais amor, o momento é de ESCURECER OS FATOS, com o meu FORRÓ COM RESISTÊNCIA, por meio desta ESCRIVÊNCIA FORROZEIRA ou melhor FORRÓVIVÊNCIA!

ESCURECENDO OS FATOS: O FORRÓ COMO FORMA DE RESISTÊNCIA DO CORPO PRETO!

LINHA 1: LITERATURA, PRODUÇÃO CULTURAL E MODOS DE VIDA

RESUMO

Este trabalho investiga o forró como expressão de resistência dos corpos pretos frente à indústria cultural e ao racismo estrutural. O Forró ao longo de sua história de gênero musical e dança, sofreu uma série de variações e recriações de estilos estéticos, passando pelo forró pé de serra, até o forró eletrônico, categorias que persistem e se reinventam até os dias atuais. A pesquisa propõe analisar o forró protesto, que é uma forma de usar do forró para denunciar e ocupar espaços como instrumento de (re)afirmação identitária e crítica social, destacando letras, corpos e contextos que abordam desigualdades, apagamentos e a luta por visibilidade. A hipótese central sustenta que o forró permanece como território de resistência preta diante dos processos de embranquecimento e silenciamento promovidos pela indústria cultural desde meados do século XX. A metodologia é qualitativa, fundamentada em análise documental, revisão bibliográfica e autoetnografia, sendo atravessada pelo conceito de escrevivência da Professora Conceição Evaristo. O aporte teórico articula autores como Bell Hooks (interseccionalidade), Frantz Fanon, Muniz Sodré (colonialidade e corporeidade), Achille Mbembe (necropolítica e estética) e Stuart Hall (identidade), dentre outros. A pesquisa assume a escrita autoetnografia, crítica, testemunhal e insurgente como ato político, denunciando mecanismos de exclusão e lembrando que o forró, além de ritmo musical, é prática cultural, estilo de vida e espaço de disputa simbólica. A relevância deste trabalho reside na valorização das raízes negras do forró e no enfrentamento das estruturas que tentam desfigurá-lo. Ao escurecer os fatos, o estudo contribui para o fortalecimento da luta antirracista, destacando a potência do forró como ferramenta de memória, resistência e afirmação dos corpos pretos.

PALAVRAS-CHAVE: Forró; Racismo; Representatividade; Forró com Resistência; Forróvivência.

DARKING THE FACTS: FORRÓ AS A FORM OF RESISTANCE FOR THE BLACK BODY!

LINE 1: LITERATURE, CULTURAL PRODUCTION AND WAYS OF LIFE

ABSTRACT

This work investigates forró as an expression of resistance by Black bodies against the cultural industry and structural racism. Throughout its history as a musical genre and dance, forró has undergone a series of variations and recreations of aesthetic styles, ranging from traditional forró to electronic forró, categories that persist and reinvent themselves to this day. The research proposes to analyze protest forró, which is a way of using forró to denounce and occupy spaces as an instrument of identity (re)affirmation and social critique, highlighting lyrics, bodies, and contexts that address inequalities, erasure, and the struggle for visibility. The central hypothesis argues that forró remains a territory of Black resistance in the face of the whitening and silencing processes promoted by the cultural industry since the mid-20th century. The methodology is qualitative, based on documentary analysis, bibliographic review, and autoethnography, and is influenced by Professor Conceição Evaristo's concept of "escrevivência" (a term coined by the author, roughly translating to "writing from lived experience"). The theoretical framework draws on authors such as Bell Hooks (intersectionality), Frantz Fanon, Muniz Sodré (coloniality and corporeality), Achille Mbembe (necropolitics and aesthetics), and Stuart Hall (identity), among others. The research adopts autoethnographic, critical, testimonial, and insurgent writing as a political act, denouncing mechanisms of exclusion and recalling that forró, beyond being a musical rhythm, is a cultural practice, a lifestyle, and a space of symbolic dispute. The relevance of this work lies in valuing the Black roots of forró and confronting the structures that attempt to distort it. By shedding light on the facts, the study contributes to strengthening the anti-racist struggle, highlighting the power of forró as a tool for memory, resistance, and affirmation of Black bodies.

KEYWORDS: Forró; Racism; Representation; Forró with Resistance; Forró Experience.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 01 – Montagem com o CD's da banda Mastruz com Leite com Cantor França em Destaque	69
Figura 02 – Montagem da Capa dos CD's lançados pela banda Magníficos, com Neno em evidência	70
Figura 03 – Montagem das Capas dos 4° Primeiros CD's da Banda Calcinha Preta, com Sydnei Chuchu ex-vocalista, em evidência	71
Figura 04 – Montagem com as capas do CD's do Brasas do forró, com Assum Preto, Cantor do Brasas do Forró	72
Figura 05 – Capa do Forró Maior 1992 com Edvaldo do Forró	73
Figura 06 – CD do Natinho da Ginga (Capa do Álbum Balançando o esqueleto) ...	74
Figura 07 – Pedra Homem (Foto com o figurino do clipe)	98
Figura 08 – À esquerda, José Jacson de Siqueira dos Santos Junior, o Zé Vaqueiro. À direita, Wesley dos Santos Vieira, que já foi Zé Vaqueiro e mudou de nome para Zé Estilizado	102
Figura 09 – À esquerda, Wallas Arrais e Nivaldo Marques, capa lançada primeiro nas plataformas. À direita, Nivaldo Marques e Natan, capa lançada após a retirada da música com Wallas	103
Figura 10 – Nivaldo Marques, no “Cunversa é essa Podcast”, com a tonalidade real de sua pele, diferente da divulgada pelas campanhas de marketing no hit “tem cabaré essa noite”	106
Figura 11 – Dayanne Henrique, Dany Myler, Eliza Mell e Palas Pinho	111
Figura 12 – DVD Amigas do Brega, Nova Descoberta (periferia do Recife)	112
Figura 13 – Michelle Pinheiro, Cantora do Corisco do Trovão	114
Figura 14 – Michelle Pinheiro, Cantora do Corisco do Trovão ao centro, Emanuel Contigo, Thiago Cardoso e Jota Xavier	115
Figura 15 – Banda Chá de Kapiaba (Gravação do DVD Memorável – 04 de abril de 2025)	117
Figura 16 – Banda Chá de Kapiaba – Montagem e foto da entrevista (Gravação do DVD Memorável – 04 de abril de 2025)	118
Figura 17 – Banda Brasas do Forró (Assum Preto) - Participação no audiovisual bem-vindo-vindo ao meu mundo do cantor Wesley Safadão	119

Figura 18 – Banda Brasas do Forró - Participação no audiovisual bem-vindo-vindo ao meu mundo do cantor Wesley Safadão – <i>Playlist</i> do Audiovisual	120
Figura 19 – Jota.pê, João Gomes e Mestrinho, Capa do álbum “Dominguinho” ...	122
Figura 20 – Cartaz divulgação da 8ª Pega de Boi no mato	125
Figura 21 – Foto com os organizadores tirada durante entrevista no dia do evento, primeira foto: o Pai de Zé Luís, Seu Zé, juntamente comigo, abaixo foto com alguns organizadores do evento (20/04/2025)	126
Figura 22 – Foto do Zé Luís Vaqueiro cantando no evento que organizou, com a sua banda (20/04/2025)	128
Figura 23 – Foto do Ônibus do cantor Zé Luís Vaqueiro	129
Figura 24 – Cartaz de divulgação do são Pedro de Heliópolis-BA	135
Figura 25 – Foto da minha primeira aparição na Globo / TV Sergipe	146
Figura 26 – Foto da Divulgação da gravação do DVD ²	147
Figura 27 – Foto da Divulgação do DVD, na página do portal Bahia Notícia	148
Figura 28 – Foto dos bastidores no dia da gravação	149
Figura 29 – Foto dos bastidores da gravação (Abertura)	150
Figura 30 – Fotos da gravação (Minha Mãe ao fundo, no telão sendo homenageada)	151
Figura 31 – Fotos da gravação (Cristina Prata, Rogério Valença, Ailes Morely, e Jennifer Martins)	152
Figura 32 – Programa da Eliano no SBT (Quadro: Drive Thruokê)	155
Figura 33 – Foto Divulgação DVD Ao vivo no Cabaret da Cécilia in São Paulo	158
Figura 34 – Capa CD/DVD Nilton Alex - Escurecendo os Fatos (Ao Vivo no Recôncavo Baiano In São Félix – BA)	161
Figura 35 – Ponte Dom Pedro II, interligando São Félix – BA a Cachoeira-BA	162
Figura 36 – Convidando os alunos de escolas em Cachoeira-BA	165
Figura 37 – Divulgação do evento feita por mim em diversos pontos da cidade ...	166
Figura 38 – Arrumando o palco para a gravação do audiovisual	167
Figura 39 – Lembranças Mão da Resistência - entregues a todos envolvidos no projeto	168
Figura 40 – Foto no momento de um efeito pirotécnico	172
Figura 41 – Foto do DVD – Nilton Alex – Escurecendo os Fatos #ForróComResistência	173

Figura 42 – Foto da participação das Baianas no audiovisual - Escurecendo os Fatos	176
Figura 43 – Tradutor / interprete de Libras fazendo parte do espetáculo	177
Figura 44 – Fotos com a Quadrilha Junina Nossa Raiz	179
Figura 45 – Fotos do carinho da minha rede de apoio	181

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	15
2. CAPÍTULO I - CARTOGRAFIA FORROZEIRA: O Horizonte Teórico do Racismo no forró.	27
3. CAPÍTULO II – UM BREVE HISTÓRICO DO RACISMO NO FORRÓ: “Quando o fole chora, é o corpo preto que GRITA”	35
2.1 O Racismo na Cultura Brasileira: Uma radiografia nas estruturas sociais ..	45
2.2 O Forró em Preto e Branco: “A Cor do Som e a Exclusão Racial” (Racismo e Silenciamento no Forró).....	53
2.3 O fole roncou, chorou e o corpo preto gritou e denunciou: “Tem Racismo sim sinhô!”	83
4. CAPÍTULO III – O CORPO PRETO NO FORRÓ (Racismo X Resistência)	89
3.1 Apagamento e embranquecimento do forró: Quando a festa se cala diante do corpo preto	90
3.2 Corpos Pretos no Forró que dançam, cantam e resistem nas batalhas por visibilidade	95
3.3 Do Silenciamento ao Protagonismo: Corpos Pretos que Re(Existem) por meio do forró	108
5. CAPÍTULO VI – ESCURECER OS FATOS É UMA FORMA DE RESISTÊNCIA	133
4.1 - ARQUIVOS DO SENSÍVEL: Memória, Afeto e Resistência	136
4.2 – ESCREVIVÊNCIAS DE MINHAS LUTAS: Audiovisual como Espaço de sobrevivência sonora	143
4.3 – ARTE TRANSGRESSORA: Que se abram as cortinas do Cabaret	154
4.4 – ESCURECENDO OS FATOS: Insurgência da Memória Negra no Recôncavo Baiano	159
6. CONCLUSÃO	184
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	189

1. INTRODUÇÃO

#ForróComResistência

Eu sou forró, eu sou protesto, eu sou resistência
 Sou nordestino nato em meio a tanta resiliência
 Eu sou a sanfona que chora no meu sertão
 O Chão rachado por falta d'agua, onde morre o alazão
 Eu sou a flor que ressurgue na laterização
 A imanência mais sublime ressoada na canção
 Eu sou forró, eu resisto no dedilhado da sanfona
 Sou cada nota entoada, onde você se emociona,
 Canto Brasil, Canto Nordeste, Canto amor
 Sou sanfona marcada, em qualquer canto que eu vou
 A resistência suprimida, insultada e revogada
 As pedras e espinhos que dificultam a caminhada
 Se pra ser forró eu resisto?
 Assim sigo cantando
 Eu me chamo Nilton Alex, e levo a vida forrozando
 Sou forró com resistência, por mais 500 anos.

(Nilton Alex)

Começo esta escrita com essa performance textual de minha autoria, que se apresenta como manifesto e carta de intenções desta pesquisa, reafirmando o lugar do sensível e da arte como fundamentos epistemológicos deste estudo. O forró faz parte de minha vida desde minha infância, venho de uma família humilde, que todos os anos no mês de junho se encontravam, período esse que me traz boas memórias. Uma fogueira, um milho assado e um forró traz-me a mente na mesma hora a casa de minha vó, em São Félix – BA, lá onde eu passei a minha infância, ouvindo nas vitrolas os LP's de Luiz Gonzaga, Mastruz com Leite, Raio da Silibrina, Elba Ramalho, Bezerra da Silva, Edson Gomes, dentre outros; Tinha um LP que era uma coletânea de forró intitulado “Forró com Briga”¹, nele continha muitos clássicos de diversas bandas, que até hoje as músicas ecoam em minha cabeça. O tempo passou, fui crescendo, mas uma coisa me intrigou! Porque naquela época o forró era muito mais “preto” do que hoje em dia? Como assim “preto”? Calma vou explicar! Antigamente era muito mais fácil encontrar pessoas Negras (de pele preta) cantando forró como: Luiz Gonzaga, Humberto, Teixerinha, Pixinguinha, Jackson do Pandeiro, Genival, Virgílio, Marinês dentre outros e outras. Atualmente é muito mais difícil

¹ LP de 1976 disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/album/2MAvLn2AF4fUAFuUHm2JE3>. Acesso em: 29 de dez. 2024.

encontrar um cantor de forró negro (de pele preta, retinta) como um expoente do mercado fonográfico. Ah velhos tempos!²

Ao revisitar essas memórias, não faço apenas um exercício nostálgico, mas sim uma leitura autoetnográfica. Minha trajetória de vida é aqui assumida como corpo-argumento, utilizando a escrevivência³ para denunciar o apagamento sistemático dos corpos pretos no mercado fonográfico atual. Nesse sentido, minha pesquisa não se limita a observar o fenômeno, mas a habitá-lo, transformando o ritmo (forró) em escrita e a dança em teoria. Essa fusão entre som e palavra, o forró e o meu próprio corpo é o que eu chamo de Escrevivência Forrozeira ou Forróvivência: uma prática que inscreve no campo da arte a experiência do corpo preto nordestino, resistindo e se reinventando diante das estruturas racistas que tentam me apagar, e usar o forró como força de enfrentamento, transformando o palco em quilombo e a letra da música em manifesto. Ao fundamentar a Forróvivência, busco não só apenas resgatar o que foi silenciado, mas projetar a continuidade de uma existência que, mesmo ferida pela colonialidade, encontra na sanfona e no gingado do corpo a sua mais genuína forma de liberdade e insurgência.

Nos anos 90 o ritmo do forró crescia muito, e novas banda surgiam nesse entorno, e eu como um forrozeiro de berço, acompanhava tudo, e acabei sendo muito influenciado pelo forró; desde criança eu queria ser cantor de forró, mas a família que eu cresci era muito cristã, e me tornar um cantor de forró seria algo contra todos os princípios nos quais eu fui criado. E durante anos guardei dentro de mim esse sonho, não sabia como, mais tinha a certeza que me tornaria cantor de forró, é como uma água que cai da chuva, ela sempre vai procurar um jeito de cumprir seu objetivo que é chegar ao mar, pode ser que nesse caminho ela evapore diversas vezes, seja bloqueada por obstáculos, ou até mesmo mude de estado, mais no final o seu destino será o mar, eu sabia que um dia realizaria esse sonho.

Quando criança, eu passava a noite acordado ouvindo as bandas tocarem nas festas da cidade de Cachoeira-BA, que dava para ouvir da casa de minha vó em

² A narrativa memorialística aqui apresentada não se limita ao registro biográfico; constitui-se como método autoetnográfico e fundamento teórico-político, em consonância com o conceito de escrevivência da Professora Conceição Evaristo.

³ EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: *Escrevivência; uma escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabela Rosado; LOPES, Goya (Org.). Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

São Félix – BA (essas cidades vizinhas são divididas pelo rio Paraguassú, e muita gente pensa que se trata apenas de uma cidade só, mais são duas cidades distintas, apesar de estarem bem próximas), tinha noites que davam para ouvir bem nitidamente as bandas que tocavam, e muitas dessas vezes chegava a sentir o gosto do microfone em minha boca, como se fosse eu que estivesse cantando a noite inteira. Eu sabia que não era apenas um sonho de criança, era uma força que me motivava a seguir apesar das dificuldades da vida, e que um dia realizaria esse feito. Teve uma certa noite que não consegui conter a vontade de ver a minha banda favorita, Calcinha Preta, que tocava no São João da feira do porto em Cachoeira – BA, e pulei a janela na madrugada para assistir esse show, e foi uma noite incrível, onde eu pude ver a performance da banda que só via nas capas dos cd's, consegui falar com as cantoras e lembro-me bem da Paulinha, Silvania e a Jennifer, cantoras da época, me darem toda atenção do mundo e rirem surpresas quando falei que pulei a janela para ir ver o show da banda. Consegui voltar antes de amanhecer o dia sem que ninguém percebesse, possivelmente, saberão desse fato lendo essa escrita. Fiz isso durante anos, sempre quando estava na casa de minha vó em férias escolares do mês de junho, dava um jeito de ver as bandas de forró que eu gostava, nisso conseguir ir para show's de umas sete bandas, e quando chegava em casa ficava pensando e se fosse eu o cantor? Mas nessa época eu por falta de letramento racial (processo de reeducação do olhar que, como propõe Frantz Fanon em *Pele Negra, Máscaras Brancas*⁴, onde é necessário para romper com a alienação imposta pelo sistema colonial), não conseguia identificar o motivo do porque não tinha cantores negros de forró, mas sentia uma falta de representatividade, só não sabia o motivo. Minha referência na época eram as bandas que estavam no auge, Limão com Mel, Calcinha Preta, Aviões do Forró, Wesley Safadão (Garota Safada), dentre outras, com a formação de cantores brancos.

Os anos se passaram, e ingressei na universidade, foi lá que pude aprender um pouco mais sobre letramento racial, e me descobrir como pessoa preta. É triste pensar que durante todo período letivo do ensino fundamental e médio nunca tive nenhuma disciplina que travava das questões étnicos raciais, infelizmente só vim me descobrir pessoa preta na Universidade e a partir disso pude pensar um pouco mais

⁴ FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. 5. ed. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

sobre minha contribuição para o mundo por essa leitura racial. Sabe-se que existiam leis como a Lei 10.639/03 que torna obrigatório o ensino de História e Cultura Afro-Brasileira nas escolas, eu me formei em 2004 e nunca tive o privilégio de ser beneficiado por ela. Somente na universidade pude discutir, pensar e refletir sobre quem eu era e o quanto isso era importante na luta antirracista.

Nesse período da universidade eu já tinha perdido meu irmão vítima de papeira, e minha mãe enfrentava um câncer de útero, que logo após cirurgia e acompanhamento tinha conseguido vencer essa luta. Durante esse ínterim, meu pai foi assassinado brutalmente, atearam fogo nele em um assalto, eu tinha perdido o emprego, a empresa que trabalhava foi a falência, estava praticamente no fundo do poço. Ao revisitar esse período de luto e precariedade, compreendo hoje que o que minha família e eu atravessamos não foram fatalidades isoladas, mas marcas da necropolítica, conceito de Achille Mbembe (2016) que descreve como o Estado e as estruturas sociais decidem quem deve viver e quem deve morrer. O assassinato brutal de meu pai e as sucessivas perdas econômicas e de saúde são faces desse poder que vulnerabiliza corpos pretos. Acabamos nos mudando para Heliópolis-BA onde resido atualmente, por conta que aqui seria mais fácil para minha mãe fazer os acompanhamentos pós cirúrgicos e melhorar das crises de pânico pós-traumático com a perda de meu pai. Logo após conseguir um emprego e me estabilizar, comecei a cursar uma disciplina como aluno especial do mestrado em Culturas Populares em Aracaju na Universidade Federal de Sergipe, posteriormente fiz o processo seletivo como aluno regular e comecei o mestrado no ano de 2019. Quando terminei o curso, não tinha a mesma cabeça de quando entrei, esse novo processo de aprendizado e o contato com as culturas populares, reascendeu a chama que eu tinha em cantar, e viver da arte. Percebi, então, que o forró não era apenas entretenimento, mas um espaço de elaboração da dor e de busca pela cura. Como ensina bell hooks (2021), o amor e a arte em comunidades negras funcionam como atos de resistência e restauração da humanidade. Minha volta ao palco e à canção foi, portanto, o exercício de uma 'estética da sobrevivência', onde o forró atuou como ferramenta política para organizar o meu luto e transformá-lo em afirmação de vida. Assim que defendi o mestrado estávamos enfrentando um severo pico da pandemia do COVID-19, e mesmo num período tão turbulento, comecei aos poucos a cantar e querer viver da arte, ingressei como repórter da TV Nordeste Bahia, fazendo abertura de lives, apresentação de programas e reportagens nas ruas de

várias cidades, em seguida lancei meu CD nas plataformas de músicas e fiz algumas lives durante a pandemia. O meu primeiro DVD foi feito em uma live cultural apoiada pela lei Aldir Blanc em 2020. Estava empolgado nessa época com minha carreira como cantor de forró e repórter eu tinha deixado a religião de lado, minha mãe estava furiosa porque eu havia saído da religião cristã a qual tinha sido criado desde pequeno e estava envolvido com essas atividades “mundanas”. Com o passar do tempo minha mãe começou a passar mal, e sentir fortes dores nas costas daí resolvi largar tudo por um tempo para cuidar dela. Nesse mesmo momento estava eu fazendo uma disciplina isolada no Doutorado em Crítica Cultural pela UNEB (Universidade Estadual da Bahia), onde em seguida tive a aprovação como aluno regular. Quando o estado de saúde de minha mãe piorou, em uma situação de desespero tentei dar entrada em um hospital em Salvador mas devido a pandemia só aceitavam paciente com a regulação médica vinda de uma UPA, que era uma unidade médica de bairro, então demos entrada numa unidade médica do bairro do subúrbio de Salvador, e lá conseguimos uma regulação para um hospital maior, bem no auge do pico de COVID-19. A situação de minha mãe só agravou e lá no hospital foi diagnosticado a volta do câncer, só que dessa vez com mais intensidade. E minha mãe em 20 dias foi a óbito, devido ao estado de saúde dela ter se complicado com a severidade do câncer, infelizmente aconteceu uma metástase, que é o quadro final onde um câncer se espalha por todo corpo. Passei uma das piores fases de minha vida, e a música (o forró), me ajudou a superar.

Dois meses após a morte de minha mãe, recebi uma doação de um patrocínio para realizar uma live, aceitei não só fazer a live mais também usá-la para gravação do meu 2º DVD, com convidados especiais, e assim fiz, foi uma experiência única, que me fez esquecer um pouco dos meus problemas, nesse período estava órfão de pai e mãe, e ainda desempregado, tive que abandonar o emprego para cuidar dela. Desse dia em diante, eu sempre usei a música como forma de transcender a dor, por meio do forró, nesse projeto a abertura foi um cordel que escrevi quando estava com minha mãe no hospital e essa retomada por meio da música me deixou mais forte. Este momento marcou uma inflexão definitiva em minha trajetória: a arte deixou de ser apenas refúgio para as minhas perdas e passou a ser linguagem de denúncia e intervenção política. E desde então, comecei a usar o meu forró para demarcar quem eu sou e onde quero chegar. Ao introduzir em meu repertório músicas que trazem questionamentos sociais e raciais, transformei o palco/ e meus

produtos fonográficos em uma trincheira de resistência. O forró, que antes era memória afetiva e bálsamo para o luto, transmutou-se em corpo-argumento, permitindo-me gravar este ano um dos projetos que, na minha opinião, é o ápice da minha carreira. Nele, a música não apenas entretém, mas 'escurece' os fatos e reivindica a dignidade dos nossos passos, consolidando o que venho construindo como um projeto político-artístico de retomada da nossa própria narrativa preta.

O DVD Escurecendo os fatos, foi a maior Crítica Cultural produzida por mim, não só para a história do forró, mas principalmente em minha carreira. Nesse audiovisual que contou com a ajuda da lei Paulo Gustavo da Bahia, onde trouxe 70% do repertório músicas de críticas sociais, denúncia ao racismo estruturado, ambiental e climático, além de contar com a participação de diversos cantores negros que muitas vezes são invisibilizados pelos holofotes midiáticos; o audiovisual trouxe em evidência um cantor de forró preto, cantando músicas que falam de empoderamento do corpo preto, para outros dos meus. Isso é de uma relevância social tremenda, ainda mais que teve tradução em LIBRAS ao vivo para os surdos presentes no evento. Nesse período de produção do DVD também estava dançando numa quadrilha junina profissional chamada Junina Nossa Raiz, me desdobrava entre produção do DVD, ensaios da quadrilha junina, e produção textual de minha escrita e ainda fazia algumas disciplinas. A quadrilha me fortaleceu mentalmente e psicologicamente, não só como atividade física, mais também como aprendizado desse movimento junino que muitas vezes são invisibilizados, e ser brincante, me tocou como artista, modificando a maneira que eu via o forró, motivando-me ainda mais como artista, pessoa, forrozeiro e principalmente como ser humano. Desde criança queria dançar quadrilha, mas não podia devido minha família proibir por questões religiosas; como essa experiência foi significativa na minha vida, além de realizar um sonho de criança, eu pude ver como a arte é libertadora, e ao mesmo tempo transgressora, participar de um movimento junino tão invisibilizado me fez como artista preto e nordestino pensar no que eu poderia fazer para dar visibilidade a esse movimento. Tanto que no meu DVD Escurecendo os Fatos, trouxe uma quadrilha junina chamada Fogo Junino, original de São Félix – BA, com seus membros negros, para dançar e abrilhantar o show com seus corpos pretos, trazendo o protagonismo negro, com seus próprios corpos questionando socialmente a situação do nosso país, na música “Falta Um boi Vaqueiro”, que traz diversas indagações de inúmeras questões sociais não só a nível de Brasil.

Esse trabalho foi o início de um marco não só em minha vida, mas também em minha carreira artística, porque voltar no lugar onde eu nasci e fazer uma mega produção, empoderar os meus e mostrar que podemos sim realizar nossos sonhos foi muito emancipador. O Forró com Resistência ecoado no meu recôncavo baiano, fortalece a luta de muitos outros e outras que derramaram seu sangue nesse solo, e principalmente dos que assim como eu fazem história no que se propõem a fazer. Homenageei Dr^a Maria Odília Texeira que num Brasil preconceituoso e cheio de machismo de 1909, superou as estatísticas e formou-se em medicina, sendo a primeira médica negra do Brasil e a primeira professora negra de universidade pública do País, trouxe uma homenagem ao falecido cantor Tintim Gomes, irmão do Cantor Edson Gomes. Trouxe em evidência as músicas do cantor Edson Gomes, repaginadas em forró, que foi minha inspiração por anos, aproveitei o DVD para trazer em forma de músicas de protestos em favor da educação, questionei a corrupção, além de denunciar a exploração infantil. Esse audiovisual foi o primeiro da história do forró a trazer uma denúncia racial por meio de suas letras e músicas, com tradução em libras e com a participação de cantores negros.⁵

Isso me deixa muito orgulhoso, tenho certeza que se meus pais estivessem vivos hoje, teriam bastantes orgulho de mim. Agradeço muito ao programa de Pós Crítica da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), por fazer esse encontro cultural de mim mesmo com a minha arte. Logo no primeiro ano de disciplinas, fui questionado sobre que tipo de arte eu estou oferecendo a sociedade, o meu orientador me falou, porque você não traz sua pesquisa para o seu corpo? Esse momento foi um divisor de águas: compreendi que minha arte deveria ser, também, minha tese. Meu corpo deixou de ser apenas um veículo para tornar-se objeto, sujeito e método da crítica cultural. A partir desse nó narrativo, passei a ser meu próprio objeto de estudo, desafiado a reverberar a sonoridade do sertão nas entranhas da teoria. Graças a essa virada, hoje apresento o FORRÓ como RESISTÊNCIA do CORPO PRETO, transformando a performance em ato político e a minha trajetória em uma 'tese encarnada' que virou uma encruzilhada, e me atravessa em tudo o que faço como artista.

Essa força motriz move as engrenagens de meu corpo preto a sempre está reverberando urgências e por meio do forró trazer um trabalho que além de causar

⁵ Disponível em: <https://bahianoticia.com.br/12/2024/cantor-de-forro-nilton-alex-lanca-1o-dvd-antirracista-da-historia-do-forro-no-brasil/> Acesso em: 31 de dez 2024.

entretenimento, também ensina e traz grandes reflexões. Esse é o ritmo que move o sangue que corre em minhas veias, e me faz ser forrozeiro.

O forró contou com pessoas pretas, como seus percussores, Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Dominginhos, Teixeira, Pixinguinha, Genival, Virgílio, Marinês dentre outros e outras vozes pretas que deram origem a esse movimento. Infelizmente, quando olhamos para o cenário do forró contemporâneo, podemos observar que a maioria dos cantores que estão em evidências, nos *top's 10* mais ouvidos das plataformas mundiais de música, são pessoas brancas. Diante do branqueamento que aconteceu no forró, faz-se mais que necessário um *ESCURECIMENTO DOS FATOS*. Para isso, vamos discutir aqui nesse trabalho, as dimensões políticas e sociais da indústria cultural e musical e a dominação política em eventos que descartam alguns tipos de discursos e invisibilizam outros. O forró sofre o estigma de preconceito associado à uma representação estereotipada do Nordeste como região do atraso, da preguiça e da seca, tanto que Albuquerque Jr (1999, pag. 31) reforça essa citação no *Invenção do Nordeste*; e Santana, Dias (2001, pag. 26) falou do preconceito existente no ritmo desde a década de 90. Mesmo assim, esse ritmo resiste até os nossos dias, sendo reinventado e usado como forma de resistência e palco de discussões de temas de grandes relevâncias, principalmente para os corpos pretos que ali atuam.

Diante de todo esse percurso pessoal, artístico e teórico, onde as memórias da infância e os traumas do luto se cruzam com a urgência do meu forró com Resistência, emerge a pergunta central que guia essa investigação: De que maneira o forró se estabelece como uma expressão de resistência para os corpos pretos, que continuam a produzir e preservar suas raízes culturais, enfrentando as forças da indústria cultural e do racismo estrutural?

Como resposta a essa indagação, sustenta-se a seguinte hipótese: o forró se afirma como uma expressão de resistência dos corpos pretos que, ao ocuparem os palcos e os espaços de saber, preservam suas raízes culturais e desafiam ativamente a indústria cultural e o racismo estrutural. Tais forças, historicamente, tentaram marginalizar e desfigurar esta manifestação de origem afro-brasileira e indígena, mas encontram na Forróvivência uma barreira de memória e insurgência.

O objetivo geral desse trabalho é investigar e reafirmar o papel do forró como uma expressão de resistência e identidade para o corpo preto, analisando letras, contextos históricos e a indústria cultural. Traçando uma breve história do forró e seu

desenvolvimento sob influências afro-brasileiras. Analisando o papel do corpo preto na construção do forró e os mecanismos de branqueamento aplicados pela indústria cultural. Utilizando uma abordagem autoetnográfica para explorar o significado do forró como resistência do corpo preto e sua relação pessoal com o gênero musical, trarei nos mais variados modos de produção a resistência preta no forró.

A pesquisa é relevante para a valorização e compreensão do forró como uma manifestação cultural de raízes negras, muitas vezes apagadas, invisibilizadas ou desvalorizadas pela indústria cultural. Com essa análise, pretende-se lançar luz sobre a contribuição dos corpos negros e sobre como o forró expressa resistência, identidade e luta social. Ela também traz à tona o racismo e os desafios enfrentados pelos artistas negros nesse cenário. A relevância de trabalhos como esse, vão para além de preencher uma lacuna existente na pesquisa acadêmica sobre as raízes negras do forró, ele também fortalece a luta antirracista ao denunciar o racismo estrutural e cultural presente na música brasileira. Destacando a importância e valorização das contribuições de artistas negros, revelando os desafios e a resistência contínua dos corpos pretos diante da invisibilização imposta pela indústria cultural.

A presente pesquisa adota uma abordagem qualitativa, estruturada sobre um tripé metodológico que articula análise documental, revisão bibliográfica e autoetnografia, a forma da abordagem tem os seguintes métodos: o estudo de letras, músicas e documentos históricos que registram a transformação do forró e suas raízes culturais. Revisão bibliográfica: na utilização de textos teóricos de autores como Sodré (1999), Pereira (2022), Hooks (2009), Fanon, Liv Sovik (2009), Mbembe (2016), Osmar Moreira (2016), Stuart Hall (1997), Frantz Fanon (2008), Djamila Ribeiro (2017), Barbara Carine (2023), dentre outros, para contextualizar e fundamentar as discussões sobre racismo e resistência preta. em diversos momentos da minha pesquisa precisei usar a Autoetnografia: essa abordagem me permitiu explorar minha própria experiência e vivência no forró como um corpo preto, usando suas próprias percepções e reflexões como material analítico. Como forma de escrita trago o conceito da Professora Conceição Evaristo a “Escrevivência”, a fim de trazer minhas experiências como cantor preto, para fortalecimento da escrita, e muitas vezes questioneei com perguntas retóricas algumas situações envolvendo o corpo preto, a fim de instigar e enfrentar o racismo. Nesse processo, utilizo o recurso de perguntas retóricas como estratégia de tensionamento. Longe de serem

indagações vagas, essas perguntas buscam instigar o debate, confrontar o óbvio e desnaturalizar as estruturas do racismo estrutural e do apagamento cultural. Ao deixar certas questões sem resposta, pretendo sublinhar o vazio deixado pela exclusão e convocar o leitor a encarar as contradições dessa engrenagem perversa. Trata-se de uma escrita contra-colonial e insurgente, onde o atravessamento do forró sobre meu corpo aflora como ato de denúncia política e afirmação de presença preta.

O 1º capítulo apresenta uma cartografia crítica do campo acadêmico sobre o forró, articulando um horizonte teórico que evidencia o racismo como estrutura historicamente silenciada nas análises sobre o gênero. A partir de uma revisão sistemática realizada no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, bem como em outras bases como o Google Scholar e a BDTD, o texto demonstra a expressiva quantidade de pesquisas dedicadas isoladamente ao forró ou ao racismo, ao mesmo tempo em que revela a quase inexistência de trabalhos que articulem diretamente essas duas dimensões. Essa dificuldade não é tratada como um dado neutro, mas interpretada como sintoma de um apagamento epistemológico que acompanha a invisibilização dos corpos e das contribuições negras na música popular brasileira. Ao mapear áreas, temas e abordagens predominantes, como identidade, indústria cultural, festa e sociabilidades, o capítulo evidencia que, embora o forró seja amplamente estudado, as dinâmicas raciais que atravessam sua história, estética e circulação permanecem marginalizadas. Nesse sentido, a pesquisa se afirma como inédita ao deslocar o debate para uma perspectiva decolonial e antirracista, assumindo o forró como território de disputa simbólica, memória e resistência preta. Ao reconhecer e tensionar essa lacuna, o capítulo não apenas fundamenta teoricamente a investigação, como também abre caminhos para novos estudos que problematizem o racismo estrutural no campo da música nordestina, reposicionando o corpo preto como eixo central da narrativa e da crítica acadêmica.

No 2º Capítulo, trouxe alguns conceitos como: racismo, colonialidade, indústria cultural, corpos pretos e forró com referências de diversos autores que dialogam com esses conceitos, contextualizando o forró como uma expressão cultural de raízes negras e indígenas, apresentando sua trajetória ao longo das décadas e os desafios enfrentados pelo corpo preto nesse cenário. O capítulo explora como o racismo estrutural aconteceu em diferentes nuances, sendo refletido no forró e isso é comprovado em conjunto com autores como: Muniz Sodré (1999) e

Leila Gonzales (1988), que discutem o racismo e a colonialidade no Brasil. Além disso, é feita uma leitura crítica da apropriação do forró pela indústria cultural, com base nas teorias de Adorno (2002), Horkheimer (2002) e Stuart Hall (1997), que possibilitam a análise do papel da mídia em moldar e, muitas vezes, distorcer o forró, contribuindo para o apagamento da presença negra nesse gênero. Conectando o racismo no forró trago a sua origem como prova de resistência dos corpos pretos que produziram forró em seus primórdios, a fim de reforçar a crítica ao branqueamento existente na atualidade.

Já no 3º capítulo abordei o processo de branqueamento do forró promovido pela indústria cultural, que frequentemente substitui ou desvaloriza artistas negros em favor de um ideal branco e comercializável. A partir de exemplos de bandas populares, como Wesley Safadão, Xandy Avião, dentre outros em comparação com artistas que são invisibilizados nesse processo, como: Nivaldo Marques, Pedra Homem Cabra Bixa, Dany Myller, e outros cantores negros de forró que produzem nesse contexto de desvalorização por meio da indústria cultural. Fiz a análise de entrevistas com profissionais do forró, onde foram discutidas a exclusão e invisibilização dos corpos negros nos espaços de destaque. Trouxe alguns exemplos de racismo existente no forró, Referências teóricas de Bell Hooks (1992), Djamila Ribeiro (2017), Grada Kilomba (2019), Walter D Mignolo (2017), Barbara Carine (2023), Conceição Evaristo (2023), dentre outros, serão utilizadas para refletir sobre como a mídia e a indústria cultural desvalorizam e objetificam corpos negros, contribuindo para estimular estereótipos racistas e minimizar as contribuições culturais afro-brasileiras. O capítulo expõe as consequências desse branqueamento e o impacto sobre a identidade negra, analisando como o forró em seus modos de produção foi transformado pela indústria cultural ao ponto de perder parte de suas características iniciais.

O 4º Capítulo traz na sua temática “ESCURECER OS FATOS É UMA FORMA DE RESISTÊNCIA”, neste capítulo, explorei a minha própria vivência em relação com o forró, utilizando uma abordagem autoetnográfica para investigar a importância do gênero como forma de resistência e afirmação do corpo preto. Mergulhando a minha própria trajetória para consolidar o conceito de Forróvivência ou Escrivivências Forrozeiras, através de minhas experiências pessoais de criação musical, produção audiovisual e da minha vida diária no cenário do forró, relaciono vida e resistência, discutindo como a música se torna um território de preservação

da identidade afro-brasileira. Para essa parte da escrita, trouxe discussões com as referências em escrevivência como a Grada Kilomba (2019), Conceição Evaristo (2023), Nego Bispo (2022), Glória Anzaldúa (1981), Osmar Moreira (2016), e outros, para auxiliar na construção de um olhar profundo sobre o impacto do racismo e das memórias históricas nas práticas culturais afro-brasileiras, destacando a importância do forró como uma prática cultural que continua a resistir às pressões da indústria e como um espaço vital de celebração e fortalecimento das raízes negras no Brasil. Assumo aqui a escrevivência como insurgência: não escrevo apenas para relatar, mas também para intervir. Minha história é utilizada como ferramenta de representatividade e denúncia, expondo as engrenagens do racismo que tentam silenciar o artista preto. Ao narrar os bastidores da minha produção, transformo o "eu" em um "nós" coletivo, fortalecendo a luta antirracista e reivindicando o forró como prática de libertação. Este capítulo é, portanto, um exercício de escurecimento dos fatos, onde a arte deixa de ser apenas entretenimento para se tornar uma estratégia vital de celebração, memória e fortalecimento das raízes negras no Brasil, conectando as narrativas subalternas e a escrevivência como forma de empoderamento de corpos pretos a fim de fortalecer a luta de quem produz forró como forma de resistência e de escurecimento dos fatos.

2. CAPÍTULO I - CARTOGRAFIA FORROZEIRA: O Horizonte Teórico do Racismo no forró.

*“No dia 14 de maio, eu saí por aí
Não tinha trabalho,
nem casa, nem pra onde ir
Levando a senzala na alma,
subi a favela
Pensando em um dia descer,
mas eu nunca descí...”
(Jorge Portugal / Lazzo Matumbi)*

Esta epígrafe sintetiza o tom político e estético que orienta a presente revisão de literatura neste estado da arte. E não deve ser lida meramente de maneira ilustrativa, a canção citada, antecipa a crítica à invisibilização dos corpos negros nas representações musicais populares e demarca o ponto de partida desta investigação: a permanência das estruturas coloniais no pós-abolição.

Para a construção desta parte da pesquisa, foi necessário realizar uma busca no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES⁶ usando as palavras: “Forró” e “Racismo”, não encontrei nenhum trabalho relacionado, a busca foi feita novamente só que desta vez com as palavras invertidas, “Racismo” e “Forró”, mas também não foi encontrado nenhuma referência sobre; apesar da falta de trabalhos acadêmicos diretamente focados na intersecção entre racismo e forró, pude encontrar uma lacuna potencial de pesquisa, e um caminho para seguir. Contudo, é preciso enfatizar que essa escassez de pesquisas acadêmicas sobre o racismo no forró não é somente um dado quantitativo, e sim um sintoma de uma epistemologia que, historicamente, invisibilizou e invisibiliza até hoje, as contribuições negras aos gêneros musicais nacional-populares, principalmente no forró. Essa lacuna revela um silenciamento sistemático que este estudo busca romper. Diante desse cenário, este trabalho assume um projeto crítico de escuta insurgente dos corpos e vozes negras que resistem na estética forrozeira. Investigar como essas dinâmicas raciais influenciam a visibilidade dos artistas, a apropriação cultural e as raízes afro-brasileiras do gênero forró, não é apenas preencher um espaço vago, mais também realizar uma intervenção necessária/urgente nos estudos da música popular brasileira, confrontando o apagamento histórico e reafirmando o forró como território

⁶ Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/> Acesso em 12 de abril de 2024.

de luta e memória preta. Isso deixa precedentes para uma área promissora para investigação, e entender como as dinâmicas raciais influenciam a visibilidade de artistas negros no forró, a apropriação cultural do gênero e as contribuições afro-brasileiras nas raízes musicais do forró. Esse tipo de pesquisa poderá preencher um espaço importante nos estudos sobre a música popular brasileira e suas implicações sociais e culturais.

Quando a busca foi feita pelo termo “Forró”, foi encontrado 432 resultados, sendo 334 dissertações de mestrado e 74 teses de doutorados, quando pesquisei pela palavra Racismo apareceu 3.752 pesquisas, sendo 2.450 dissertações de mestrado e 759 teses de Doutorado.

A busca sobre o forró no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES revelou uma diversidade de abordagens em áreas que examinam aspectos culturais, sociais, históricos, educacionais e mercadológicos, no ano de 2006 foram feitos 25 trabalhos relacionados ao tema, em 2008 aumentou para 31 pesquisas, já no ano de 2009 teve 28 pesquisas, o boom das pesquisas relacionadas ao forró aconteceu em 2011 e 2012 com 40 e 37 pesquisas sobre o assunto.

Realizei uma análise dos temas e das áreas de pesquisa dos trabalhos encontrados, o critério de escolha baseou-se na relevância temática e na afinidade com os Estudos Culturais, organizando a produção encontrada em três núcleos principais: Identidade, Gênero e Sexualidade; Antropologia da Festa e Indústria Cultural, forró eletrônico, resistências e pedagogias afrocentradas; e Sociabilidades e Rituais. Na área da educação e Identidade Cultural: o pesquisador Marlécio Maknamara Cunha, com o estudo "Currículo, gênero e nordestinidade: o que ensina o forró eletrônico" (2011), explora como o forró eletrônico contribui para a construção de identidades e questões de gênero no contexto educacional, especialmente em relação à identidade nordestina; já a professora Luciana Franco Neiva, com o tema: "Identidades de gênero e sexualidade no consumo cultural do neo-forró" (2008), traz uma reflexão sobre as intersecções entre gênero, sexualidade e o consumo cultural do forró, utilizando uma abordagem educacional e dos estudos culturais. Na área da Antropologia e Sociologia, destaquei os trabalhos abaixo: Roberto Marques com o tema: "O cariri do Forró Eletrônico: Festa, Gênero e Criação no Nordeste Contemporâneo" (2011), onde aborda o forró eletrônico e sua expressão no Cariri, analisando a festa, gênero e as novas criações culturais no contexto contemporâneo nordestino. Tal abordagem matiza as críticas sofridas pela

reinvenção do ritmo, que ocorreu após a década de 1990, por sua íntima relação com a indústria cultural, pela recepção e citação contínua de formas e produtos distribuídos pelo universo pop, pela banalização do corpo feminino e das relações familiares estáveis, achei bem interessante a forma como abordou o assunto. Já na dissertação da professora Maria Auxiliadora Vasconcelos de Souza, com o tema: "Forró: Que Festa é Essa? Rituais, Sociabilidades e Habitus Construídos" (2008), investiga-se o forró como espaço de ritual e sociabilidade, explorando como esses elementos constroem hábitos e valores sociais. O auge dessa escrita é a forma como ela destaca os temas que são explorados no forró eletrônico: "No forró, se fala de tudo. Sexo grupal, homossexualidade, ser homem, ser mulher, posições e tamanho de órgãos sexuais, doenças venéreas, vantagens de ter carro e dinheiro no momento da conquista" (Souza 2008, p.40), nessa crítica a autora traz também que por meio do forró se expõe as vísceras da sociedade, como o desrespeito a mulher e outras questões sociais, mas sempre salientando que sua escrita é sobre a festa, e abrange de maneira superficial esses elementos.

Quando se trata de Comunicação e Cultura: O trabalho do professor Jean Henrique Costa, em sua tese de doutorado intitulada: "Indústria Cultural e Forró Eletrônico no Rio Grande do Norte" (2012), discute a relação entre o forró eletrônico e a indústria cultural, abordando os impactos da mercantilização e as transformações no consumo de música nordestina. O professor traz um dos autores incontornáveis para a minha escrita, o autor Theodor W. Adorno e seu conceito de Indústria cultural além de pensar como funciona a produção no forró eletrônico, além de falar sobre a pluralidade relacional de formas de dominação e maneiras de resistências habitáveis na produção e no consumo do forró eletrônico, independentemente de sexo, idade, renda, educação ou local de residência ele expõem as artimanhas da indústria cultural, por meio do assédio sistemático de tudo para todos, e foi um trabalho que contribuiu bastante para minha escrita.

Essas pesquisas evidenciam que o forró é um objeto de estudo rico em potencialidades, permitindo reflexões sobre identidades culturais, consumo midiático, transformações sociais e expressões de gênero, com relevância tanto para a música quanto para questões de identidade e representação na sociedade brasileira.

Na pesquisa sobre os trabalhos relacionados com o tema "Racismo" no catálogo de teses e dissertações da CAPES foi encontrado trabalhos que

representam uma visão diversificada dos estudos sobre racismo e identidades raciais no Brasil, abordando a questão sob perspectivas históricas, educacionais, psicológicas, literárias e sociais. Eles mostram como o racismo permeia várias esferas, influenciando desde a literatura e a educação até os movimentos sociais e a psicologia, infelizmente não encontrei como eles influenciam o forró; decidi então pesquisar os termos “Racismo” e “música”, encontrei 35 trabalhos, 19 dissertações de mestrado e 14 teses de Doutorados. Existe uma gama enorme de trabalhos relacionados ao rap, axé, mpb, batido carioca, e até música afro diaspórica, e novamente nada foi encontrado sobre o forró, instigando ainda mais minha vontade de pesquisar o tema.

Para além da observação no Catálogo, foi feita uma exploração informal de trabalhos no Google Scholar (Acadêmico) e não foi encontrado nenhum trabalho que faça associação aos dois temas, ou se trata apenas de Racismo ou apenas sobre forró. A maioria destes já foram exibidos no diretório da CAPES na pesquisa feita anteriormente. Fiz uma outra pesquisa na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações com os mesmos termos encontrei apenas 09 resultados, quando pesquisei o tema isoladamente foi obtido o seguinte resultado: 4.561 para a busca ‘racismo’ e 525 para a busca ‘forró’. Relacionando o Forró com o racismo na integra não foi encontrado trabalhos que ligassem diretamente os temas, a maioria era relacionando a música Negra e não ao forró diretamente.

O primeiro trabalho indicado foi a tese de Doutorado de Maicon Vinicius Pereira Dias de 2022 da Universidade Federal do Estado da Bahia; este trabalho investiga a presença e a contribuição da música negra na performance dos palhaços no semiárido brasileiro, analisando como essa sonoridade enriquece a cena circense e fortalece a qualidade artística dos palhaços-músicos. A pesquisa inclui uma revisão bibliográfica e um estudo de caso no Transmundial Circo e seus circos sucessores, abordando as trajetórias de palhaços-músicos negros. O estudo qualitativo explora questões étnico-raciais e o pensamento sonoro negro no picadeiro, destacando a luta antirracista e a resistência decolonial na musicalidade circense. Conclui-se que a música negra no picadeiro é frequentemente embranquecida pela indústria cultural racista.

O segundo trabalho encontrado no BDTD (Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações), foi o da professora Claudia Pereira com o tema: “Gonzagão e Gonzaguina: percurso, sonoridade e métrica de brasilidades insubmissas”, esta

tese investiga como as trajetórias de Luiz Gonzaga (Gonzagão) e Luiz Gonzaga Júnior (Gonzaguinha) influenciaram suas músicas, que refletem uma brasilidade insubmissa. Gonzagão, do sertão pernambucano, e Gonzaguinha, do Morro de São Carlos no Rio, vieram de locais historicamente marginalizados e, mesmo assim, conquistaram prestígio na Música Popular Brasileira. Suas canções expressam suas identidades periféricas e desafiam as representações oficiais da identidade nacional. A análise foca em músicas autobiográficas, sobre o Brasil e a relação pai-filho, e utiliza conceitos do pensamento pós-colonial e decolonial para discutir essas brasilidades. Apesar de não falar de maneira direta da relação entre o racismo e forró esse trabalho, contribuiu bastante para a pesquisa, por descrever o país na década de 30, 40, 50 e fazer uma linha do tempo até os dias atuais, comparando como o racismo se estruturou em nosso país.

Os demais trabalhos não tinham ligação com o Racismo e o Forró, apenas o termo: “forros/libertos” são termos que se referem às pessoas que foram escravizadas e, posteriormente, receberam a liberdade, “Forros” são pessoas que, em vilas e arraiais, viviam em conjunto com escravos e nascidos livres; termo que acabou entrando como metodologia de busca feita pelo site e categorizando os outros trabalhos como relacionados ao tema.

Em minhas viagens e apresentações em congressos nos últimos meses acabei conhecendo alguns pesquisadores no campo da música com trabalhos relacionados com o meu campo de pesquisa e que agregaram muito para minha escrita. O pesquisador João Lucas Camargo Experiência da Silva da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, tem uma belíssima pesquisa intitulada: “Vem de baixo do barro do chão: confluências rítmicas entre o universo do forró e o ilú”, onde ele investiga as confluências rítmicas entre o forró e o toque Ilú do candomblé Ketu, especialmente na performance de instrumentos como o agogô e a zabumba. Baseando-se em gravações e transcrições, a pesquisa busca identificar padrões similares entre essas tradições musicais, evidenciando uma continuidade entre as práticas rítmicas afro-brasileiras e o forró. Uma análise, fundamentada na metodologia de Mukuna e Pinto sobre elementos africanos na América Latina, aponta para um intercâmbio cultural e rítmico que requer maior aprofundamento. Tive contato com outro trabalho também, como do Marcos Nathaniel que tem o título: “Pelos Terreiros, Becos E Ruas Que Encruzilham A Vida: O Forró Por Um Olhar Afrocentrado”, A dissertação de Marcos, examina as vivências do autor com o

forró como artefatos culturais sob uma perspectiva afrocêntrica e decolonial, explorando as relações entre dança, escrita-vivência e afrocentricidade em espaços como terreiros e becos. Utilizando poesia e memórias, a pesquisa destaca o papel das pedagogias das encruzilhadas e das conexões do forró com a cultura africana, confrontando o embranquecimento social. Orientada por energias ancestrais, a obra propõe uma pedagogia antirracista do forró. Esses dois últimos trabalhos foram chaves para minha escrita, principalmente nas referências onde pude beber da fonte para realizar a minha pesquisa. A convergência entre nossas pesquisas reside no reconhecimento do forró como uma tecnologia ancestral e no uso da memória como método; contudo, delimito o ineditismo da minha proposta ao deslocar essa análise para o conceito de Forróvivência, focando especificamente na disputa de espaço dentro da indústria cultural contemporânea. Enquanto Nathaniel localiza a resistência prioritariamente na dimensão ritualística e comunitária, minha investigação avança ao denunciar os mecanismos de desligamento do corpo preto no mercado fonográfico e audiovisual, utilizando a escrevivência não só como registro de memória, mas também como ferramenta de insurgência política contra a desfiguração mercadológica do ritmo, o que se apresenta como uma pesquisa inédita.

Diante dos dados obtidos nas buscas no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES e outras plataformas, evidencia-se uma lacuna significativa de estudos acadêmicos que abordem diretamente a relação entre racismo e forró. Embora existam milhares de trabalhos sobre racismo e centenas sobre o forró, não há uma convergência temática que analise as implicações raciais no contexto do gênero musical. Tal ausência ressalta a necessidade de estudos que examinem como as dinâmicas raciais influenciam a visibilidade de artistas negros no forró, as práticas de apropriação cultural e as contribuições afro-brasileiras em suas raízes.

Ao longo da análise das pesquisas disponíveis, surgiram abordagens que exploram aspectos culturais, sociais e mercadológicos do forró, além de sua relação com a indústria cultural e a identidade nordestina. Contudo, as perspectivas focadas em questões raciais no forró ainda são mínimas, demonstrando um campo promissor para futuras investigações que possam preencher essas lacunas e enriquecer os estudos sobre a música popular brasileira. A ausência de pesquisas com esse recorte específico indica uma oportunidade para novas contribuições acadêmicas que discutam o forró sob uma lente contra-colonial e antirracista. Ao

evidenciar as raízes afro-brasileiras e os impactos do racismo estrutural no cenário do forró, esses estudos têm o potencial de abrir caminhos para uma compreensão mais ampla e crítica das representações culturais e raciais na música nordestina.

A partir de agora, convido você a encontrar essas respostas, numa viagem literária pelo universo do Forró. Conceituo aqui o Forró com Resistência ou Forró Protesto, forró este que por meio de sua estética irreverente, ou por meio das letras, sonoridades e também pelos seus próprios corpos forrozeiros, fazem prevalecer a resistência, e trazem em sua mensagem a ancestralidade que resiste a truculência da indústria cultural, que reexiste por meio das músicas, dos corpos e dos diversos signos em seus processos identitários de resistências que reverberam a urgência desde a sua projeção.

O conceito de “Forró Protesto” apresentado, pode ser compreendido como uma prática estética e política que inscreve o forró no campo das linguagens de resistência, articulando música, corpo e memória como dispositivos de enfrentamento às estruturas de poder. Nessa perspectiva, o forró deixa de ser apenas um gênero musical associado à celebração e ao entretenimento para se constituir como um território simbólico de disputa, no qual se tensionam questões raciais, sociais e culturais. Em diálogo com a noção de performance como prática de reexistência formulada por Martins (2021), o Forró Protesto opera como uma tecnologia de reinscrição da memória coletiva, mobilizando ancestralidades e saberes negros que desafiam processos históricos de apagamento e subalternização.

A genealogia desse conceito, evidencia que essa dimensão crítica não é recente, mas vem de uma linhagem de resistência antiga, presente nas produções musicais das décadas de 1970 e 1980, quando ritmos como o xote e o baião foram utilizados como instrumentos de denúncia das desigualdades sociais e da violência estatal. Nesse contexto, o gênero se afirma como uma linguagem popular capaz de traduzir tensões sociais em forma estética, articulando letra, melodia e performance corporal como meios de comunicação política. A centralidade do corpo negro nesse processo é fundamental, pois é nele que se inscrevem as marcas da colonialidade e, simultaneamente, as estratégias de sobrevivência e reinvenção, transformando o “choro de dor” em potência rítmica e expressão de resistência.

Assim, o conceito que trago de FORRÓ PROTESTO ou FORRÓ COM RESISTÊNCIA atualiza essa tradição ao expandir suas formas de atuação para

além do palco, da música e do cotidiano, ele vem ocupando também as plataformas midiáticas e os circuitos culturais como espaços de disputa narrativa. Por meio de suas letras, sonoridades e performances, artistas e coletivos reafirmam identidades, denunciam o racismo estrutural e tensionam a lógica das indústrias culturais que historicamente promove processos de embranquecimento e exclusão em todas as instâncias sociais. Dessa maneira, o forró se consolida como um campo de reexistência, no qual a arte se torna ferramenta de luta e afirmação, garantindo que a memória, a dignidade e a voz dos corpos negros permaneçam em movimento, ressignificando continuamente os sentidos de pertencimento e resistência.

Contudo, para finalizar esse capítulo, é preciso pontuar que este percurso bibliográfico evidenciou uma lacuna epistemológica que não deve ser lida apenas como mera ausência, mas como um silenciamento histórico e deliberado. Ao reconhecer esse vazio, este estudo assume o forró como um território de disputa simbólica e de resistência preta. A partir daqui a escrita deixa de apenas descrever para intervir, fazendo uma forróvivência insurgente, articulando análise crítica, memória pessoal e intervenção política, a fim de reposicionar o corpo preto como o centro da gira e soberano desta narrativa.

3. CAPITULO II – UM BREVE HISTÓRICO DO RACISMO NO FORRÓ: “Quando o fole chora, é o corpo preto que GRITA”

*“Bom vaqueiro nordestino
Morre sem deixar tostão
O seu nome é esquecido
Nas quebradas do sertão
Nunca mais ouvirão
Seu cantar, meu irmão
Tengo, lengo, tengo, lengo,
Tengo, lengo, tengo
Sacudido numa cova Desprezado
do senhor
Só lembrado do cachorro Que
inda chora Sua dor
É demais tanta dor
A chorar com amor
Tengo, lengo, tengo, lengo,
Tengo, lengo, tengo...”
(Luiz Gonzaga / Nelson Barbalho)*

A escolha desta composição para inaugurar o primeiro capítulo desta escrita, transcende a função de ornamento estético; é como se fosse um portal analítico para compreendermos Luiz Gonzaga enquanto figura ambivalente nos processos de racialização e construção da identidade nacional. Ao entoar o lamento sobre a morte do vaqueiro, Gonzaga não só narra uma perda sertaneja, mas opera uma crônica política sobre a invisibilidade do corpo negro e pobre que, embora seja o alicerce produtivo e cultural do sertão, é historicamente descartado e empurrado para o esquecimento ao fim da vida. Escolher essa letra é, portanto, convocar a voz do "Rei do Baião" para denunciar como a nacionalização do forró muitas vezes camuflou as marcas da diáspora, transformando o sofrimento rítmico em um símbolo de brasilidade que, paradoxalmente, silenciava as mesmas trajetórias pretas que o originaram.

A vitrola tocava com a fricção da agulha um disco de Luiz Gonzaga, que tinha a capa cheia de milho e uma frase em azul escrita: “Pisa no Pilão (festa do milho)”⁷ Aquele grito de Luiz, “Ei Gado oi!”, com uma sanfona bem sofrida ao fundo, junto com o lamento de sua voz, me arrepiava inteiro, e até hoje quando escuto, desbloqueio memórias, era como um sofrimento cantado; a escuta desse forró ativa lembranças que não são apenas íntimas, mas coletivas, ancestrais, e que já

⁷ LP de 1963 disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/album/4cKdRv9AHZvaVD9okcluKN>. Acesso em: 29 de dez. 2024.

evidenciam as camadas de resistência e dor do corpo negro e, indissociavelmente, lembro de meu avô João Fernandes, um homem preto igual a mim, (que possuía uma deficiência na sua perna, devido um acidente na empresa de trem onde trabalhou). Gostava de ouvir essa música, a acompanhava sempre com um assobio, foi uma das primeiras canções que me fazia refletir, e até hoje quando a escuto, volto no tempo, naquelas tardes em minha cidade natal em São Félix (BA); dava para sentir o cheiro da comida de minha vó Célia Fernandes que vinha lá da cozinha, um cheiro de milho, em forma de bolo, canjica, mingau e afins; onde o “tengo, lengo, tengo”, ainda ecoa em minhas memórias, só que hoje esse refrão ecoa de maneira mais profunda, como um símbolo de resistência muito maior do que quando ouvia na minha infância.

Nesse capítulo inicial eu busco “escurecer” como as origens do forró estão atravessadas por processos históricos de resistências negras e indígenas, e como sua trajetória dialoga com a ideia de racismo estrutural. Ao compreender as dinâmicas de poder e as políticas culturais que marcaram o desenvolvimento do forró, tornando-se possível problematizar o embranquecimento promovido pela indústria cultural e reivindicar seu lugar de resistência enquanto manifestação autêntica e plural do Brasil profundo.

Impossível não dissociar o racismo do forró, por isso antes de falar em forró e conceituar o ritmo, é necessário situar esse câncer da humanidade, chamado: racismo estrutural, que segundo Almeida (2019):

Podemos dizer que o racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam. (Almeida, 2019, p.22)

O racismo é uma forma sistemática de discriminação que ocorre na sociedade, determinando as desigualdades existentes, as pessoas por raça são requisitadas em privilégios. Em contraste com um evento isolado de preconceito o racismo pode ser consciente ou inconscientemente manifestado, consolidando-se nas próprias instituições e relações sociais de poder. Ele afeta diretamente a política, a economia e o cotidiano, permitindo condições de subalternidade para determinados grupos e otimismo para outros (Almeida, 2019). Veremos mais a frente como ele está intrinsecamente ligado ao apagamento de cantores negros no forró.

Essa desigualdade racial também se manifesta na segregação espacial, espalhando-se em territórios urbanos e chegando ao acesso de serviços necessários. Por exemplo, o apartheid da África do Sul e as leis segregacionistas dos Estados Unidos são exemplos clássicos de como o racismo estruturava totalidades sociais. No Brasil, essa separação é mais sutil, na tentativa de marginalização das populações negras periféricas com menor acesso à saúde, educação e segurança pública (Almeida, 2019).

Quando o racismo é tratado simplesmente como um problema moral ou individual, corre o perigo de simplificar sua complexidade e esquecer o caráter estrutural que o caracteriza. Esta abordagem ignorante que foca o preconceito como uma falha individual ou psicológica no “eu” ou no “este”, acaba silenciando os mecanismos institucionais que mantêm a desigualdade racial. Portanto, combater o racismo é mais do que punição penal duradoura para muito crimes discriminatórios, se requer um confronto massificado e político para desfazer o que cria essas bases opressoras que visam esvaziar os corpos pretos (Carneiro, 2011).

Frantz Fanon (2008), ao afirmar que "o negro não deve mais se ver colocado diante deste dilema: branquear-se ou desaparecer, mas deve poder tomar consciência de uma possibilidade de existir" (p. 114), denuncia a violência simbólica e material que nos desumaniza. No universo do forró, esse dilema é palpável: muitos artistas foram empurrados a suavizar seus traços, ritmos e discursos para se tornarem "palatáveis" ao mercado. A consciência de existir, proposta por Fanon (2008), é o que busco com a Forróvivência: o direito de ser artista preto sem precisar vestir a máscara do embranquecimento para não ser apagado da história.

Nesse sentido, Achille Mbembe (2016) nos ajuda a compreender como a sociedade colonial e pós-colonial determinou um modelo em que o corpo negro é visto como um "problema" a ser gerido. Esse gerenciamento ocorre através da tentativa de embranquecimento por assimilação cultural, onde as raízes africanas do forró são substituídas por estéticas hegemônicas que reforçam a falsa ideia de superioridade branca. Para Mbembe (2016), essa ideologia não é apenas um pensamento, mas uma prática que dita quem tem o direito de ocupar o topo das paradas e quem deve ter sua ancestralidade desidratada pelo capital.

Djamila Ribeiro (2017) aprofunda essa análise ao discutir os processos de marginalização que colocam pessoas negras e indígenas sistematicamente à margem da sociedade. No campo da música, essa exclusão não é apenas geográfica, mas de acesso a recursos, educação e infraestrutura produtiva. Para

Ribeiro (2017), o racismo estrutural garante que as condições de sobrevivência do artista preto sejam sempre mais precárias, e isso acaba forçando o “fórró de raiz” a lutar constantemente contra o desaparecimento, enquanto as versões embranquecidas usufruem do suporte da grande indústria.

Por fim, Grada Kilomba (2019) nos oferece ferramentas para entender a objetificação e a desumanização como instrumentos de opressão. Ela revela como esses mecanismos visam “adestrar” os corpos, direcionando-os a papéis sociais subalternos. Na história do fórró, isso se traduz na forma como o corpo preto foi muitas vezes reduzido ao exótico ou ao folclórico, impedido de exercer sua subjetividade plena. Para Kilomba (2019), romper com esse adestramento é um ato de retomada da própria humanidade, transformando o palco não em um lugar de exibição para o outro, mas em um território de soberania preta.

O dilema entre “branquear-se” ou “desaparecer” reflete o modo como a sociedade impõe padrões que fazem com que as pessoas negras sintam a necessidade de negar suas origens para serem aceitas. Isso pode ser apresentado desde políticas eugenistas até a valorização de padrões eurocêntricos na estética, no comportamento e nas oportunidades sociais. A frase de Fanon (2008) aponta para a urgência de uma mudança radical: não basta apenas sobreviver dentro de uma estrutura opressora, mas é fundamental que uma pessoa negra tenha o direito de existir plenamente, reconhecendo sua história, sua cultura e sua identidade sem precisar se encaixar em um modelo branco de ser e estar no mundo.

Garrincha, um dos maiores gênios do futebol brasileiro, viveu na pele a violência simbólica do racismo. O fato de precisar passar talco no rosto para parecer menos negro escancara uma realidade cruel: o peso do embranquecimento como estratégia de alcance acessível (Castro, 1995, p. 100). No futebol, assim como em outras áreas da sociedade, os jogadores negros enfrentaram – e ainda enfrentam – um dilema perverso, resquícios da dívida histórica, e de uma teoria hegemônica que falava que os brancos eram superiores as outras raças.

A teoria da branquitude ou teoria hegemônica foi trazida para o Brasil e difundida fortemente no final do século XIX e início do século XX, e dizia que a miscigenação levaria ao desaparecimento gradual das populações negras e indígenas, criando uma sociedade de maioria branca, razão pela qual italianos, alemães e japoneses foram trazidos para cá, a fim de substituir os negros (ex-escravizados) na força de trabalho assalariada (pois ninguém queria dar emprego a

um negro que tinha sido alforriado), para que dentro de 100 anos o Brasil fosse “limpo” ou “branqueado”. Essa teoria, era fortemente defendida por diversos intelectuais, e se baseava na crença de que os brancos eram superiores em aspectos como: saúde, beleza e civilização, enquanto os povos negros e indígenas deveriam ser vistos como obstáculos ao “progresso” da nação. Tanto é assim que, no Congresso Mundial das Raças em 1911, foi apresentado um estudo que defendia que, com a imigração europeia e com o cruzamento racial, o Brasil se tornaria um “país branco” dentro de algumas gerações, mas foi somente após a segunda guerra mundial (com a derrota da Alemanha nazista, e a aliança do Brasil com os EUA), que o repúdio ao pensamento eugenista em nível global cresceu, e essas teorias chegaram a perder espaço, mas seu impacto continua presente nas estruturas sociais e culturais do nosso país até os dias de hoje⁸.

Ser negro, muitas vezes, significava ter de ser invisibilizado, limitado às margens, enquanto a valorização recaía sobre aqueles que se aproximavam dos padrões brancos. Esse processo, que vai desde a exclusão de atletas negros na história oficial do esporte até a imposição de comportamentos que minimizam suas origens, reflete um sistema que sempre tentou apagar identidades para fabricar ídolos moldados dentro de uma norma racista. Como Fanon (2008) nos lembra, a luta não deve ser apenas por sobrevivência, mas por existir com plenitude, sem precisar se diluir para caber no olhar do outro.

Carlos Alberto era o jogador negro do América-RJ, e foi jogar no Fluminense em 1914, e estreou pelo tricolor no dia 29 de março daquele ano. Carlos Alberto, ao ser alvo de zombarias por parte da torcida adversária, tornou-se símbolo de um sistema que sempre tentava embranquecer os jogadores (Maia,2021). A provocação do “pó de arroz” não era apenas sobre um traje pessoal, mas refletia um contexto onde os jogadores negros precisavam suavizar sua negritude para serem tolerados. Da mesma forma, Friedenreich que foi o maior jogador brasileiro na época do futebol amador⁹, alisava os cabelos para parecer mais branco, e Garrincha, anos depois,

⁸ FERNANDES, Cláudio. **Tese do Branqueamento**. Mundo Educação. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/historiadobrasil/tese-branqueamento.htm>. Acesso em: 25 fev. 2025.

⁹ O primeiro incidente de racismo no futebol brasileiro documentado, ocorreu em abril de 1914, durante partida Fluminense X Exeter City. A torcida do time inglês desacatou o jogador de ascendência afro-brasileira Arthur Friedenreich, um dos melhores da época. Fonte: <https://cienciahoje.org.br/artigo/o-racismo-no->

passou talco no rosto para clarear a pele. Esses episódios mostram que, dentro e fora de campo, uma identidade negra foi constantemente colocada em xeque. (Maia, 2021). Mesmo sendo protagonistas, esses jogadores precisaram provar o tempo todo que era digno de estar ali, como se o talento por si só não bastasse. O futebol brasileiro, que tanto se orgulha de suas raízes populares, carrega em sua história marcas profundas de racismo estrutural, que não se limitaram ao passado, mas ainda ecoam nos dias de hoje.

O racismo no futebol brasileiro sempre esteve presente, muitas vezes disfarçado sob camadas de tradição e cultura. O país do futebol, onde o protagonismo do rei do mesmo é de uma pessoa preta, Pelé deve ter enfrentado muitas barreiras para conseguir ter o título que tem. Sim, Pelé sofreu racismo durante sua carreira como jogador de futebol e foi figura de extrema importância para a luta antirracista. O maior jogador de todos os tempos foi vítima de preconceito e discriminação em algumas ocasiões, especialmente durante suas turnês e jogos fora do Brasil, o mesmo falou sobre os diversos casos em várias entrevistas e como o racismo o afetou.¹⁰

Pelé é considerado um dos maiores jogadores de futebol de todos os tempos e é uma figura fundamental na luta contra o racismo, como pessoa preta ele representa muitos dos nossos nessa luta. Durante sua carreira, ele enfrentou discriminação em diversas situações e foi alvo de ataques racistas e preconceitos. Mesmo assim, ele utilizou de sua influência para promover a igualdade e estimular o debate sobre o racismo no esporte e na nossa sociedade, conforme publicado na Afide (2023)¹¹. Seu legado vai além de títulos e conquistas que ele galgou em sua vida; mais também do símbolo de resistência e inspiração para as futuras gerações que ele se tornou. A história de Pelé nos evidencia que o racismo ainda é um obstáculo para os atletas negros, mas também ressalta a importância de continuar a luta, mesmo numa sociedade brasileira racista e escrota com os negros.

A história do “pó de arroz” (Castro, 1995, p.100) do Fluminense é um exemplo claro de como a sociedade impõe padrões que fazem com que atletas negros se sintam deslocados, obrigados a se adaptar para serem aceitos. Essa lógica de

[futebol/#:~:text=O%20primeiro%20bem%20documentado%20incidente,um%20dos%20melhores%20da%20%C3%A9poca. Acesso em: 22 de jan. 2025.](#)

¹⁰Disponível em: [¹¹ Ibidem.](https://afide.uff.br/pele-e-sua-importancia-para-a-luta-antirracista/#:~:text=O%20maior%20jogador%20de%20todos,e%20como%20isso%20o%20afetou. Acesso em: 25 de fev. 2025.</p></div><div data-bbox=)

mascamamento não se restringe aos gramados; ela é transposta de forma quase idêntica para a indústria cultural musical, onde operam os mesmos mecanismos de embranquecimento. No universo do forró, o "pó de arroz" se manifesta de forma simbólica através da pasteurização das vozes, da suavização dos traços estéticos e do silenciamento das matrizes afro-indígenas, exigindo que o artista preto se torne um reflexo do padrão hegemônico para que possa transitar nos grandes palcos e nas mídias de massa.

O Carnaval de Salvador, que deveria ser um espaço de celebração popular, sempre carregou em suas estruturas marcas profundas do racismo e da segregação social. A divisão entre quem pode pagar por um abadá e quem fica na "pipoca" já evidencia a desigualdade econômica, mas nos anos 90, o racismo se apresentou de forma ainda mais descarada, travestido ou maquiado de processo seletivo. Para participar dos blocos de trio elétrico mais prestigiados, não bastava apenas ter dinheiro: era preciso enviar uma ficha com FOTO e endereço segundo a Rádio Novelo (2024)¹², uma barreira claramente desenhada para selecionar quem era "digno" de estar ali, ou delimitar os espaços onde corpos deveriam estar, e que corpos poderiam estar ali, conforme Fanon (2008). A exclusão de pessoas negras e de moradores da periferia não era dita abertamente, mas o resultado falado por si só – negros e periféricos ficaram de fora, enquanto aqueles que atendiam aos padrões da elite branca soteropolitana eram aceitos sem dificuldades. O filtro racial era tão evidente que algumas pessoas tentavam "emprestar" endereços em bairros nobres para driblar o sistema, uma tentativa desesperada de ocupar um espaço que, na teoria, deveria ser para todos. Mas o que acontece quando nem o dinheiro é suficiente para furar essa bolha?

Assim como o folião negro era barrado pela ficha de inscrição, o artista de forró retinto e periférico enfrenta filtros invisíveis, mas igualmente intransigentes, de produção e circulação. Na indústria do entretenimento, o "forró popular" é muitas vezes atravessado por uma curadoria branca que decide quais rostos devem estampar as capas de álbuns e quais corpos têm o "perfil" para os grandes festivais e programas de TV. Quando transportamos o olhar do Carnaval para o palco do

¹² RÁDIO NOVELO. **O bloco de uma família, e o bloco de um homem só.** *Rádio Novelo Apresenta*, 08 fev. 2024. Disponível em: <https://radionovelo.com.br/originais/apresenta/blocos/>. Acesso em: 22 de jan. 2025

fórró, percebemos que a "ficha com foto" foi substituída por um padrão visual de branquitude que continua a empurrar a ancestralidade negra para as margens, provando que, em ambas as festas, o racismo estrutural opera como um porteiro que inspeciona a cor da pele antes de autorizar o acesso ao protagonismo cultural.

Diante de um sistema que sempre impõe barreiras invisíveis, mas profundamente sentidas, a única alternativa para a população negra no Carnaval de Salvador foi uma ruptura. Em vez de mendigar espaço onde nunca foi bem-vinda, a resposta foi criar seus próprios caminhos, como a criação de blocos afros alternativos, reafirmando a presença negra na festa que, ironicamente, nasceu do povo preto, mas sempre tentou excluir aqueles que a construíram, é fácil identificar a cor do catador de latinha, ou do vendedor ambulante, até mesmo dos cordeiros, fica nítido os lugares de poder que estes copos podem ocupar, Mbembe (2016) já falava que a situação de apagamento e esquecimento foi pensado ao corpo preto, como forma de causar um apagamento, ou extermínio simbólico dos signos da cultura preta.

Esse movimento foi mais do que resistência – foi um grito de afirmação diante de uma lógica perversa que, mesmo na celebração mais popular do país, insiste em empurrar corpos negros para as margens, seja por meio do alto custo dos abadás, seja através de processos seletivos que mascaram o racismo estrutural sob justificativas burocráticas. Mas a cultura preta é pulsante, e onde tentam impor-lhe limites, ela se reinventa, ocupa, e transforma/reinventa o espaço, lembrando que a verdadeira essência do Carnaval nunca esteve nos camarotes ou nos cordões de isolamento, mas sim no ritmo, na dança e na ancestralidade que ecoam e resiste em cada rua e beco, das favelas e vielas de São Salvador.

A disputa em torno da cultura afro-brasileira, especialmente no Carnaval da Bahia, escancara um jogo perverso de apropriação e exclusão que, sob a máscara de valorização cultural, mantém as estruturas de poder inalteradas. Quando os artistas brancos se apropriam dos gêneros musicais e das estéticas negras, são aclamados como inovadores, recebem financiamento e são direcionados nacional e internacionalmente, enquanto os criadores originais, os corpos pretos que sustentam essa cultura, seguem marginalizados, muitas vezes reduzidos a uma moldura exótica para o espetáculo da canibalização cultural. A trajetória de Daniela Mercury exemplifica esse processo: ao longo de sua carreira, ela transitou entre a exaltação da cultura negra e a reafirmação de sua branquitude, sendo aceita como porta-voz

de uma identidade baiana que, ironicamente, exclui grande parte da população negra da visibilidade e do protagonismo (Sovik,2009). Essa acessibilidade institucionalizada de brancos em espaços de cultura negra não é casual; faz parte de uma lógica histórica que permite a assimilação de elementos afro-brasileiros desde que filtrados, ressignificados e, principalmente, desassociados das reivindicações políticas e materiais da população negra (Sovik, 2009, pag. 163).

Essas reflexões profundas sobre o racismo, me traz à tona o racismo religioso e a necessidade de desconstrução das mentalidades colonizadas que demonizam as religiões afro-brasileiras. A Sapucaí, ao dar protagonismo a esses saberes ancestrais, expõe o fracasso de um cristianismo, mas que agora se vê desafiado a rever seus próprios dogmas historicamente, a indústria cultural tentou silenciar o povo preto, mais esquecem que o Carnaval é prova de uma resistência negra que foi apagada e branqueada, os criadores do carnaval foram pessoas pretas, que são excluídas descaradamente nesse processo de apropriação cultural. Essa discussão me lembra a polêmica envolvendo Claudia Leitte¹³, quando se apropriou de estéticas afrodescendentes sem reconhecer a luta histórica do povo negro, por cantar em suas músicas letras que falavam de Orixás e após conseguir construir uma carreira, apropriadamente da cultura preta, retira os nomes de qualquer citação a religião que a mesma bebeu da fonte para se consagrar, e até hoje usufrui desse privilégio de ser uma das cantoras brancas a cantar música de gente preta. Esse tipo de apagamento cultural evidencia como a indústria do entretenimento muitas vezes se beneficia da cultura afro, enquanto os próprios detentores dessa tradição seguem marginalizados e apagados. Mais do que nunca, é tempo de exorcizar a ignorância que insiste em distorcer e apagar as raízes afro-indígenas do Brasil.

O próprio Estado, ao cooptar movimentos afro-culturais para alimentar o turismo e a indústria do entretenimento, reforça um sistema em que a cultura negra pode ser consumida, mas os negros seguem impedidos de ocupar plenamente os

¹³ Que após se converter para a Igreja neopentecostal, modificou a letra de música que falava de Orixás, vários comentários foram feitos na internet, principalmente do secretário de cultura de Salvador Pedro Tourinho que disse em suas redes sociais: “Quando um artista se diz parte desse movimento, saúda o povo negro e sua cultura, reverencia sua percussão e musicalidade, faz sucesso e ganha muito dinheiro com isso, mas de repente, escolhe reescrever a história e retirar o nome de orixás das músicas, não se engane: o nome disso é racismo”, escreveu sem citar nomes; Segundo a: **Claudia Leitte troca nome de orixá em música** . Veja Gente, 17 out. 2023. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/claudia-leitte-troca-nome-de-orixa-em-musica> . Acesso em: 21 fev. 2025.

espaços de poder e decisão. Isso revela um paradoxo cruel: a Bahia negra é celebrada no discurso, mas na prática segue sendo governada por mãos brancas, que define quais narrativas podem circular e quem tem direito de representar a identidade local (Sovik, 2009, pag. 164). No fim, não se trata apenas de reconhecimento simbólico, mas de uma disputa concreta por espaço, poder e acessórios, uma luta que ultrapassa os palcos e os blocos e se inscreve no tecido social de forma profunda e contínua. Podemos ver essa faceta cruel nos locais que foram usados para derramamento de sangue, vendas de escravos e demais atrocidades, serem /ressignificados de centros históricos como o pelourinho e o mercado modelo, isso porque a história é contada por quem dominou. Adichie (2019) falou sobre o perigo de uma história única e essa história única, construída sob a ótica dos vencedores, apaga as camadas de dor e resistência que marcam esses espaços.

O Pelourinho, antes símbolo de tortura e submissão, é vendido como cartão-postal, enquanto o Mercado Modelo, outro ponto de comércio de pessoas escravizadas, se transforma em atração turística sem que suas verdadeiras memórias sejam problematizadas. Esse silenciamento estratégico não apenas distorce o passado, mas também perpetua um presente em que a população negra segue relegada à margem, impedida de narrar sua própria trajetória. Como bem pontua Adichie (2019), quando apenas uma versão da história é contada, ela se torna a única referência, normalizando desigualdades e perpetuando violências simbólicas que sustentam estruturas excludentes.

A crítica de Adichie (2019) ao monopólio narrativo revela-se especialmente contundente quando analisamos a ressignificação mercadológica de espaços como o Pelourinho e o Mercado Modelo. Ao serem convertidos em cenários de entretenimento e consumo turístico sem o enfrentamento direto de suas histórias de violência racial, esses locais passam a operar sob a lógica da "história única", que apaga os gritos da escravidão para dar lugar ao espetáculo da baianidade para exportação. Segundo a teoria de Adichie (2019), essa versão oficial e higienizada acaba por sequestrar a complexidade da memória negra, transformando o que deveria ser um território de reparação e luto em um objeto de fetiche histórico. Assim, o silenciamento desses espaços não é apenas uma omissão, mas uma estratégia de poder que impossibilita que a dor ancestral seja narrada pelos seus

herdeiros, perpetuando o perigo de uma identidade construída sobre o esquecimento das estruturas de dominação que ainda nos atravessam.

2.1 O Racismo na Cultura Brasileira: Uma radiografia nas estruturas sociais

Muitas pessoas negras enfrentam cotidianamente o dilema da assimilação, que se traduz na violenta pressão para negociar a própria identidade, adaptando corpos, vozes e estéticas aos padrões da branquitude como condição para o pertencimento e o sucesso, seja no mercado de trabalho, na mídia ou nas relações sociais. A luta antirracista precisa garantir que existir como negro seja legítimo e valorizado, sem a necessidade de concessões que apaguem ou distorçam a identidade negra. Esse mecanismo impõe ao sujeito preto a obrigação de se "traduzir" para ser aceito no mercado de trabalho ou na mídia, transformando a existência em uma constante estratégia de sobrevivência. É um processo de desumanização fortalecido pelo racismo estrutural, que exige concessões extenuantes e promove o apagamento de traços identitários em troca de uma aceitação precária nos espaços de poder. Apagamento este que está associando todos os dias de nossas vidas e pessoas pretas têm em seus próprios corpos leituras de desumanização estereotipadas e fortalecidas pelo racismo presente em todas as estruturas sociais que temos como construção de Brasil. Segundo Stuart Hall (1995, Apud Sovik¹⁴), em *Raças Flutuantes*, o apagamento das vidas pretas é um cotidiano, estrutural e perverso. Ele se manifesta nos corpos, nas narrativas, na cultura e na história. Fica evidente que esse apagamento opera não apenas na exclusão direta, mas também na reconfiguração da presença preta dentro dos espaços que ela mesma construiu, por exemplo: o forró que foi criado por pessoas pretas, vem sendo reproduzido atualmente por pessoas brancas; o samba que anteriormente era demonizado, hoje é uma das grandes representações da cultura nacional, assim como a capoeira, dentre outros elementos da cultura afro.

Stuart Hall (1995) nos alerta sobre a raça como um "significante flutuante"¹⁵, ou seja, um conceito que não se sustenta biologicamente, mas que, mesmo assim,

¹⁴ Disponível em: <https://revistazcultural.pacc.ufrj.br/raca-o-significante-flutuante%EF%80%AA/>. Acesso em: 18 de fev. 2025.

¹⁵ Significante flutuante é um conceito da linguística e da teoria cultural (derivado de Saussure e desenvolvido por autores como Lévi-Strauss, Laclau e Stuart Hall) que designa um significante cujo sentido não é fixo, estável ou garantido por uma essência, mas que varia conforme o contexto

continua sendo utilizado como ferramenta de opressão e controle. Essa flutuação não significa liberdade, e sim um jogo discursivo que molda uma existência preta conforme os interesses das estruturas de poder, onde os corpos pretos podem ser explorados nessa relação contraditória de poder. Quando se analisa o embranquecimento da cultura do forró, por exemplo, percebe-se como a narrativa dominante se apropria, desloca e invisibiliza as raízes negras dessa expressão. O mesmo acontece quando olhamos para os *line-ups* dos grandes eventos juninos e percebemos a escassez de artistas pretos, apesar da zabumba ser um instrumento de origem africana, atualmente tirado e não muito usado pelas bandas de forró eletrônico, sendo substituído pelo bumbo da bateria, e em alguns casos percussão.

Mudanças como estas, outros ritmos também enfrentaram, como cita Carlos Sandroni (2001) na sua obra *Feitiço Decente*, sobre a "domesticação sonora" no samba, no qual oferece um espelho analítico rigoroso para compreendermos as transformações estruturais nas bandas de forró eletrônico contemporâneas. Assim como o samba passou por uma suavização de seus padrões rítmicos africanos para ser aceito nos salões cariocas, o forró eletrônico operou uma reconfiguração estética que culminou, em muitos casos, na substituição ou supressão de instrumentos tradicionais em favor de baterias eletrônicas e sequenciadores padronizados. Essa mudança não é somente tecnológica, mas também é um processo de "decência sonora" que visa alinhar o ritmo aos moldes da indústria pop global, diluindo a síncope característica das matrizes negras para tornar o gênero mais palatável ao mercado de massa. Portanto, a retirada da zabumba e a reorganização da percussão nas bandas modernas refletem o mesmo projeto de branqueamento e assimilação descrito por Sandroni (2001), onde os elementos considerados "rústicos" ou excessivamente marcados pela ancestralidade são sacrificados em nome de uma sonoridade higienizada e comercialmente viável. Quando o forró é trio nordestino e circula pouco dinheiro, e muita invisibilidade, é mais Preto, mas quando se torna pop e circula mais dinheiro, é embranquecido.

A compreensão desse apagamento e das estratégias de resistência no forró ganha uma camada fundamental ao ser tensionada pela perspectiva de Paul Gilroy (2001) em sua obra *O Atlântico Negro*. Para o autor, a identidade negra não é uma

histórico, cultural, político e discursivo em que é utilizado. Em termos simples: um significante flutuante tem forma reconhecível, mas não possui um significado único e definitivo. Seu sentido está sempre em disputa, deslocamento e ressignificação.

essência estática e enraizada, mas um processo moldado pela diáspora e por fluxos culturais transnacionais que rompem as fronteiras do Estado-nação. No universo do forró, essa lógica se manifesta na performance cultural do corpo preto, que atua como um sistema vivo de comunicação micropolítica, semelhante ao "navio" metáforico de Gilroy, transportando memórias e artefatos de resistência que a modernidade eurocêntrica tentou silenciar. Ao articular a música e a dança como linguagens que transcendem a alfabetização formal, o forró se revela uma cultura vernacular da diáspora que utiliza a hibridez e a duplicidade para existir dentro e contra o Ocidente. Assim, o corpo preto que dança e canta o forró não apenas performa um ritmo, mas reativa uma rede global de trocas ancestrais, desafiando o absolutismo étnico e transformando a "história única" do apagamento em uma pluralidade de rotas de sobrevivência e afirmação política.

Didi-Huberman (2011) nos ensina a enxergar as imagens como espaços de disputa, como lugares onde a memória pode ser resgatada ou, ao contrário, apagada. Isso nos leva a refletir sobre a representação visual das pessoas pretas: como são vistas? Como são lembradas? Quantas vezes nossos rostos são reduzidos a estereótipos, nossa humanidade negada? Esse desligamento visual se traduz na vida concreta: é o preto que não é reconhecido como intelectual, que é seguido no mercado, que tem os olhares quando chega em determinados espaços, que tem seu trabalho desvalorizado. São os pretos que estão na subserviência do cotidiano, qual a cor do catador de latinha no carnaval? Diferente da maioria que estão no lado de dentro da corda.

A partir das provocações de Didi-Huberman (2011), compreendemos que a imagem não é um registro passivo, mas um espaço de disputa onde a memória é resgatada ou deliberadamente apagada. No contexto do forró, essa "política do olhar" estabelece quem tem o direito de ser visto e como essa visualidade é construída. Para aprofundar essa reflexão, é necessário observar como o racismo se atualiza em três níveis de apagamento visual que operam de forma simultânea e perversa.

Primeiramente, ocorre o apagamento simbólico, onde o corpo preto no forró é submetido a uma política do desaparecimento. Mesmo quando a sonoridade, a síncope e a dança gritam sua origem diaspórica, a imagem pública do gênero é higienizada. Como aponta Nicole Fleetwood (2011), a negritude é frequentemente lida como um "excesso visual" quando se busca a criminalização ou o exotismo, mas

torna-se "invisível" quando o que está em jogo é o prestígio e o reconhecimento intelectual. Quantas vezes a maestria de um sanfoneiro preto ou a técnica de um zabumbeiro são reduzidas a um pano de fundo folclórico, negando-lhes a centralidade do espetáculo?

Em um segundo nível, enfrentamos o apagamento midiático e técnico, operado pelas curadorias algorítmicas e plataformas digitais. O regime de imagens contemporâneo, controlado por estéticas hegemônicas, dita quem estampa as capas de álbuns e as *thumbnails* das grandes *playlists* de streaming. No forró eletrônico, o rosto que "vende" é, via de regra, aquele que atende aos padrões de branquitude, enquanto artistas negros são empurrados para as margens das sugestões automáticas. Esse "não-ver" algorítmico, como discute Tarcízio Silva (2022) na tese sobre racismo algoritmo¹⁶, retira do sujeito preto o poder de nomear sua própria realidade, condicionando sua existência visual a uma aprovação estética colonial.

Por fim, esse cenário deságua no apagamento na economia da imagem. A visibilidade não é apenas uma questão de vaidade, mas a chave para a monetização, patrocínios e acesso aos palcos principais, como os do período junino. O artista preto que não habita a vitrine digital das plataformas é financeiramente asfixiado, a branquitude se consolida como o padrão de "beleza e consumo", tornando o rosto negro um entrave econômico aos olhos de uma indústria que prefere o lucro do embranquecimento à verdade da ancestralidade. Assim, o forró torna-se uma arena onde a disputa pela imagem é, fundamentalmente, uma luta tecnopolítica e econômica por dignidade e sobrevivência.

Mas a questão vai além do discurso acadêmico. O desligamento é real, é visceral. Ele se materializa no que Conceição Evaristo (2020) define como Escrivivência: uma escrita que não se separa da vida, mas que emerge das feridas, e do sangue da experiência negra. Essa escrevivência se revela quando uma manicure preta, como Paty da Unha (minha vizinha, mãe só, mulher preta e sem formação acadêmica), precisa acumular múltiplos trabalhos para sustentar sua família, ela representa a espinha dorsal invisibilizada da cadeia produtiva da cultura e da estética. São as manicures, costureiras, camareiras e assistidas que, com seu trabalho manual e silencioso, sustentam a "decência" e o brilho de indústrias que,

¹⁶ O Racismo algorítmico é a forma de discriminação racial produzida ou reforçada por sistemas automatizados e algoritmos de inteligência artificial que, ao operarem com dados históricos desiguais, critérios enviesados e lógicas de lucro e escala, reproduzem e amplificam hierarquias raciais existentes na sociedade, conforme Silva (2022, p.25).

frequentemente, lhes negam o crédito e o protagonismo, enquanto talentos brancos muitas vezes ascendem com menos esforço. Isso revela no artista preto, como eu, que precisa lutar três vezes mais para ser visto, para que sua cultura seja reconhecida como legítima e não apenas como um produto a ser consumido sem crédito. Ele se impõe quando a academia exige das pessoas um desempenho constante de excelência para que possam ocupar um espaço que, historicamente, lhes foi negado. Infelizmente ser artista em um país racista que nega a dívida histórica com as pessoas pretas é muito complicado, além de toda pressão social, agora somos também perseguidos pelo Racismo Algorítmico.

Tarcízio Silva que é Doutor em Ciências Humanas e Sociais na UFABC, mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA e autor do livro *Racismo Algorítmico: Inteligência Artificial e Discriminação nas Redes Digitais*¹⁷, discute como os sistemas automatizados reproduzem e aprofundam desigualdades raciais, como por exemplo: o reconhecimento facial, os filtros para selfies, as moderação de conteúdos, até mesmo os *chatbots*, policiamento preditivo (já teve diversas vítimas, e adivinha a cor da pele delas?)¹⁸ A abordagem que era física agora é algoritmizada, assim como no físico, o policiamento tem corpos favoritos, e corpos pretos como já cantava Elza Soares¹⁹, cantora e compositora brasileira, no trecho da música “A Carne” sobre esses corpos que: “são os que mais vão pra debaixo do plástico”, falando sobre como esses corpos que já estavam mortos em vida, são mortificados mais uma vez e banalizados como um lixo que vai para o plástico. Quando falamos de score de crédito, para compras ou criação de cartão de crédito, são apenas algumas das aplicações que usam sistemas de inteligência artificial na atualidade, que estão completamente contaminadas com algoritmos racistas, e acabam não liberando crédito ou “Score” de compra para pessoas pretas. As plataformas digitais, ao utilizar algoritmos para recomendar conteúdos, amplificam padrões históricos de exclusão, prejudicando a visibilidade de artistas negros. Isso ocorre porque os mecanismos de ranqueamento e distribuição de conteúdo são treinados com dados, favorecendo perfis específicos enquanto marginalizam outros,

¹⁷ SILVA, Tarcízio. **Racismo Algorítmico: inteligência artificial e discriminação nas redes digitais**. São Paulo: Edições Sesc¹ São Paulo, 2022. 268 p

¹⁸ Disponível em: <https://www.thomsonreuters.com.br/content/dam/ewp-m/documents/brazil/pt/pdf/other/rdtec-7-vies-e-racismo-no-policiamento-preditivo.pdf>. Acesso em: 01 de mar. 2025

¹⁹ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/5cjgme1utiQLGaPaRDjATo>. Acesso em: 14 de maio. 2025.

copiando o que acontece na sociedade, reconfigurando o racismo estrutural já existente nessa nova atualização e retroalimentação do racismo. Assim, o racismo estrutural se reflete nos ambientes digitais, tornando mais difícil para criadores negros alcançarem o público e monetizarem seu trabalho, falo isso porque passo na pele por isso todas as vezes que subo minhas produções para as plataformas digitais.

Conforme analisa Tarcízio Silva (2022), o racismo algorítmico opera de forma silenciosa ao incorporar hierarquias raciais nos próprios critérios de visibilidade, relevância e engajamento das plataformas digitais, o que permite compreender por que artistas de forró pretos seguem enfrentando barreiras estruturais no ambiente online. Nos sistemas de recomendação do Spotify, nos filtros de alcance do Instagram ou na lógica viral do TikTok, padrões estéticos, narrativas e perfis historicamente associados à branquitude tendem a ser mais impulsionados, enquanto corpos pretos, sotaques nordestinos marcados e produções ligadas ao forró tradicional permanecem sub-representados ou invisibilizados. Empiricamente, observa-se que artistas brancos de forró, mesmo com menor densidade histórica ou vínculo comunitário com o gênero, frequentemente alcançam números superiores de plays, seguidores e engajamento, enquanto cantores e cantoras pretos precisam produzir mais conteúdo, investir mais recursos e ainda assim enfrentam limitações impostas por filtros algorítmicos que classificam o que é “vendável”, “atrativo” ou “universal”. Assim, o racismo algorítmico não cria a desigualdade do nada, mas atualiza, em escala digital, o mesmo processo histórico de apagamento e embranquecimento do forró, automatizando o preconceito e redefinindo quem pode ser visto, ouvido e reconhecido nas plataformas contemporâneas (Silva, 2022).

Segundo Silva (2022), o racismo algorítmico revela como as tecnologias, inseridas em um mundo estruturado pelo privilégio branco, reforçam desigualdades ao moldar o acesso ao conhecimento, aos recursos e até mesmo à ocupação dos espaços. Mais do que um problema técnico ligado às linhas de código, trata-se de um reflexo da forma como essas ferramentas digitais são desenvolvidas e aplicadas sem uma reflexão crítica, perpetuando relações de poder e opressão já enraizadas na sociedade (Souza, 2022). Ao invés de romper com essas desigualdades, muitas dessas tecnologias acabam apenas atualizando velhas estruturas de exclusão sob uma nova roupagem digital.

No cenário do forró, essa dinâmica se manifesta na baixa visibilidade de cantores negros nas plataformas de streaming e redes sociais. Mesmo possuindo qualidade artística e de engajamento, artistas pretos frequentemente enfrentam dificuldades para serem impulsionados por algoritmos, que priorizam padrões estéticos e raciais historicamente embranquecidos pela indústria cultural. Esse processo impacta diretamente o alcance e as oportunidades desses artistas, limitando seu crescimento e reforçando a narrativa de que o forró pertence majoritariamente a corpos brancos. Dessa forma, o racismo algorítmico se torna mais uma barreira na luta pela valorização da negritude dentro do gênero.

A vida preta é sobrevivência, como já dizia Didi-Huberman (2011) é sobre/vivências, comparados aos vagalumes que são apagados pelos holofotes das grandes luzes, e precisam sempre estarem (re)existindo no seu processo de sobrevivência. A cada dia, resistimos a um sistema que nos lê como desumanizados, que nos coloca em categorias criadas para nos manter à margem. Mas há um contra-ataque nessa luta: a memória, a cultura, a arte, a música e a escrita. Nomear o desligamento é o primeiro passo para combatê-lo. Reivindicar nossos lugares, contar nossas histórias, ocupar os espaços acadêmicos, artísticos e culturais não como abordagens, mas como protagonistas (Hall, 1995).

Partindo desse ponto de vista temos o racismo estrutural como um sistema invisível, mas muito real, que faz com que as pessoas negras enfrentem dificuldades e desigualdades todos os dias, mesmo que ninguém, individualmente, esteja satisfeito de forma abertamente racista (Almeida, 2019, pag. 34) ele está presente em diversas áreas da sociedade, como na educação, no mercado de trabalho, na cultura, na música (e o forró não passa despercebido) e nas leis, influenciando quem tem mais oportunidades e quem precisa lutar o dobro para conquistar as mesmas coisas.

Clemilda falava de um forró cheiroso, mais infelizmente o talco que a cantora cantava que foi jogado no salão, hoje tem a mesma função de quando foi usado pelos jogadores para tentar parecer branco, e conseguir ter reconhecimento. O fole continua roncando assim como na época de Luiz Gonzaga, e hoje mediante o talco usado pela indústria cultural, faz-se necessário que o fole além de roncar, faça denúncia.

Clemilda cantava um "forró cheiroso", onde o talco jogado no salão era ritual de cuidado e encantamento, um gesto de afeto sobre o corpo que dança. Ou até

mesmo uma inovação, porque uma Mulher fazendo um duplo sentido em uma época onde as mulheres não poderiam falar de sexualidade, isso é uma tremenda ousadia. No entanto, na engrenagem da indústria cultural contemporânea, o talco sofre uma perversa ressignificação: ele deixa de ser cosmético para se tornar encobrimento, operando como o mesmo "pó de arroz" que os jogadores de futebol usavam para camuflar a negritude em busca de aceitação. Como denuncia Frantz Fanon (2008) em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, o sujeito preto é frequentemente empurrado a mascarar-se para sobreviver ou ascender em uma sociedade que o desumaniza. O que aconteceu com o "cheiro original" do forró? Ele se perdeu na pasteurização estética que higienizou o ritmo, removendo os odores reais da rua, do terreiro e da resistência para entregar um "perfume falso", uma maquiagem sonora que Grada Kilomba (2019) identifica como a imposição da branquitude como norma estética. Esse talco moderno funciona como uma "branquitude performada", um acessório que apaga os traços afro-brasileiros para que o gênero pareça mais "limpo" e "pop" aos olhos do mercado. Por isso, hoje, não basta que o fole ronque como na época de Luiz Gonzaga; é preciso que o fole faça denúncia, soprando para longe esse pó de apagamento para revelar a pele retinta de uma cultura que se recusa a ser apenas espetáculo higienizado.

Outro exemplo, forte de racismo estruturado é quando olhamos para grandes empresas e vemos poucas pessoas negras em cargos de liderança, ou quando a polícia aborda mais pessoas negras do que brancas sem motivo, se observamos as maiores vozes de forró da atualidade vemos pessoas brancas ocupando esses pódios, pode-se citar, Wesley Safadão, Jonas Esticado, Xandy Avião, João Gomes, e outros, isso não acontece por acaso. São consequências de um sistema que, ao longo da história, favoreceu um grupo e dificultou a vida de outros (Almeida, 2019).

A busca pela equidade e pela justiça social exige, antes de tudo, um compromisso com o desmonte das estruturas que sustentam o privilégio branco nas instituições. Segundo Cida Bento (2022), esse processo implica:

[...] reconhecer ao mesmo tempo o outro e o que somos, apreender nossos lugares recíprocos, situar os nossos papéis, identificar na estrutura de nossas organizações os elementos que fomentam a supremacia e a história que gerou ônus para uns e bônus para outros. E seguir realizando as mudanças institucionais imprescindíveis (Bento, 2022, p. 129).

Para a autora, posicionar-se em favor das populações negras, indígenas e quilombolas significa enfrentar o pacto da branquitude que preserva redes de

proteção apenas para os seus. Essa mudança requer identificar onde a história foi silenciada para que se possa construir ambientes verdadeiramente democráticos. Diante do epistemicídio que apagou nossas trajetórias, é importante se questionar, e trazer luz ao protagonismo negro que a "história dos vencedores" tentou tornar invisível.

O racismo estrutural não depende apenas de atos individuais de preconceito; ele está nas regras, não escritas da sociedade, nos costumes e até nas expectativas sobre quem pode ou não pode ocupar determinados espaços (Almeida, 2019). Para mudar isso, não basta apenas dizer que “não somos racistas”; é preciso considerar essas injustiças e trabalhar para corrigi-las, faz-se necessário um ESCURECIMENTO DE FATOS.

2.2 O Forró em Preto e Branco: “A Cor do Som e a Exclusão Racial” (Racismo e Silenciamento no Forró)

Quando voltamos nossa atenção para o estudo das relações de poder no contexto do forró, no entanto, podemos ver que ele pode ser ampliado ao se considerar teorias como a necropolítica de Achille Mbembe (2016) e o biopoder de Michel Foucault (1979). Enquanto Foucault (1979) problematiza a modernidade e o controle dos corpos na microfísica do poder, Mbembe avança ao explorar como o racismo de Estado contemporâneo perpetua políticas de morte e exclusão de grupos historicamente marginalizados. Esses conceitos revelam como o discurso cultural e político molda as dinâmicas de exclusão, marginalização e apagamento cultural, fenômenos que também podem ser observados na história do forró.

A análise de Achille Mbembe (2018) sobre necropolítica, que aborda o poder de decidir quem vive e quem morre, pode ser associada à invisibilização de cantores negros no forró e na cultura popular brasileira. Assim como Mbembe demonstra como estruturas sociais e políticas criam "zonas de morte", no forró, a indústria cultural estabelece uma lógica de exclusão racial. A música, originalmente enraizada em tradições pretas, é embranquecida nos palcos, nos *line-ups* dos grandes eventos e na mídia, relegando artistas negros ao apagamento simbólico.

No poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade

e definir a vida como a implantação e manifestação de poder. (Mbembe, 2018, p.05)

A reflexão de Achille Mbembe (2018) sobre o poder soberano de decidir quem vive e quem morre pode ser ampliada para além da morte física, alcançando também o apagamento simbólico. No forró, isso se manifesta na exclusão sistemática/constante de artistas negros que foram os pioneiros do gênero, mas que, ao longo dos anos, tiveram sua presença marginalizada e/ou completamente silenciada. Esse esquecimento não é casual, essa é uma forma de morte simbólica, onde aqueles que deram origem ao movimento perdem espaço para uma indústria que abraça a narrativa do embranquecimento e reescreve a história a partir de novos protagonistas. Deixar de lado esses artistas não é apenas uma questão de mercado, mas um projeto de poder que define quais corpos podem ocupar o imaginário popular e quais são relegados à invisibilidade.

Esses corpos negros, historicamente associados à gênese do forró, sofrem um processo de exclusão que os torna “matáveis” culturalmente — ou seja, especificamente no mercado musical. Enquanto as estruturas racistas do Estado e da sociedade determinam quem vive ou morre fisicamente, no campo cultural, essas mesmas estruturas decidem quem terá espaço para existir e prosperar artisticamente. Essa dinâmica reforça a hegemonia dos artistas brancos e contribui para a desvalorização das origens afro-indígenas do forró.

A necropolítica cultural, nesse contexto, reflete o racismo estrutural que nega espaço aos artistas negros, deixando-os na periferia de uma tradição que ajudaram a construir. Esse processo é uma forma de dominação que perpetua o ciclo de invisibilidade e exclusão, enquanto celebra o forró de forma descontextualizada e desvinculada de suas raízes negras. O forró, assim como outras expressões culturais negras, emerge em um contexto de biopoder, onde corpos negros são desvalorizados e frequentemente retratados como subalternos ou violentos, especialmente no entretenimento (MBEMBE, 2016). Isso reflete como a colonialidade continua a influenciar as narrativas culturais no Brasil, perpetuando desigualdades e silenciamentos.

O forró tem sua trajetória dentro da musicalidade brasileira, mas será que podemos defini-lo como resistência de uma raça? Como as suas origens podem se confirmar serem de raízes negras? Primeiro precisamos definir forró. O que é forró? Segundo Draper III (2014), quando se trata da cultura popular regional e nordestina,

existe um arcabouço enorme de referências e dados que nos gera grandes reflexões. Como podemos definir o forró? Segundo Draper III (2014):

O gênero de música popular brasileira forró, sempre foi caracterizado pelo movimento. Pode-se traçar de forma ampla a história do gênero através de fluxo de produção cultural e de pessoas por todo o Brasil e além. Entre os espaços rurais e urbanos, entre locais de produção regionais e nacional, interior e o litoral, entre a marginalidade cultural e aclamação nacional e entre a origem e a diáspora, o forró e seus artistas, os forrozeiros, sempre se moveram entre algumas das grandes antinomias da modernidade latino-americana (DRAPER III, 2014, p. 17).

Refletir sobre essas dualidades expostas pelo autor, nos faz pensar sobre todas essas categorizações e refletir sobre sua origem. Partindo desta perspectiva, compreende-se que frente às mudanças de paradigma da industrial cultural, as letras sofreram fortes adequações e em contrapartida a tudo isso, ainda existem algumas bandas que fogem dessa lógica mercadológica, e usam suas letras para trazer discussões de grande relevância social e principalmente resistência.

A compreensão do forró como um território de resistência exige que olhemos para além da superfície do entretenimento, reconhecendo-o como o que Leda Maria Martins (2012) denomina como uma tecnologia de inscrição da memória. Para a autora, o corpo negro e de origem africana não é uma *tabula rasa* a ser preenchida pela narrativa colonial, mas sim um portador de signos, textos e complexas constituições simbólicas que a escravidão não conseguiu apagar (Martins, 2012, p. 31). Nesse sentido, o forró opera como uma verdadeira "afrografia": uma escrita do corpo e do som que preserva a ancestralidade e a alteridade negra. É uma "escrevivência sonora" que vibra de forma anterior e paralela às tentativas de apagamento do mercado, de uma história que a historiografia oficial tentou silenciar.

Sob essa mesma ótica de resistência transnacional, a obra de Paul Gilroy (2001) torna-se um pilar para situar o forró dentro da constelação do "Atlântico Negro". Gilroy (2001) argumenta que a música é um dos principais vetores de comunicação e solidariedade da diáspora, capaz de transcender as fronteiras dos Estados-nação que criam uma esfera cultural única, forjada na experiência do deslocamento e do terror racial. Ao posicionar o forró como um fruto dessa rede de fluxos e trocas culturais, percebemos que ele compartilha com o jazz, o blues, samba e o reggae uma lógica de reinvenção contínua. O forró não é apenas um gênero regional, mas uma expressão da dupla consciência negra que, ao mesmo tempo em que integra a modernidade brasileira, utiliza a performance musical para confrontar o racismo sistêmico e a obsessão pela pureza racial (Gilroy, 2001).

Assim, o ritmo revela-se como um grito de pertencimento que conecta o sertão às rotas globais da resistência preta.

Como esses discursos continuam reverberando protesto e resistência mesmo em épocas de mudanças (saída da mídia física para digital) da indústria cultural?

A transição da mídia física para a digital não apenas acelerou a massificação descrita por Adorno (2002), mas também aprofundou a dicotomia entre modernidade e tradição discutida por García Canclini (2015). Ao contrário do que supõe a visão hegemônica, na qual o "atraso" das classes populares as condenaria à subalternidade ou a um destino de pura assimilação, o forró demonstra que a modernização popular não significa necessariamente a perda de suas características. Embora a indústria cultural opere para esvaziar o caráter contestador do ritmo, transformando dores e lutas em itens de consumo palatáveis, os discursos de resistência reverberam justamente nas brechas dessa engrenagem. O forró contemporâneo, ao se apropriar das ferramentas digitais, subverte a lógica de que a modernidade é propriedade exclusiva das elites. Como aponta Canclini (2015, p. 206), se a cultura popular se moderniza, ela não está apenas "deixando de ser ela mesma" para caber no mercado; ela está, na verdade, ressignificando sua tradição para garantir sua sobrevivência e protesto dentro de um sistema que tenta, a todo custo, torná-la inofensiva e puramente comercial.

A Indústria Cultural opera como uma engrenagem que massifica e molda os produtos culturais conforme a lógica do mercado, apagando suas origens e diluindo seus significados para torná-los vendáveis (Adorno, 2002, p. 27). O que antes era expressão genuína de um povo passa a ser um produto formatado, repetitivo e desprovido de sua complexidade. No caso do forró, essa indústria transformou um ritmo de resistência e identidade popular em algo palatável para grandes públicos, esvaziando sua carga histórica e social. Como aponta Adorno e Horkheimer (2022), a cultura que nasce do povo e expressa suas dores, lutas e alegrias perde seu caráter contestador quando entra no jogo da indústria, tornando-se apenas mais um item de consumo moldado para atender expectativas comerciais.

Com o forró, esse processo se deu pelo embranquecimento de seus artistas (colocando cantores e cantoras brancas), pelo afastamento de suas raízes africanas e indígenas (colocando outros instrumentos ao ritmo) e pela padronização de sua sonoridade (a maioria dos cantores são os mesmos rostos brancos, com uma música vendável, que tem uma certa durabilidade). Elementos que carregavam

marcas de ancestralidade, como a percussão, zabumba e pandeiro, antes com letras que falavam do sertão real e das dificuldades do povo²⁰, foram substituídos por narrativas mais genéricas, como romance interpessoal, ostentação e pornografia explícita²¹. O que a indústria fez foi criar uma versão higienizada do forró, afastando-o dos terreiros, das feiras e dos festejos populares para enquadrá-lo nos palcos da grande mídia, onde a cultura só sobrevive se se encaixar nas regras do mercado. Esses padrões estéticos repetitivos, educam o povo para a passividade e a uniformidade em um consumo de massa colonizado (Adorno, 2002).

O que a indústria cultural operou foi a criação de uma versão higienizada do forró, retirando-o dos terreiros, feiras e festejos populares para enquadrá-lo na vitrina asséptica da grande mídia, onde a sobrevivência cultural é condicionada à submissão às regras do mercado. Este processo de domesticação dialoga diretamente com a análise do pesquisador Jocélio Teles dos Santos (2005), que denuncia como o Estado e as elites brasileiras institucionalizam as expressões negras, alçando-as à condição de "símbolos nacionais" apenas após esvaziarem a sua carga contestatória e a sua densidade africana (Santos JT, 2005, p. 54). Ao cristalizar o forró como substância de uma identidade nacional pretensamente harmônica, opera-se um deslocamento simbólico: o ritmo é expropriado dos corpos pretos que o constituem para se tornar um produto "limpo" e ideologicamente palatável e vendável. Assim, a uniformidade do consumo de massa descrita por Adorno (2002) ganha uma camada ainda mais perversa no Brasil, pois a passividade do espetáculo serve para camuflar uma disputa simbólica em que o protagonismo negro é silenciado em nome de uma "cultura nacional" embranquecida, que celebra o som enquanto descarta a história e a humanidade daqueles questão abaixo da zona de visibilidade.

Diante disso, é impossível não questionar: a quem interessa esse forró desfigurado, sem a zabumba e a negritude que o forjou? Quem decide quais artistas têm espaço e quais vozes serão silenciadas? O que perdemos quando um ritmo que nasceu da mistura de culturas marginalizadas é transformado em produto de fácil digestão para um público que desconhece ou ignora suas raízes? A Indústria

²⁰ Por exemplo: "Asa Branca" de Luiz Gonzaga; "Maria, Filha do Sertão" de Rita de Cássia; "Saga de um vaqueiro" também de Rita de Cássia, dentre outras.

²¹ Pode-se citar como exemplo Wesley Safadão, Anderson & Vei da Pisadinha e Marcynho Sensação, com a música: "Tu Xera?"; "Coelhinho" da banda Saia Rodada; e "Quem Vai Querer a Minha Piriquita?" Interpretada recentemente por Juliana Bonde, dentre outras.

Cultural não apenas redefine o forró, mas também reescreve sua história, apagando as contribuições dos negros, indígenas e sertanejos que o construíram. E se a cultura é também um espaço de disputa, não seria hora de retomarmos o forró em suas características, resgatando suas origens e fazendo dele novamente um instrumento de identidade e resistência?

O forró, é um dos gêneros musicais mais icônicos e queridos do Brasil, e surgiu em meados do século XVIII segundo Ferreira (2022), mais foi no ano de 1950 que se tornou popular, com a ajuda da figura icônica Luiz Gonzaga (1912 -1989), ele está profundamente enraizado na cultura nordestina do Brasil além de ser grande representação do Nordeste, durante essas décadas ele experimentou uma notável transformação ao longo da história, transitando desde suas raízes rústicas até as batidas eletrônicas contemporâneas. Essa jornada musical abrangente, conforme apontado por Chediak (2013, p. 89), testemunhou a fusão de tradições culturais, o surgimento de subgêneros distintos e a adaptação do forró a novos contextos sociais e tecnológicos.

A história do forró começa com os ritmos tradicionais do Nordeste brasileiro, influenciados pelas culturas indígena, africana e europeia. Flávio Rodrigo Freire Ferreira (2022) traz em sua pesquisa no livro *Gameleira: Serra, Quilombo e forró* a história de resistência da Serra da Gameleira no Rio grande do Norte, onde negros e indígenas, unidos pela luta contra a opressão, transformaram o espaço em um reduto de liberdade e cultura. A partir da trajetória de Gídio Véi, um homem negro que fugiu do cativo e liderou um processo de aquilombamento, a obra nos conduz por caminhos de memória, tradição e pertencimento. Entre a terra cultivada, o forró que ecoa e a rabeca que chora, Ferreira (2022) nos lembra que a cultura nordestina é feita de luta, herança e celebração, mantendo viva a identidade de um povo que nunca se rendeu. Ferreira (2022, p. 41) traz no seu livro imagens de documentos datados no século XVII sobre doações de terras, e fala sobre as festas de forró que acontecia nesse povoado chamado Gameleira que fica localizado em Santa Cruz/RN (Ferreira, 2022, p. 48).

Segundo ele:

O forró é considerado expressão cultural dos povos da Serra, uma festa que começa a ser realizada através de uma rabeca (instrumento de cordas que emite um som em várias tonalidades), tocada por Luis Domingos, concomitantemente com sanfonas (acordeons), que teria sido trazidas para o local através das viagens realizadas por Zé Domingos para fora dos

limites da Serra, permanecendo até hoje na prática das pessoas que ali vivem (Ferreira, 2022, p. 53).

Na Serra, o forró não é apenas uma festa, mas um elo entre gerações. Tudo começa com o som envolvente da rabeca de Luís Domingos, que se mistura ao toque da sanfona, um instrumento que chegou à comunidade pelas viagens de Zé Domingos. Essa tradição, passada de mão em mão, resiste ao tempo, mantendo viva a identidade e a cultura do povo que ali habita. A herança negra presente em *Gameleira: Serra, Quilombo e Forró* atravessa o tempo como um rio que nunca seca, nutrindo a identidade do povo da Serra da Gameleira. O livro de Flávio Rodrigo Freire Ferreira (2022) não apenas resgata histórias silenciadas, mas dá voz à resistência de um povo que fez da terra seu refúgio e da música sua bandeira. A presença dos descendentes de Gídio Vêi na manutenção das tradições do forró, na prática da rabeca e na cultura comunitária revela muito mais do que uma manifestação artística; é a continuidade de um legado ancestral de luta e sobrevivência, que desde o século XVII tem sido usado como forma de resistência do povo preto.

O ritmo que embala o forró, marcado pelo som da zabumba e lamento da rabeca, carrega em si a marca da diáspora africana. A percussão, tão presente nas festas da Gameleira, remete diretamente aos batuques dos quilombos, onde a música não era apenas celebração, mas também um grito de liberdade, e fé entoado nos terreiros e quilombos que foram reverberados até nossos dias. No vaivém dos pés que dançam e na cadência das sanfonas que choram, ecoam as memórias daqueles que, mesmo arrancados à força de sua terra natal, recriaram sua história em um novo chão. Ferreira (2022) evidencia como o forró, nesse contexto, não é apenas um gênero musical, mas um espaço de reafirmação da identidade negra, um território simbólico onde cada acorde carrega a força dos que resistiram. Mais do que uma festa, o forró da Gameleira é um ato político, uma reafirmação da negritude em um país que tantas vezes tentou apagar nossas raízes. A cada nova geração que aprende os acordes da rabeca, o balanço do xote, e o ronco do fole, a história se reescreve, garantindo que as vozes dos ancestrais nunca sejam silenciadas. A obra de Ferreira nos convida a olhar além da superfície da música e enxergar a trajetória de um povo que transformou dor em ritmo, opressão em arte e esquecimento em memória viva.

Com o passar do tempo, o forró se diversificou em várias fases e subgêneros. Na década de 1950, Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro foram figuras (Negras) centrais na popularização do forró, levando-o a um público mais amplo em todo o Brasil. A década de 1970 trouxe a influência da música popular brasileira (MPB) para o forró, resultando em uma fusão que ganhou destaque. Giddens (2013, p. 90) explora as interconexões entre gêneros musicais nesse período, enquanto Ferreira (2014, p. 21) analisa o impacto dessas fusões na identidade cultural nordestina. Luiz Gonzaga é reverenciado como o "Rei do Baião" por sua contribuição em popularizar esse estilo musical, e Dominginhos trouxe sua própria interpretação ao gênero, enriquecendo-o com suas composições únicas (Ferreira, 2014).

Assim como o seu precursor Luiz Gonzaga, geralmente, ou em sua maioria, as pessoas que tocam, ou cantam o forró pé de serra ou trio nordestino, (o conhecido forró raiz), são pessoas pretas. E é justamente aí que a desigualdade aparece de forma escancarada. Enquanto esse forró mais tradicional, tocado por trios e artistas negros, resiste nas feiras, interiores e em palcos menores, a versão mais pop, e embranquecida pela indústria cultural, é a que ocupa os grandes shows, os palcos mais iluminados, os horários nobres da televisão e, claro, movimenta mais dinheiro.

O que se vê, muitas vezes, é que quando o forró começa a dar lucro, ele muda de cor. Vai ficando mais branco, mais midiático, mais "vendável", e os corpos pretos que sustentaram esse ritmo desde sempre vão sendo deixados de lado. A indústria se apropria da estética, som/estilo, mas silencia quem carrega essa cultura nas costas por décadas. É uma lógica perversa, onde a cor que lucra não é a mesma que criou.

Dentro dessa teia rítmica, o xote se apresenta com sua cadência mais lenta e romântica, convidando ao balanço mais suave, enquanto o baião, eternizado por Luiz Gonzaga, pulsa com força própria, fundindo elementos africanos, indígenas e europeus numa batida que virou símbolo nordestino, e por diversas vezes esse subgênero representado pelas quadrilhas juninas, movimentam as engrenagens de concursos e das festas de São João que acontecem pelo país.

O embranquecimento que se observa não é apenas estético ou sonoro; é um projeto. Projeto esse que escolhe quem pode estar no palco e quem segue à margem. Os corpos negros, que ajudaram a construir esse gênero com muita resistência, são sistematicamente invisibilizados. Isso reforça o racismo estrutural

que atravessa a indústria cultural: artistas brancos são promovidos como “representantes” de um forró higienizado, limpo, “familiar”, enquanto os artistas pretos continuam restritos aos circuitos alternativos, às comunidades, aos palcos menores, quando têm palco.

O forró carrega no seu som a força da negritude, mesmo quando tentam apagar essa história. Luiz Gonzaga sabia disso e trouxe em sua música a lembrança de um passado que não começa no sertão, mas atravessa o Atlântico. Em *Rei Bantu*²², ele não canta só sobre si, mas sobre um povo arrancado da sua terra e que precisou reconstruir sua identidade aqui. Como aponta Pereira (2022), o forró não nasce do nada, ele vem dos tambores africanos, da pulsação rítmica dos batuques e da resistência cultural que a escravidão tentou silenciar.

Meu avô lá no congo
 Foi Rei Bantu
 Mas aqui eu sou rei
 Do maracatu
 Eu fiz meu reinado
 Fiz meu tarbuco
 Lá nos carnaviá
 Do meu Pernambuco
 Ai, ai, Orixalá
 Ai, ai, meu pai nagô!
 Ó vem abençoar o meu reinado
 Que foi feito
 Só de paz e de amor
 Ai,ai, Orixalá
 Ai, ai, meu pai nagô, ô
 (Composição: Luiz Gonzaga / Zé Dantas)²³

²² GONZAGA, Luiz. *Rei do Bantu*. [S.l.]: Spotify, [2025?]. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1GeEoHlqqvu68E7C70j531>. Acesso em: 12 mar. 2025.

²³ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/luiz-gonzaga/1565386/>. Acesso em: 28 de fev. de 2025.

Na letra, quando Luiz Gonzaga evoca "Orixalá" e "meu pai nagô", não é só poesia, é reverência à espiritualidade negra que sustentou nossos ancestrais. A religiosidade de matriz africana sempre esteve presente na cultura popular, mas muitos de nós crescemos sem poder assumir isso abertamente, com medo do racismo que demoniza nossa fé. Pereira (2022) reforça que o forró, assim como o candomblé, a umbanda e a jurema, dentre outros são um espaço de resistência, onde a memória ancestral segue viva, apesar das tentativas de apagamento.

A letra começa com uma referência ao avô de Gonzaga, que era um rei Bantu no Congo (segundo o Jornal da USP²⁴, entre 1580 e 1850, cerca de 75% dos africanos escravizados trazidos para o Brasil eram bantos), estabelecendo desde o início uma conexão direta com suas raízes africanas e a importância do fortalecimento com a nossa ancestralidade. Ao afirmar que é o "rei do maracatu", Luiz não apenas reivindica essa herança, mas também reafirma a resistência e a adaptação cultural dos africanos no Brasil. O maracatu, assim como o forró, não é apenas uma manifestação artística, mas um espaço de memória, identidade e continuidade da história preta do nosso país. É por meio do ritmo, da percussão vibrante e da performance que os descendentes de africanos reafirmam sua presença e sua força, recontando suas histórias de forma coletiva, apesar dos séculos de tentativas de silenciamento.

Quando Luiz Gonzaga canta "meu pai nagô", ele está evocando os ancestrais iorubás que trouxeram consigo não só a fé, mas também modos de existir, de festejar e de resistir. A cultura nagô influenciou profundamente a música, a religiosidade e os costumes do povo negro no Brasil, mesmo diante da opressão colonial e do racismo estrutural que buscou apagar essas raízes. A presença dessas referências na canção não é acidental, é um grito de pertencimento, uma reafirmação de que, apesar de tantas tentativas de embranquecimento cultural, nossa ancestralidade segue viva em cada batida do tambor/atabaque nos terreiros, em cada passo da manifestação cultural do maracatu que faz parte do folclore brasileiro, ou em cada das 7 notas musicais que compõe o forró (sete notas, que coincidentemente 7 é o número sagrado de exu).

²⁴ Disponível em: <https://jornal.usp.br/?p=719942>. Acesso em: 28 de fev. 2025.

BRAIA DENGOSA²⁵

O maracatu dança negra
E o fado tão Português
No Brasil se juntaram
Não sei em que ano ou mês
Só sei é que foi Pernambuco
Quem fez essa braia dengosa
Que nos deu o baião
Que é dança faceira e gostosa
Português com fado e guitarra
Cantava o amor
E o negro ao som do batuque
Chorava de dor
Com melê, com gonguê
Com zabumba e cantando nagô (foi)
Foi a melodia do branco e o batucado em zulu
Quem nos deu o baião
Que nasceu do fado e do maracatu
O maracatu dança negra
E o fado tão Português
No Brasil se juntaram
Não sei em que ano ou mês
Só sei é que foi Pernambuco
Quem fez essa braia dengosa
Que nos deu o baião
Que é dança faceira e gostosa
Português com fado e guitarra
Cantava o amor
E o negro ao som do batuque
Chorava de dor
Com melê, com gonguê
Com zabumba e cantando nagô (foi)

²⁵ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4uohmVPbewfG7PVVqt0ofB> Acesso em 20 de outubro de 2025

Foi a melodia do branco e o batucado em zulú
Quem nos deu o baião
Que nasceu do fado e do maracatu
Compositores: Luiz Gonzaga Do Nascimento / Jose De Souza Dantas Filho

Em "Braia Dengosa", Luiz Gonzaga e Zé Dantas antecipam o que hoje compreendemos como uma performance de resistência e afirmação ancestral. Ao evocar o "cantar Nagô" e o "batucado em Zulú", a letra não apenas reconhece a matriz religiosa do Candomblé como fundante do baião, mas opera um FORRÓ PROTESTO que expõe a ferida colonial: enquanto a melodia europeia cantava o afeto, o corpo negro transformava o "choro de dor" em ferramenta de sobrevivência rítmica. Como propõe Gilroy (2001), a música aqui funciona como um arquivo da consciência negra, onde o gonguê e a zabumba não são meros adornos, mas a própria materialidade de uma Amefricanidade que se recusa a ser silenciada pela história oficial.

Luiz Gonzaga já operava um forró protesto ao afirmar que a pulsação da zabumba que faz o Brasil dançar é a mesma que sustenta a fé e a identidade dos povos iorubás na diáspora, transformando a música em um ato de afirmação política e espiritual inseparável da negritude. Na expressão "com zabumba e cantando nagô" funciona como uma chave portal que conecta o palco do forró ao território sagrado do Candomblé. Ao evocar o termo "nagô", Luiz Gonzaga não apenas identifica uma das nações fundamentais das religiões de matriz afro-brasileira, mas reivindica uma genealogia espiritual para o baião.

A herança negra trazida pelos escravizados não se perdeu no tempo, apesar das tentativas de apagamento. Nos terreiros de candomblé e umbanda, essa memória segue viva, protegida nos cantos dos pontos em homenagem aos orixás, nos atabaques e nos gestos de quem aprende desde cedo que resistência também se faz na espiritualidade. O sincretismo religioso foi uma das formas que nosso povo preto encontrou para continuar cultuando seus Orixás, Voduns e Inkices sem sofrer ainda mais perseguições. Disfarçaram Exu em Santo Antônio, Oxóssi em São Jorge, Iemanjá em Nossa Senhora. Não porque quisessem esconder sua fé, mas porque

precisavam sobreviver. Cada imagem de santo católico nos altares dos terreiros carrega um segredo ancestral, uma história de luta e adaptação, Nunes (2022)²⁶.

Segundo Nunes (2022), o sincretismo, apesar de ter sido uma estratégia de resistência dos povos africanos escravizados, também carregou consigo um processo doloroso de apagamento da negritude nas religiões de matriz africana. Forçados a adotar a fé do colonizador, nossos ancestrais encontraram formas de preservar suas crenças, associando os orixás aos santos católicos, mas esse disfarce, com o tempo, foi sendo reinterpretado como assimilação. E hoje? Ainda continua essa sobreposição de símbolos! que muitas das vezes distancia o candomblé de suas raízes africanas, fazendo com que imagens de divindades sejam embranquecidas e sua essência ressignificada por olhares eurocêntricos, por exemplo Iemanjá, sendo cultuada na forma branca, quando chega o 02 de fevereiro, vemos essas imagens sendo muito difundida em todo país, principalmente aqui na Bahia.

Embora o sincretismo tenha permitido a sobrevivência do culto aos orixás em um contexto de opressão, ele também retroalimentou essa ideia de que essas divindades não possuem cor, negando-lhes sua verdadeira identidade africana. Essa narrativa, como apontada por Nunes (2022), reflete um racismo estrutural que ainda persiste, onde a própria fé negra precisa se moldar aos padrões da cultura dominante para ser aceita. Resgatar a imagem original dos orixás e reafirmar a negritude nas religiões afro-brasileiras não é apenas um ato de reconhecimento histórico, mas um passo essencial na luta contra o racismo religioso e pela valorização da ancestralidade preta.

O forró nasce nesse mesmo contexto de resistência, bebendo da cultura afro-indígena que já existia no Brasil muito antes de qualquer colonizador impor sua visão de mundo. Os tambores dos terreiros e dos quilombos dialogam diretamente com a percussão da zabumba, que dita o ritmo das festas populares que os povos originários já realizavam. Como bem nos lembra Pereira (2022), a musicalidade dos povos africanos chegou aqui com força, moldando a identidade do que hoje chamamos de cultura nordestina. Mas essa história raramente é contada com todas as suas verdades. Preferiram criar uma narrativa onde o forró fosse apenas uma

²⁶ **NUNES, Caroline.** Orixá não tem cor? Sincretismo religioso e o apagamento da negritude. *Alma Preta*, 30 mar. 2022. Disponível em: <https://almapreta.com.br/sessao/cultura/orixa-nao-tem-cor-sincretismo-religioso-e-o-apagamento-da-negritude/>. Acesso em: 04 de fev. de 2025

expressão "típica do sertanejo", apagando a influência dos tambores africanos e da dança dos terreiros, onde o corpo responde ao chamado da música de forma livre e ancestral.

Nos tempos de cativo, os escravizados eram proibidos de cultuar suas divindades e expressar sua cultura abertamente. Mas, ao invés de se curvarem, reinventaram suas práticas dentro dos limites impostos. A festa, a música e a dança se tornaram instrumentos de resistência. O forró não foge dessa lógica. Quando o fole ronca e a zabumba ecoa, é como se os ancestrais respondessem: "estamos aqui". A energia que atravessa um salão de forró é a mesma que impulsiona os corpos nos xirês e toques de umbanda. A mesma batida, a mesma força, a mesma fé transformada em movimento.

O sincretismo, que muitos veem como um simples encontro de religiões, foi na verdade um escudo contra a intolerância. Mas hoje, com mais acesso à história e ao conhecimento ancestral, não precisamos mais esconder quem somos. O que foi disfarçado por necessidade, agora pode ser dito com orgulho. O forró tem sua alma fincada nos terreiros, nos quilombos e na força de um povo que nunca se rendeu. O fole não só ronca, ele denuncia: nossa música, nossa fé e nossa identidade são pretas!

Essa conexão entre o salão e o xirê revela o que Leda Maria Martins (2021) define como performances da oralitura: o corpo, o ritmo e o gesto atuam como tecnologias de memória que preservam a presença ancestral onde a escrita oficial falhou. No forró, a zabumba não é apenas um marcador de tempo; ela é o próprio coração do terreiro batendo em solo profano, codificando saberes que atravessaram o Atlântico. Como observa Paul Gilroy (2001), a música na diáspora funciona como um arquivo vivo da experiência negra, um sistema comunicativo que permite a reterritorialização simbólica de um povo. Assim, a energia que impulsiona o dançarino de forró é a mesma que sustenta o iniciado no candomblé, pois ambos habitam um espaço onde o movimento é a prova da sobrevivência e a síncope é a linguagem da liberdade.

Ademais, ao compreendermos o sincretismo como um escudo, aproximamo-nos das lições de Gilroy (2001) sobre a sofisticada lógica dos sistemas simbólicos afro-brasileiros. O forró, nesse sentido, carrega uma estrutura litúrgica oculta em sua performance popular; o show torna-se uma extensão do rito, onde a dança circular e o transe rítmico espelham a organização comunitária dos quilombos e terreiros.

Como defende Martins (2021), a resistência cultural negra não se deu apenas pelo confronto direto, mas pela capacidade de infundir valores civilizatórios africanos nas frestas da cultura nacional. Portanto, quando afirmamos que "o fole denuncia", estamos reconhecendo que o forró é uma forma de saber corporal que desafia o apagamento, transformando o entretenimento em um ato político de afirmação de uma identidade que é, em suas características, preta e inegociável, mesmo diante de muitas transformações.

Aconteceram diversas mudanças no mundo do forró, no entanto, uma das transformações mais marcantes ocorreu nas décadas de 1980 e 1990, quando o forró eletrônico emergiu. Artistas como Mastruz com Leite, Forró Maior, Forró Legal, Café Coado, Limão com Mel, Magníficos, Unidos do Forró, e Calcinha Preta, como abordado por Draper III (2014, p. 76), incorporaram elementos eletrônicos e sintéticos às suas músicas, resultando em uma sonoridade mais contemporânea e energética. Essa transformação trouxe um forró mais acelerado, com batidas eletrônicas pulsantes da bateria, mas ainda mantendo as características distintivas das letras que exploravam o cotidiano e as emoções do povo.

O "Oxente Music", como era informalmente chamado na década de 80 e 90, ecoava os sentimentos do povo nordestino e celebrava suas raízes culturais. Autores como Nóbrega (2013, p. 23) exploram a essência dessas raízes e a forma como elas moldaram o gênero ao longo do tempo. O ritmo sofria muito preconceito e discriminação segundo Aparecido Santana e Leonardo Dias, no livro *Oxente Music – A História de sucesso do forró eletrônico*, os autores trazem o seguinte comentário: "O forró era considerado, na época, de péssima qualidade; e as moças bonitas não dançavam forró, nenhum artista queria ser sanfoneiro ou cantor de forró" (Santana e Dias, 2021, p. 25). O show tinha mais de 5 horas de duração e muita gente que não se caracterizava no padrão estético de "bonito" não participavam., Como cantavam o forró os "não bonitos", a indústria cultural se aproveitou da mão de obra barata, da modernização da musicalidade nordestina e do lançamento do forró eletrônico que se chamava Oxente Music, mesmo antes da partida de Luiz Gonzaga (1912 - 1989)(Santana e Dias, 2021, p. 24). "Para facilitar a rotatividade dos músicos, as capas dos CD's não tinham rostos" (Santana e Dias, 2021, p. 37) dessa forma a indústria cultural era o árbitro que comandava o jogo conforme suas regras. Segundo Teodor W. Adorno a indústria cultural perfidamente realizou o homem como ser genérico, cada um é apenas aquilo que qualquer outro pode substituir:

coisa fungível, um exemplar (Adorno, 2002, p. 27). A ausência de rostos nas capas dos CDs de forró na década de 90 até os anos 2000 não era um mero detalhe estético, mas uma estratégia calculada da indústria cultural para transformar os músicos, principalmente os cantores pretos que aceitavam cantar um ritmo que sofria preconceito, em peças descartáveis dentro de um jogo exploratório (Santana e Dias, 2021).

Se ninguém sabia exatamente quem cantava, a substituição tornava-se mais fácil e, principalmente, mais conveniente para os interesses de um mercado que sempre soube a quem dar visibilidade, Hall (1996) já trazia quais corpos são escolhidos para serem descartados. Essa lógica não apenas desumanizava os artistas, mas também permitia um embranquecimento sutil e progressivo do forró. O anonimato visual foi uma forma de apagar os corpos negros que, por décadas, deram vida e alma ao ritmo, como o caso de França o ex-cantor do Mastruz responsável por emplacar o hit “Na ponta do pé”, que foi deixado de lado no dia em que a banda foi se apresentar no programa da Xuxa exibido pela TV Globo em rede nacional; o cantor não foi levado, além disso não era bem tratado na banda Mastruz Com Leite, conforme entrevista em *Podcast*²⁷, além de não aparecer nas capas na formação inicial, ele é um dos grandes cantores Negros do forró eletrônico, e um dos primeiros a ter tido um grande alcance nacional com a banda Mastruz Com Leite, deixando um legado importante para a história do forró.

²⁷ **FRANÇA - Cunversa é essa Podcast.** Participação no podcast **Nordecast**. Entrevistador: Darlison Rodrigues. YouTube, 22 fev. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8A1J0P8fafA>. Acesso em: 10 mar. 2025.



Figura 02 – Montagem da Capa dos CD's lançados pela banda Magníficos, com Neno em evidência

Fonte: Acervo do pesquisador

Um padrão similar também aconteceu com diversas bandas a década de 90, com o exemplo do cantor Neno que também foi excluído das capas dos CD's da Banda Magníficos que usava o mesmo conceito de descarte promovido pela indústria cultural, conforme foto acima da discografia da banda no começo da década de 90. O cantor Neno com 23 anos de profissão, foi integrante da Banda Magníficos e muito pouco se viu nas capas dos CD's, o cantor deixou a música "Cristal quebrado" como marca registrada na banda durante sua passagem por lá, a montagem acima tem o objetivo de trazer a evidência a imagem que foi tanto escondida pela indústria cultural.

Além disso, a ausência de rostos nas capas dos CDs de forró nas décadas de 90 não é apenas uma estratégia estética, mas também uma forma velada de apagamento simbólica por meio da invisibilidade. Ao escolher não exibir os cantores, a indústria cultural acaba por dizer: "Se você não é visto, você não existe". Essa decisão transforma o artista em uma peça complexa, onde sua identidade é ocultada e sua importância minimizada, podendo ser substituído sem dó nem piedade.



Figura 03 – Montagem das Capas dos 4º Primeiros CD's da Banda Calcinha Preta, com Sydney Chuchu ex-vocalista, em evidência
 Fonte: Acervo do pesquisador

Nas capas dos quatro primeiros CD's da banda Calcinha Preta, também não aparecem os cantores, e nessa época a banda teve como vocalista Sydney Chuchu, um cantor Preto, que gravou quatro álbuns. Coincidentemente a maioria das bandas que tinham cantores negros em sua formação, devido ao preconceito estético que existia na época, não deixavam que as pessoas “Bonitas, cantassem forró” (Santana e Dias, 2021, p. 25), então muitos cantores e cantoras negros aproveitavam essas brechas para tentar a carreira como cantores, mesmo invisibilizados. Como todo corpo preto está mais passível a ser vítima do sistema, Chuchu, foi assassinado e entrou na estatística de mais uma pessoa negra que foi vitimado pela violência²⁸, o cantor foi responsável por emplacar o Hit “Onde o sonho mora”.

²⁸ Fonte: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2024/07/24/suspeito-e-matar-primeiro-vocalista-da-banda-calcinha-preta-e-presos-na-bahia.ghtml>. Acesso em: 10 de mar. 2025.



Figura 04 – Montagem com as capas do CD's do Brasas do forró, com Assum Preto, Cantor do Brasas do Forró
Fonte: Acervo do pesquisador

Por que as bandas de forró nessa época, não colocavam as fotos dos cantores nas capas, o que será que estavam tentando não mostrar? Poderiam dizer que não tinha dinheiro para fazer as fotos, mais em alguns encartes vinham as fotos da formação da época, então essa manobra promovida pela indústria cultural deixa claro que criar padrões estéticos que possam ser substituídos, atrelando a estereótipos a fim de causar uma passividade e uma uniformidade de consumo em massa (Adorno, 2002). Esse padrão foi repetido por diversas bandas de forró da época, e não foi diferente com a Brasas do forró. Até hoje o cantor Assum Preto sofre com o apagamento e branqueamento promovido pela indústria publicitária que promove o apagamento dos cantores negros, até mesmo por meio dos *Line Up's* de eventos grandes como o São João de Campina Grande, que é considerado um dos maiores do país, onde o mesmo em sua programação não apresenta nenhuma atração negra, reforçando o racismo estrutural e o racismo algoritmo. Convido você a prestar atenção aos festejos juninos dos grandes holofotes nacionais, a procurar um cantor ou cantora PRETO(A) ocupando esses espaços.

A ausência deliberada das fotografias dos cantores nas capas dos discos de forró eletrônico, sob o pretexto de limitações orçamentárias, revela-se, na verdade, como um sofisticado dispositivo de apagamento racial. Essa manobra da indústria cultural, ao "despersonalizar" a obra, opera o que Sueli Carneiro (2019) identifica como uma estratégia de manutenção do mito da democracia racial: removem-se os marcadores fenotípicos negros para que o produto circule sem as "barreiras" do preconceito de cor, tornando-o "universal" ou seja, embranquecido, para o consumo de massa. Como discute bell hooks (2019) em *Olhares Negros*, a negritude é sistematicamente moldada ou excluída para não confrontar os parâmetros brancos de aceitabilidade estética. No caso de Assum Preto, ícone da banda Brasas do Forró, esse apagamento manifesta-se de forma violenta e concreta: apesar de sua voz ser a identidade rítmica de sucessos históricos, o cantor é frequentemente omitido dos materiais de divulgação visual, das capas de DVDs e dos *line-ups* de eventos de grande relevância para o forró. Enquanto sua voz reverbera representatividade nos alto-falantes, seu corpo preto é substituído por uma identidade visual genérica ou por frentes de palco que atendem ao padrão eurocêntrico, provando que a indústria deseja o "talento negro" apenas enquanto ele puder ser consumido sem a presença física do sujeito que o produz.



Figura 05 – Capa do Forró Maior 1992 com Edvaldo do Forró
 Fonte: Canal do Youtube oficial da banda Forró Maior²⁹

A banda Forró Maior foi uma das primeiras bandas de forró eletrônico do país, quando o ritmo sofria muito preconceito pela alteração do *modus operandi* inicial, e a inclusão de outros elementos/ instrumentos musicais, como bateria, baixo, guitarra, teclado e metais (sopro), sendo chamado de Oxente Music, (Santana e Dias, 2021, p. 23), o show tinha duração média de 6 horas, e acontecia em caminhões com alguns bicos de luz, que nem sequer iluminavam o próprio palco improvisado, onde essa geração de forró tinha abandonado a paramentação de cangaceiro, e a dança deixou de ser “dois pra lá e dois pra cá”, e as dançarinas seduzem o público (Santana e Dias, 2021, p. 14). Na foto acima vemos em destaque a presença de Edvaldo do forró, em um show de 1992, demonstrando quem eram esses corpos que ficavam apagados pela ausência de fotos nas capas.

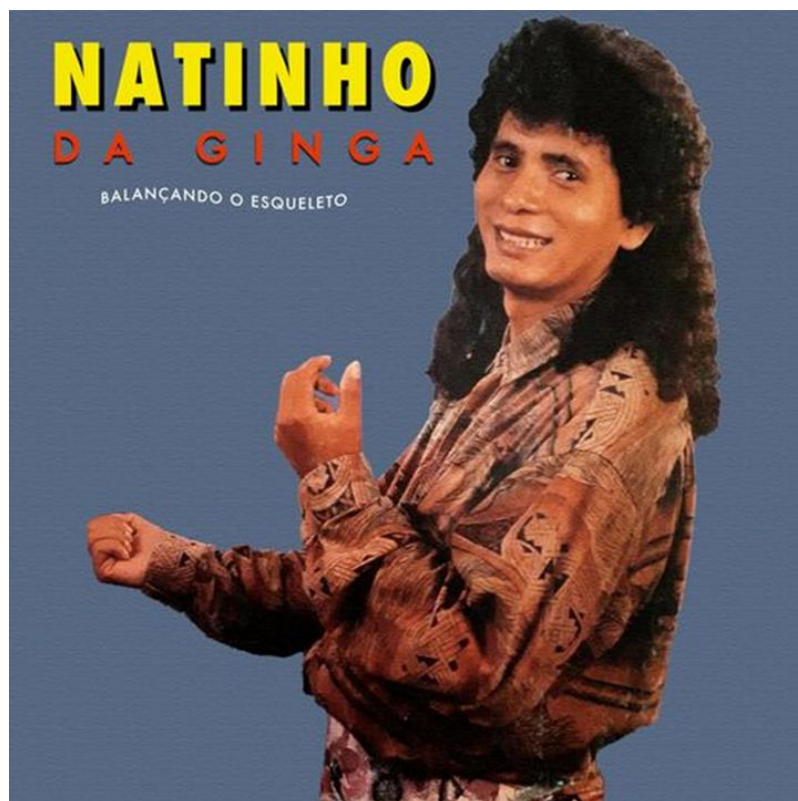


Figura 06 – CD do Natinho da Ginga (Capa do Álbum Balançando o esqueleto)
 Fonte: Plataforma de música Spotify do cantor³⁰

²⁹

Disponível

em:

https://www.youtube.com/watch?v=DYAKVaEHxLE&list=OLAK5uy_m_wR9YUq6J9xMSUgs7WFDN6_Q3KhXM5-Kc Acesso em: 11 de mar. 2025.

³⁰ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/3gz6Pyqig6cdbrlQjuZkrV>. Acesso em: 11 de mar. 2025.

Natinho da Ginga é um dos grandes nomes responsáveis por escrever a história do forró, tanto como artista quanto como produtor musical. Desde cedo demonstrou talento para a música, participando de shows de calouros e festivais. Ainda jovem, foi para o Rio de Janeiro, onde aprimorou seus conhecimentos em produção musical e arranjos. Quando voltou ao Nordeste, começou a produzir artistas e fundou a Banda Passport, em 1989, seguida do Forró Maior, em 1990 (Silva, 2019)³¹.

Sua trajetória foi essencial para a ascensão de grandes nomes do forró. Ele esteve por trás do lançamento e produção de bandas icônicas como Mastruz Com Leite, Sirano & Sirino, Caviar Com Rapadura, Baby Som, Calcinha Preta e sua própria banda, Oxente Music que foi responsável pela inspiração do antigo nome dado no início do forró eletrônico logo após a morte de Luiz Gonzaga (1912-1989) (Santana e Dias, 2021, p. 41). Seu trabalho não se limita ao Nordeste; também ajudou a moldar carreiras no Piauí, como a da Banda Vênus e o cantor Frank Aguiar. Com mais de 600 músicas próprias e uma impressionante lista de mais de 300 artistas com quem trabalhou, Natinho se tornou uma referência no mercado do forró. Sua influência chegou até grandes gravadoras, como a Sony Music, e sua assinatura está presente em discos de bandas como Aviões do Forró, Tropikálya, Zanzibar e Garota Safada no início da carreira. Sua trajetória mostra como o forró foi se transformando ao longo dos anos, e como sua contribuição ajudou na consolidação do gênero para além das fronteiras do Nordeste. O mesmo junto com Emmanuel Gurgel (que foi o criador da Mastruz com Leite e diversas bandas do grupo Somzom), contribuíram diretamente para que as bandas de forró eletrônico não colocassem as fotos dos cantores nas capas dos discos, como já falado por Santana e Dias (2021, p. 29). As mudanças foram além das capas, os figurinos brilhantes, dançarinos e performances dançantes e animadas, redução do show para 2h a 3h de duração, foram adicionados outros instrumentos musicais como bateria, guitarra, baixo, sax e outros elementos de sopro. Durante o processo de produção, e estética e o padrão que a indústria cultural estabeleceu são até hoje reproduções de um sistema racista e excludente.

³¹ **SILVA, Geisa.** Natinho da Ginga, o nome por trás do sucesso de muitas bandas de forró. *R10 - O seu portal de notícias*, 2019. Disponível em: <https://www.portalr10.com/noticia/38506/natinho-da-ginga-o-nome-por-tras-do-sucesso-de-muitas-bandas-de-forro> . Acesso em: 11 mar. 2025.

É preciso compreender que a transição estética capitaneada por figuras como Natinho da Ginga e Emmanuel Gurgel não foi apenas uma evolução técnica, mas a implementação de um regime de visibilidade seletiva. Ao introduzir instrumentos como metais e baterias eletrônicas, a indústria operou o que Adorno (2002) descreve como a racionalização do entretenimento, transformando a síncope ancestral em uma pulsação mecânica e previsível. No entanto, o traço mais perverso desse modelo foi a institucionalização do apagamento: ao optar por capas sem rostos, a produção fonográfica estabeleceu uma estética de anonimato que, como discute Stuart Hall (1995), serve para desestabilizar a identidade negra e facilitar a substituição de artistas por figuras que melhor se adequassem ao padrão de consumo nacional embranquecido. Essa "limpeza" visual e sonora, que retirou o protagonismo das feiras para as luzes artificiais dos palcos, é a matriz do racismo estrutural que hoje se automatiza nos algoritmos, provando que a modernização do forró eletrônico foi, em larga medida, um projeto de gestão da imagem preta em prol da hegemonia da branquitude. Esse processo foi tão forte, que hoje a banda Mastruz com Leite, possui a maior rotatividade de cantores no mercado fonográfico do forró eletrônico, e ainda é administrada por Emmanuel Gurgel.

A gravidade desse apagamento vai muito além da simples escolha de uma capa sem rosto. Ele contribuiu/contribui diretamente para a perpetuação do racismo estrutural dentro da indústria musical, reforçando a ideia de que certos corpos não são vendáveis, não são desejáveis (Hall, 1996) e, portanto, podem ser facilmente substituídos (Adorno, 2002). Quando a imagem de quem faz a arte é deliberadamente apagada, a mensagem transmitida é que esses artistas não importam, que suas vozes podem ser usadas, mas suas identidades não precisam ser reconhecidas. Isso não apenas dificultou a ascensão de artistas negros no mercado do forró, como também moldou o imaginário coletivo sobre quem pode ou não ocupar esse espaço. E o impacto desse silenciamento se desdobrou nos algoritmos de hoje, se transformando no racismo algoritmo (Silva, 2022) que continuam promovendo e impulsionando rostos mais palatáveis ao padrão branco, enquanto vozes e corpos negros seguem sendo preteridos. O que começou como uma decisão mercadológica na época dos LP's /CD's reverbera no presente, alimentando um sistema que ainda escolhe quem deve ser visto, lembrado e comemorado, atualmente atualizado nos números e algoritmos por meio das plataformas digitais.

O impacto desse silenciamento histórico desdobra-se nos algoritmos de hoje, sofisticando-se no que compreendemos como racismo algorítmico, que segue impulsionando rostos e estéticas palatáveis ao padrão da branquitude. O que começou como uma decisão mercadológica na era dos LPs e CDs agora se automatiza em sistemas digitais que operam o que Sueli Carneiro (2019) identifica como um dispositivo de interdição e apagamento: uma estratégia de invisibilidade que retira o corpo preto da vitrine para não confrontar o mito da democracia racial. E como analisa Frantz Fanon (2008), o sujeito negro é empurrado a usar "máscaras brancas" para circular nesses fluxos, pois as plataformas, sob uma falsa neutralidade técnica, reproduzem a "raça como um significante flutuante" de Stuart Hall (1995), filtrando e preterindo vozes que não se ajustam ao padrão hegemônico.

Diante desse cenário, a resistência no forró contemporâneo exige enfrentar o que Cida Bento (2022) descreve como o pacto da branquitude, que gera bônus de visibilidade e monetização para uns enquanto impõe o ônus do silenciamento para outros. Assim, os artistas pretos precisam "burlar" esse sistema através de redes de afeto e circuitos independentes, provando que a luta pela visibilidade digital é a nova fronteira da re-existência política e cultural.

Esse "apagamento" por não ser representado nas capas gera uma carência de visibilidade que reforça a exclusão causada pelo Racismo Estrutural e a falta de reconhecimento dos grandes protagonistas do forró. Ao suprimir a imagem dos cantores, perpetua-se um ciclo de invisibilidade, em que a ausência visual se traduz em desvalorização, Racismo e Preconceito e acaba alimentando uma narrativa que dificulta a conquista do espaço necessário para esses artistas, o que é fundamental para afirmar sua identidade e história.

O forró eletrônico continuou a se transformar nas décadas seguintes, dando origem a subgêneros como o "forró estilizado", popularizado por artistas como Wesley Safadão, Xandy Avião, e outras figuras (Brancas que dominam o ritmo) conforme observado por Trotta (2013, p. 87). Essa fusão atraiu um público ainda mais amplo e diversificado, levando o forró a novos patamares de popularidade e reconhecimento. Trotta (2013, p. 65) argumenta sobre as influências culturais que moldaram a estilização do forró e sua relação com a identidade, quando se fala dessa identidade fluída, pode-se trazer em cheque o branqueamento que aconteceu de algumas décadas para cá, onde a espetacularização do romance interpessoal ofuscou o brilho do FORRÓ PROTESTO ou do FORRÓ COM RESISTÊNCIA. A

combinação de elementos eletrônicos com a base do forró tradicional resulta em um som que atrai tanto para as pistas de dança quanto para as festas modernas Santana e Dias (2021). Infelizmente ele é usado para promover a ostentação e pouco se discute as questões sociais. Nesse cenário podemos citar: Wesley Safadão, Xand Avião, Jonas Esticado, Wallas Arrais, João Gomes, Zé Vaqueiro, dentre outros cantores que representam a branquitude do forró, não sobrando nenhum ou pouco espaço “mediado” para a negritude. Convido você a procurar em um *Line UP* de um grande festival, ou um evento de renome nacional onde a maior parte da grade de atrações são cantores de forró eletrônico, a presença de cantores negros nesses eventos, tente encontrar um cantor de pele preta.

A ascensão do forró estilizado, é protagonizada por nomes como Wesley Safadão e Xand Avião, exemplifica o que Stuart Hall (2006) define como a crise e a fragmentação das identidades culturais na pós-modernidade. Ao deslocar o ritmo de sua base de resistência e protesto para uma estética centrada no romance espetacularizado e na ostentação, a indústria cultural promoveu uma "identidade fluida" que, na prática, operou um branqueamento do gênero. Para Hall (2006), a identidade não é uma essência fixa, mas também uma construção constante dentro dos sistemas de representação; nesse sentido, o domínio da branquitude nos grandes eventos e nos rankings de streaming não é por acaso, mas o resultado de uma disputa por hegemonia que silencia os marcadores afro-diaspóricos do forró para torná-lo um produto uniformizado ao padrão eurocêntrico. Essa mediação desigual garante que artistas brancos ocupem o topo da visibilidade e da monetização, principalmente nos *streams* das plataformas mundiais de música, enquanto a negritude, que fundou o ritmo nos terreiros e feiras, é empurrada para as margens de um mercado que consome a sonoridade preta, mas rejeita o corpo e a política que a sustentam.

Essa transformação musical do forró é um testemunho da sua capacidade de se adaptar e se reinventar ao longo do tempo. Do "Oxente Music" ao forró eletrônico, como discutido por Santana e Dias (2021), o gênero sempre manteve suas raízes culturais e sua essência festiva, ao mesmo tempo em que abraçava novas influências e tecnologias. Emanuel Gurgel³² que foi um dos percussores e dono da

³² LEGADO - Emanuel Gurgel | 1º Episódio. Canal Mastruz com Leite. YouTube, 7 fev. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=67Hd5814F8w>. Acesso em: 10 mar. 2025.

Mastruz com Leite, Rede Somzoom e umas outras mais de 50 bandas de forró pertencente a esse grupo.

Essa jornada musical ilustra a resiliência do forró como parte integrante da identidade cultural brasileira e sua capacidade de transcender fronteiras e gerações. Lipovetsky (2016, p. 13) pode fornecer uma perspectiva sobre a interseção entre cultura popular e transformações sociais ao longo desse processo, que marcou o forró como grande representação do Nordeste. Mesmo com essa retroalimentação do padrão, apenas rostos brancos em cena, o forró continua a resistir diante do branqueamento que somos forçados a engolir “fole abaixo”.

Em 2021 o forró foi reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil pelo IPHAN³³, como uma expressão profundamente enraizada na diversidade cultural brasileira. Embora esse título represente um avanço no reconhecimento institucional, a realidade cotidiana mostra que o forró ainda enfrenta desafios para ser plenamente valorizado, sobretudo em suas origens negras e indígenas. Segundo Pereira (2022) o forró traz influências da percussão africana e elementos do toré indígena, enquanto suas danças a dois carregam traços da colonização europeia. Apesar dessa riqueza histórica e cultural, as estruturas de poder na indústria cultural frequentemente invisibilizam esses legados, reforçando hierarquias raciais e sociais. O autor ainda questiona as origens desde forrobodó até for all, e o termo forrobodó que segundo Ferreira(1999, p. 651) se refere a festas, baile caseiro regado a muita comida e música, traz um vocabulário forte de influência africana, como afirma Albuquerque Filho:

A versão mais fundamentada, porém, parece ser a do Historiador e Folclorista Potiguar, Luís da Câmara Cascudo, um estudioso das manifestações populares e da cultura, principalmente a do Rio Grande do Norte. Ele afirmava que o nome Forró vem da palavra Forrobodó, que tem sua origem da palavra Bantu, pertencente ao tronco linguístico africano, que foi a base cultural da identidade do Brasil escravista (Albuquerque Filho, 2018, p. 20).

Esse termo é reforçado na música *Forrobodó*, composta por Luiz Fidelis e interpretada pela banda cearense Mastruz com Leite³⁴. Banda esta que sempre ouvia na vitrola na casa de meus avós, principalmente o disco ciranda de roda, que

³³ Fonte: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/forro-e-reconhecido-como-patrimonio-cultural-imaterial-pelo-iphan/>. Acesso em: 30 de dez. 2024.

³⁴ Álbum do Mastruz com Leite, 1995: Cabeça com Bob's x Barriga Crescida, Música disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/7tKWPP5TXplcf9DDwbfqZU>. Acesso em: 31 de dez. 2024.

era meu favorito, e em diversas letras da banda Mastruz com leite³⁵ podemos encontrar elementos que ilustram as características do forró em suas diversas manifestações, mais a palavra forrobodó que aparece nessa canção, oferecendo um retrato vibrante de aspectos culturais característicos do universo nordestino.

Em um dos versos dessa música se menciona a presença de figuras típicas e ingredientes regionais, como na referência à culinária tanto indígena quanto africana, que reflete a força da influência gastronômica nordestina mediante esses elementos identitários, presente no trecho: "Seu Malaquias e Maria Benta quase me mata com sua peba na pimenta" destacam a forte presença da culinária típica na construção das características culturais nordestinas, evidenciando como os sabores regionais estão intrinsecamente ligados às tradições e ao cotidiano do forró. Outro trecho destaca o espírito dançante, ao narrar a chegada de uma personagem que só queria "dançar o xenhenhem"³⁶, expressão que carrega o gingado e a musicalidade da cultura local, além disso a palavra "xenheném"³⁷ é uma expressão popular brasileira de origem africana, vinda dos idiomas bantos trazidos pelos povos escravizados no período colonial. Com um som rítmico e musical, ela denota confusão ou desordem e é amplamente utilizada em conversas informais, textos e músicas para descrever situações caóticas. Sua presença no vocabulário brasileiro evidencia a riqueza da língua portuguesa e o legado cultural africano, reforçando a importância de valorizar expressões que integram a identidade do país, fortalecendo ainda mais o ritmo forró na sua origem afro-indígena. Por fim, a menção a uma festa com centenas de convidados evidencia o caráter acolhedor e comunitário das celebrações de forró, sempre marcadas por encontros animados e pela interação coletiva. Esses elementos reafirmam o papel do forró como uma manifestação que vai além da música, abrangendo aspectos como dança, culinária e o senso de pertencimento comunitário.

³⁵ Segundo Santana e Dias (2021, p. 25) a banda Mastruz com leite foi uma das pioneiras do movimento antes intitulado oxente music, e atualmente conhecido como forró eletrônico e enfrentou bastante preconceito na época por conta da inovação, ao adicionar contrabaixo, guitarra, bateria e percussão, que na época era considerado de péssima qualidade, onde nenhum sanfoneiro, músico e cantor queria ser.

³⁶ Segundo o site Letras (<https://www.letras.mus.br/>) no endereço eletrônico: <https://www.letras.mus.br/alcione/309285/significado.html>. A expressão "xenheném" é uma onomatopeia que remete ao som da sanfona, instrumento essencial no forró, e também pode ser entendida como uma metáfora para o movimento e a energia da dança. Acesso em: 31 de dez. 2024.

³⁷ Pesquisa feita no site: <https://www.significadosdepalavras.com/xenhenhem>. Acesso em: 31 de dez. 2024.

“Tinha pra mais de 500 convidados”, nesse trecho da música *Forrobodó*, fortalece a coletividade descrita por Siqueira (2006):

O forró que é tocado nas festas dos kalungas, pelo menos nas que presenciei, não é o forró nordestino (que as pessoas identificam nas grandes cidades como sendo forró). O que eles reconhecem como forró é um ritmo parecido com o ritmo brega, também tocado em algumas regiões do nordeste do país (SIQUEIRA, 2006, p. 126).

A citação de Siqueira (2006, p. 126) dialoga diretamente com a história e a cultura dos ex-escravizados, especialmente ao evidenciar como as comunidades quilombolas, como a dos Kalungas³⁸, preservam e ressignificam práticas culturais em seus próprios termos. Os Kalungas, descendentes de negros que fugiram da escravização nas regiões da Bahia, Pernambuco e Maranhão, levaram consigo não apenas a luta por liberdade, mas também suas tradições, músicas e formas de expressão cultural, e de festejar, quanto mais pessoas, melhor.

O fato de o ritmo identificado como "forró" nessas festas ser diferente daquele reconhecido como tradicional nas grandes cidades nordestinas revela a capacidade de adaptação e recriação cultural dessas comunidades. Essa ressignificação cultural reflete a experiência histórica dos ex-escravizados, que, ao reconstruírem suas vidas em territórios autônomos, como os quilombos, também recriaram suas práticas culturais para atender às suas realidades locais, ao mesmo tempo em que mantinham elementos de suas origens africanas e influências da cultura brasileira.

Além disso, a associação do "forró kalunga" a um ritmo semelhante “ao brega” pode ser vista como uma forma de resistência cultural, em que as influências externas são integradas e adaptadas de maneira única. Isso demonstra como os ex-escravizados, ao formarem comunidades como os Kalungas, criaram um espaço cultural, que dialoga com sua trajetória histórica e com as influências dos lugares por onde passaram, reafirmando sua identidade por meio da música e da dança.

O forró é mais do que um conjunto de ritmos e danças; é uma expressão da luta e da resistência dos corpos negros, que, como analisa Frantz Fanon em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, os nossos corpos enfrentam em um processo histórico de desumanização. Segundo Fanon (2008), a cultura e a mídia têm propagado imagens

³⁸ A Kalunga é uma comunidade quilombola formada por descendentes de escravos que fugiram do cativeiro e se organizaram em quilombos na região da Chapada dos Veadeiros, no norte de Goiás. A comunidade se formou em meados de 1700, durante o período de colonização do estado de Goiás. Fonte: <https://portal.al.go.leg.br/noticias/120038/comunidade-kalunga-com-suas-tradicoes-e-cultura-e-mostrada-na-serie-nossa-historia-das-redes-sociais-da-alego#:~:text=O%20territ%C3%B3rio%20Kalunga%20%C3%A9%20o,Alegre%20e%20Teresina%20de%20Goi%C3%A1s>. Acesso em: 31 de dez. 2024.

estigmatizantes dos sujeitos racializados, o que se reflete no espaço limitado dado aos artistas negros no cenário cultural do forró, essa ausência, parte do princípio de apagamento onde a falta demonstra claramente, quem ocupa determinados espaços, trazendo a falsa ideia de normalidade, e fortalecendo o racismo estrutural (Fanon, 2008).

A presença da senzala está forte no forró, essas “máscaras” embranquecidas pelo talco do Racismo que não consegue esconder a pulsação do ritmo, que saiu do terreiro carregado de axé, para os palcos das grandes festas nacionais. Na pesquisa de Silva (2024)³⁹, o autor mergulha nas raízes profundas do forró, conectando seus ritmos com a musicalidade ancestral do Candomblé Ketu. O estudo propõe que há um elo sonoro entre os padrões rítmicos do agogô e da zabumba no forró e o toque Ilú, ritual tocado para Iansã nos terreiros. A investigação parte de uma análise detalhada das gravações, partituras e transcrições musicais, revelando semelhanças estruturais entre as batidas do forró e os toques dos atabaques lê, rumpi e rum, além do agogô — instrumento que serve como guia rítmico tanto na música sagrada quanto na profana.

A ideia central do estudo de Silva (2024) é entender essas confluências a partir da perspectiva da continuidade, uma metodologia usada para rastrear a presença e a influência de elementos africanos na música da América Latina. O autor compara trechos das partituras de músicas de Luiz Gonzaga, contrapondo os pontos do candomblé, ele analisou também “as células do agogô, da zabumba, do surdo e dos atabaques”, os resultados revelaram a existência de padrões que podem ser considerados caminhos de uma continuidade rítmica (Silva, 2024, p.17), a sonoridade do forró carrega traços nítidos da musicalidade afro-brasileira, algo que vai além da percussão e se manifesta na própria sonoridade do gênero. Essa conexão reforça a importância das religiões de matriz africana na formação da identidade musical do Nordeste e do forró, mesmo que muitas vezes essa influência tenha sido apagada ou ressignificada ao longo da história.

³⁹ SILVA, João Lucas Camargo Experiência da. ***Vem de baixo do barro do chão: confluências rítmicas entre o universo do forró e o ilú***. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2024, Santo Amaro. Anais [...]. Santo Amaro - BAHIA: ANPPOM, 2024. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2024/papers/2735/public/2735-10664-1-PB.pdf. Acesso em: 12 nov. 2024.

2.3 O fole roncou, chorou e o corpo preto gritou e denunciou: “Tem Racismo sim sinhô!”

Numa tarde bem tristonha, o fole ronca sem parar, denunciando no forró esse racismo “estruturá”! Quando criança, ouvia essa canção e nunca tinha parado para refletir a denúncia de racismo existente nela:

Ei, gado, oi
E, ei
Numa tarde bem tristonha
Gado muge sem parar
Lamentando seu vaqueiro
Que não vem mais aboiar
Não vem mais aboiar
Tão dolente a cantar
Tengo, lengo, tengo
Lengo, tengo, lengo, tengo
le
Ei, gado, oi
Bom vaqueiro nordestino
Morre sem deixar tostão
O seu nome é esquecido
Nas quebradas do sertão
Nunca mais ouvirão
Seu cantar, meu irmão
Tengo, lengo, tengo, lengo
Tengo, lengo, tengo
Tengo, lengo, tengo, lengo, tengo, lengo, tengo
Ei, gado, oi
Sacudido numa cova
Desprezado do Senhor
Só lembrado do cachorro
Que inda chora
Sua dor

É demais tanta dor
 A chorar com amor
 Tengo, lengo, tengo, lengo
 Tengo, lengo, tengo
 Tengo, lengo, tengo, lengo, tengo, lengo, tengo
 Ei, gado, oi
 E, ei

(Composição: Luiz Gonzaga / Nelson Barbalho)⁴⁰

A letra da música “A morte do Vaqueiro”, *Tengo, Lengo, Tengo*, de composição de Luiz Gonzaga e Nelson Barbalho, carrega um lamento profundo que vai além da tristeza de um vaqueiro que parte sem riqueza. O "bom vaqueiro nordestino" que morre sem deixar tostão é um retrato da marginalização de tantos trabalhadores que dedicaram a vida ao campo, mas nunca tiveram acesso à riqueza que ajudaram a construir. Mas aí fica a pergunta: Qual era a cor desse vaqueiro nordestino retratado na letra?

No Brasil, quem sempre ocupou os postos de trabalho mais árduos, sem direitos, sem herança e sem nome lembrado? A resposta está na própria história: eram, em sua maioria, os homens negros e mestiços, descendentes de escravizados, empurrados para uma vida de pobreza e esquecimento. A participação dos vaqueiros conhecidos como os "Encourados de Pedrão" nas batalhas pela Independência na Bahia há 200 anos é um capítulo significativo da nossa história⁴¹. Esses 39 homens, liderados pelo frei Maria do Sacramento Brayner, marcharam de Pedrão até São Félix e Cachoeira e de lá seguiram para Salvador, enfrentando as tropas portuguesas. Vestidos com suas tradicionais roupas de couro, chapéu, gibão, colete e perneira, utilizadas para proteger-se na caatinga, adaptaram-se ao campo de batalha, demonstrando coragem e resistência.

Historicamente, muitos vaqueiros eram descendentes de indígenas e negros escravizados que buscaram refúgio no interior, estabelecendo comunidades no sertão. A contribuição desses homens, frequentemente marginalizados, foi crucial nas lutas pela independência. Contudo, suas histórias nem sempre receberam o devido reconhecimento, refletindo um apagamento que contribui para o racismo

⁴⁰ Música do LP de 1963 de Luiz Gonzaga disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6xsbG7ggfzIEggL9eTywE>. Acesso em: 12 de mar. 2024.

⁴¹ Disponível em: <https://acessepolitica.com.br/vaqueiros-usaram-armadura-de-couro-e-lutaram-por-independencia-na-bahia-ha-200-anos/>. Acesso em: 12 de mar. de 2025.

estrutural. Ao resgatar e valorizar essas narrativas, confrontamos preconceitos históricos e celebramos a diversidade que molda nossa identidade não só regional, como também nacional.

A resenha de Fernando Sá sobre o livro "Um Boi Zepelim Enfeitado: Trajetória de Vida do Vaqueiro 'Doutor Vito' e as Vaquejadas 'Pega-de-boi no Mato' no Sertão Sergipano dos Anos 1950"⁴² destaca a importância da vaquejada na cultura nordestina dos anos 1950. O autor, José Adeilson dos Santos, utiliza a história de Doutor de Vito, um vaqueiro renomado por capturar o lendário boi Zepelim, para ilustrar as tradições sertanejas. No entanto, a resenha aponta que a obra tende a romantizar o contexto histórico, omitindo aspectos como o avanço capitalista no campo e idealizando a masculinidade tradicional. É importante ressaltar que, historicamente, muitos vaqueiros no Brasil eram negros ou mestiços, desempenhando um papel fundamental na economia e na cultura sertaneja como demonstrado por Sá (2022) sobre o período mesmo que a música de Luiz Gonzaga, "A morte do Vaqueiro" foi lançada. Sá (2022) deixa claro que as contribuições dos vaqueiros negros frequentemente são marginalizadas ou romantizadas de maneira a não refletir as complexidades de suas experiências. Essa idealização pode contribuir fortemente para a perpetuação de estereótipos e para o apagamento das verdadeiras condições sociais e econômicas enfrentadas por esses indivíduos, marginalizados socialmente, evidenciando como o racismo estrutural se manifesta na narrativa histórica e cultural do nosso país.

A música, sem dizer diretamente, nos faz refletir sobre como esses corpos foram animalizados ao longo do tempo, como Mbembe (2018, p. 29) fala sobre essa desigualdade nas relações de poder, onde a morte do ser humano pode acontecer em vida. Afinal, na canção, quando o vaqueiro morre, ele não é chorado pelos homens, pelas autoridades ou pelo patrão – quem sente sua falta são o gado e o cachorro. Como se sua existência fosse mais próxima a dos animais como seus próprios iguais. Animalizar o corpo negro, como o vaqueiro da canção, é uma forma cruel de apagamento social e humano. Quando as vítimas de racismo são tratadas como se fossem menos do que humanas, suas dores e existências se tornam invisíveis aos olhos das instituições e das pessoas de/em poder. Essa

⁴² Disponível em: <https://www.criticahistoriografica.com.br/festas-do-gado-nos-anos-1950-resenha-de-fernando-sa-ufs-sobre-o-livro-um-boi-zepelim-enfeitado-trajetoria-de-vida-do-vaqueiro-doutor-vito-e-as-vaquejadas/>. Acesso em: 12 de mar. 2025.

desumanização, como aponta Mbembe (2018, p. 17), não é apenas um estigma social, mas uma negação da humanidade do sujeito, um processo em que os negros são privados de reconhecimento e dignidade. O vaqueiro na música não é lembrado pela sua contribuição ou sofrimentos, mas pela falta de presença nas estruturas que moldam o poder (Mbembe, 2018, p. 16). No fim, quem sente sua falta são os animais, refletindo um ciclo de invisibilidade que é parte da lógica racista e estrutural.

E o desprezo do "Senhor"? Será que esse "Senhor" é só uma figura divina, ou também pode representar a elite que sempre ignorou aqueles que trabalhavam para ela? Mbembe (2018, p. 30), fala do "Senhor como dono de escravo, que se torna tão inferiorizado a ponto de não ser humano, apenas um objeto. A música, de forma sutil, expõe como a exclusão social tem cor, como o racismo estrutura as relações de trabalho e como, ao longo dos séculos, muitos homens negros viveram e morreram sem reconhecimento, sem riqueza e sem sequer um nome na história, diferentes dos homens brancos e colonizadores que tem seu nome, em diversas ruas, praças e monumentos, já a figura dos negros são reduzidas apenas a palavra "ex-escravizados", quando muito se esforçam colocam Zumbi e Dandara, como representação de milhões de negros.

No período em que essa música foi escrita, quem eram os corpos esquecidos, tratados como engrenagens descartáveis de um sistema que sempre explorou sem devolver nada? Luiz Gonzaga, como um grande cronista do sertão, transforma essa história em melodia e, sem precisar gritar, denuncia a violência do apagamento. Aquele vaqueiro, que morreu sem tostão, sem lembrança, sem luto humano, pode até ter sido um personagem fictício, mas representa uma realidade que se repete até hoje. Essa moeda, o Tostão⁴³, foi usada para passar pequenos trocos, mostrando a insignificância do que esse "vaqueiro" poderia levar, ou ter no bolso antes de morrer, fortalecendo a ideia daquela antiga lei de terras pós-abolição que proibia os negros de possuírem terras, o pobre coitado depois de morto é: "sacudido numa cova, desprezado do senhor", e para ser bom além de ter o seu próprio nome esquecido precisava "morrer sem deixar nenhum tostão".

⁴³ Entre 1918 e 1935, com a finalidade de facilitar o troco, foi cunhada uma nova série de moedas em cuproníquel que substituiu cédulas de valores pequenos e moedas antigas. A moeda de 100 réis, dessa série, ficou conhecida como tostão. Disponível em: https://www.bcb.gov.br/content/acessoinformacao/museudocs/pub/Cartilha_Dinheiro_no_Brasil.pdf. Acesso em: 12 de mar. de 2025.

O refrão "*Tengo, lengo, tengo*" carrega mais do que um simples chamado ao gado; ele ecoa a voz de um vaqueiro que se apaga, um canto que se desfaz no vento. A onomatopeia, que remete ao aboio dos vaqueiros, torna-se um lamento pelo corpo esquecido, pelo trabalhador negro e mestiço que, apesar de ter dedicado a vida ao campo, morre sem deixar herança, sem ter seu nome preservado na memória do sertão.

A repetição do refrão, quase hipnótica, reflete a persistência do ciclo de apagamento. O vaqueiro canta, mas sua voz não atravessa as estruturas que o condenam à invisibilidade. Ele não é lembrado pelo "Senhor", não recebe luto, não deixa rastros de sua existência na história oficial. A música expõe, de maneira sutil, a lógica do racismo estrutural: "Quem são os corpos que desaparecem sem deixar vestígios? Quem são aqueles cuja única companhia, na despedida, são o gado e o cachorro, como se sua vida valesse menos que a de outros homens?"

No sertão, a terra seca guarda os ossos de muitos que nunca tiveram o direito de escrever sua própria história, ou até mesmo nem se quer teve o direito de estudar, porque após abolição o governo queria apagar os ex-escravizados, e os privaram de todo assistencialismo de educação, saúde e moradia. O aboio que antes guiava o gado se transforma em um grito sufocado, um canto que denuncia a condição de quem sempre serviu, mas nunca teve sua humanidade plenamente reconhecida. *Tengo, lengo, tengo* – um eco do silêncio imposto a tantos, uma lembrança de que o racismo não apenas mata, mas apaga.

Luiz Gonzaga sabia da dor de ser uma pessoa preta, e na letra ele chama o vaqueiro de meu irmão, "Nunca mais ouviram seu cantar meu irmão", como se indiretamente falasse desse racismo que as vezes passa velado em nosso país, tão sutil que muitos fingem que não existe, ou até mesmo poderia está dando indícios da cor desse vaqueiro sofrido ao chamar de irmão. O rei do baião sabia da importância de exaltar a cultura Afro, tanto que na música rei do Bantu, trouxe a nossa ancestralidade em forma de canção, dizendo: "Meu avô lá no congo, Foi Rei Bantu"⁴⁴.

A análise de "A morte do vaqueiro" revela que a desumanização do sujeito negro no sertão não é um fato isolado, mas uma tecnologia de poder que Achille Mbembe (2018) define como necropolítica, onde o corpo preto é reduzido à utilidade

⁴⁴ Música "Rei do Bantu" – Luiz Gonzaga, disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1GeEoHlqqvu68E7C70j531>. Acesso em: 12 de mar. 2025.

biológica e descartado ao fim da vida. Esse processo de animalização, que iguala o vaqueiro ao gado, ecoa o "olhar colonial" denunciado por Frantz Fanon (2008), que rebaixa o ser negro a uma condição infra-humana para justificar sua exploração. No entanto, ao reivindicarmos a história desses vaqueiros, operamos o que Lélia Gonzalez (1988) denomina como "Amefricanidade": o reconhecimento de uma identidade forjada na resistência transcultural das Américas. O sertão, nesse sentido, torna-se um vasto quilombo não apenas como refúgio físico, mas como um território de memória e reexistência onde a cultura popular preserva os traços de uma dignidade que o sistema tentou converter em pó.

O forró, em sua formação preta e afro-indígena, desafia o silenciamento imposto pela indústria e se firma como um horizonte ético-estético para a cultura brasileira. Não se trata apenas de olhar para trás, mas de compreender que a música é o nosso arquivo vivo de denúncia e afirmação. Apesar do forró ser um gênero que pulsa na paleta cultural do nosso país, muitas/diversas vezes ele também é relegado a um espaço onde a voz negra é silenciada. O forró toca, e quando o fole ronca, denuncia. E nossos corpos não são meros receptores da história, mas territórios de resistência. É porque existe a resistência preta, que mesmo quando tentam silenciá-la, ela sempre encontrará um jeito de fazer ecoar sua voz, porque o cheiro da resistência sempre permaneceu no ar, e, apesar das tentativas de apagamento, os ecos seguem vivos, reverberando nas vozes que recusam o silenciamento.

O fole precisa roncar, e a gente precisa dizer isso em alto e bom som: o forró tem raízes pretas sim. Ele não é só festa, ele é história, identidade e luta. Cada zabumba batida, cada sanfona tocada carrega séculos de resistência. E quando tentam embranquecer esse ritmo, estão negando a verdade de um povo que construiu essa nação com suor e dor, mas que também soube transformar sofrimento em música e fé em força para seguir. O fole roncou, chorou e o corpo preto gritou e denunciou: "Tem Racismo sim sinhô!"

4. CAPÍTULO III – O CORPO PRETO NO FORRÓ (Racismo X Resistência)

Imagine a Dor, Agora Adivinhe a Cor

Enquanto houver racismo eu vou precisar cantar
 Ninguém cala minha voz, então me deixa falar
 Estampado nos jornais e passando na TV
 O racismo estruturado tá aí pra todos vê imagine a dor
 Agora adivinhe a cor nessa nossa sociedade
 o preto sempre se calou
 Agora a minha voz ninguém vai subalternizar
 Quando eu abrir a minha boca, você vai me escutar
 O racismo é coisa séria entre na luta também
 Ligando 136, a denúncia que faz bem
 Esse crime organizado tá precisando acabar
 Nossa pele não é alvo, não precisa atirar
 Imagine a dor, agora a adivinhe a cor
 Cota não é o suficiente pra quem sempre apanhou
 Se achou legal e curtiu esse recado
 Vai saber que a carne preta é a mais barata do mercado
 Um dia a consciência, ganha a força na razão
 Embaixo desse tapete também tem corrupção
 Vários sangues dos nossos ainda clama nesse chão
 Parece até mentira que aqui teve abolição
 Eu não aguento mais, agora vou ter que cantar
 Esse racismo estruturado que só quer nos derrubar
 Agora eu finalizo como já dizia o ditado
 Samba de crioulo doido nunca foi domesticado
(Nilton Alex)

Uma das lembranças mais antigas que tenho do forró não está nos discos nem nas rádios. Está no corpo de meu avô, nos movimentos lentos dos pés dele riscando o chão de terra batida enquanto ele dançava com minha avó, mesmo com a deficiência que tinha em sua perna. Era um arrastar carregado de mundo, de tempo, e de memória. Era ali que eu via, pela primeira vez, que o corpo preto, mesmo cansado da lida e da dureza da vida, também dançava. Dançava como quem sobrevive, sobre(vive). Como quem resiste, re(existe). Este capítulo é, antes de tudo, uma travessia afetiva e política. Não pretendo apenas analisar o forró como um fenômeno musical ou cultural, mas como um campo de disputa simbólica, onde o corpo preto tem sido silenciado, apagado, desautorizado — mas também onde ele grita, canta e (re)existe. Quero, aqui, ouvir e fazer ecoar as vozes de tantos artistas negros e negras que fazem do forró um lugar de expressão radical de si. Suas presenças, suas sonoridades, seus gestos — TUDO isso é luta e resistência preta.

Tudo isso é política. Ao longo da minha trajetória como cantor, produtor e educador, tenho me deparado com uma ausência incômoda: a invisibilidade de corpos pretos nos palcos das grandes festas juninas, nas listas de reprodução das rádios comerciais, nos *line-ups* dos festivais mais badalados. Mas quando volto meu olhar para os interiores, para os bairros, para os ensaios de rua e os forrós de chão batido, encontro a resistência viva. Encontro uma estética negra que pulsa no ritmo da zabumba, na potência da voz, na força de quem não desiste de (re)existir através da arte, na luta desarmada dos subalternos contada por Osmar Moreira dos Santos (2016). Como nos alerta Frantz Fanon (2008) o corpo negro é carregado de sentidos, de expectativas, de estigmas — mas também de potência criadora. Bell Hooks (1992), ao falar sobre “espaços de margem”, nos ajuda a compreender como o forró, quando praticado por artistas negros em condições adversas, se transforma em território de criação e de afirmação de identidade. Muniz Sodré (1999), por sua vez, nos convida a olhar para os modos de fazer comunicação e cultura que não cabem nos moldes eurocêntricos — e é exatamente isso que tantos músicos e musicistas pretos e pretas fazem quando criam seus próprios caminhos, redes e estéticas dentro do forró. Neste capítulo, trago relatos e memórias. Trago histórias minhas e de outros. Quero que a escrita aqui dance também — que carregue o ritmo de um corpo que não se curva, que insiste em cantar mesmo quando o microfone falha (ou é desligado como de maneira literal já aconteceu diversas vezes comigo), quando a indústria cultural silencia. Quero falar de gente preta que faz do forró um grito de liberdade, que ecoa desde as senzalas, e ronca desesperado igual a um fole que insiste em forrozar denunciando pelo corpo, voz, letra, dança e suor — aquele suor que escorre não só do esforço físico, mas também das memórias vivas de quem aprendeu a transformar dor em ritmo, e invisibilidade em presença.

3.1 Apagamento e embranquecimento do forró: Quando a festa se cala diante do corpo preto

É curioso como o mesmo ritmo que nasceu das mãos calejadas, dos pés descalços e dos terreiros de chão batido, passou a ser representado quase sempre por rostos brancos, corpos magros e palcos “limpos demais”. O forró, esse som que brotou das encruzilhadas culturais do Nordeste, foi sendo aos poucos embranquecido por uma indústria que ainda insiste em vender um São João

higienizado, onde a diversidade de corpos, vozes e narrativas é engolida pelo marketing.

E esse apagamento não é acidental. É projeto. É doloroso perceber como o projeto de embranquecimento, denunciado por Frantz Fanon (2008) em *Peles Negras e Máscaras Brancas*, ainda opera silenciosamente em nossas estruturas sociais e culturais. Quantas vezes vemos corpos pretos sendo apagados, silenciados ou condicionados a se moldar a um padrão que nunca os contempla de fato? O racismo, ao se esconder atrás de ideais de beleza, sucesso e civilidade eurocentrados, cria uma armadilha cruel: ele faz com que muitos passem a negar suas raízes, sua estética, sua história. E isso não é fraqueza, é sobrevivência em um sistema que insiste em dizer, sutilmente ou de forma escancarada, que ser preto é ser “menos”. É uma violência que fere não só o corpo, mas o espírito, a autoestima e a possibilidade de sonhar com dignidade.

Mas é justamente nesse contexto de apagamento que a presença de corpos pretos em espaços de poder, arte, intelectualidade ou qualquer lugar que historicamente lhes foi negado, se torna uma afronta à lógica colonial. Quando um corpo preto ousa dançar, cantar, escrever, governar ou ensinar sendo quem é, sem disfarces, sem pedir licença, ele está rasgando o véu da alienação imposta e gritando que não será mais silenciado. Isso, por si só, é empoderamento. É resistência. É descolonização em ato. Cada trancinha mantida com orgulho, cada pele que se recusa a clarear, cada fala que se afirma sem medo — tudo isso é revolução.

No entanto, é preciso reconhecer o quanto esse caminho é árduo. Porque desafiar o embranquecimento não é apenas uma escolha estética ou política, é uma luta cotidiana contra o racismo institucional, contra a solidão, contra o medo. É também um chamado coletivo: como sociedade, precisamos parar de naturalizar a exclusão de corpos pretos dos lugares de destaque e começar a questionar ativamente as estruturas que produzem e reproduzem essas ausências. Fanon (1968) nos convida a romper com esse ciclo, não apenas com palavras, mas com ações concretas que afirmem vidas negras como centrais, belas, potentes e inegociáveis.

Essa engrenagem de invisibilidade que opera no forró não é um fenômeno isolado, mas uma estrutura transversal que se replica em todas as esferas da produção simbólica nacional. Na literatura, ela se manifesta no privilégio conferido a

um cânone branco que, ao mesmo tempo em que consome as temáticas populares, relega os autores negros ao lugar do "relato" ou do folclore, negando-lhes o status de intelectualidade universal. No cinema e na publicidade, essa lógica se sofisticou na economia do olhar, onde o corpo preto é frequentemente utilizado como acessório de diversidade ou em papéis de subserviência, evitando o protagonismo que rompe com os padrões de beleza e consumo ditados pela branquitude. Como nos ensina Sueli Carneiro (2019), trata-se de um dispositivo de racialidade que organiza o campo cultural para que a negritude seja sempre o objeto de estudo e nunca o sujeito da narrativa. Compreender que o apagamento do forró preto encontra eco no silenciamento da literatura negra e na estereotipação visual é reconhecer o caráter sistêmico de um projeto que tenta, a cada frame ou página escrita, reafirmar o pacto da branquitude sobre o imaginário brasileiro.

Quantas vezes vi os *line-ups* dos maiores eventos juninos do Brasil e percebi, com dor e raiva, que quase não havia artistas pretos nos palcos principais? Quantas vezes vi cantores e cantoras negras serem lembradas apenas como *backing vocals*, ou como "raiz", "do passado", enquanto os holofotes iam para os novos "fenômenos" que replicam o mesmo molde estético eurocentrado? Não é apenas sobre quem canta, mas sobre quem pode ser visto, ouvido, celebrado. É sobre quem tem o direito de contar sua história com o microfone na mão.

Muniz Sodré (2023) já nos dizia que os meios de comunicação não apenas informam, mas formam mentalidades, moldam estéticas, definem o que é "aceitável". E nesse sentido, o embranquecimento do forró não é diferente do que acontece em tantas outras manifestações culturais negras que, uma vez apropriadas, são lavadas, domesticadas e depois vendidas sem seus criadores. O mais violento disso tudo é o silenciamento do corpo.

O corpo preto que sempre dançou, tocou, e criou, passa a ser visto como "exótico", como "popular demais" ou simplesmente como algo que não se encaixa nos moldes televisivos. Como se o corpo preto fosse um ruído a ser abafado na mixagem final da cultura de massa. Mas ele está lá. Sempre esteve. Às vezes, na margem da festa, vendendo o CD que gravou com esforço. Às vezes, como artista independente, tocando em barzinhos, mantendo viva uma tradição que não cabe na *playlist* dos algoritmos. Às vezes, como dançarino que leva o movimento de seu corpo como denúncia silenciosa.

O embranquecimento do forró é também uma tentativa de esvaziar sua potência política. E é por isso que precisamos gritar, escrever, cantar, dançar com o corpo cheio de ancestralidade, pra lembrar que essa música tem dono, tem raiz, tem cor e que não se apaga o que é feito de memória viva. Quanto mais a baixa condição social os subalternizados são submetidos, mais eles ficam enredados numa violência epistemológica e quase metafísica, sendo desprovidos de representação política e legal que os façam ser ouvidos, sendo aprisionados a lógica da mercadoria e do consumo (Santos, 2016, pag. 58).

Essa fala de Osmar Moreira dos Santos (2016) no seu livro: “A Luta desarmada dos Subalternos” é um potente diagnóstico das formas de dominação contemporâneas que vão além da exploração econômica, atingindo as esferas do saber, da subjetividade e da representação que tanto o forró carece. Quando ele afirma que os subalternizados ficam "enredados numa violência epistemológica e quase metafísica" (Santos, 2016, pag. 58), está apontando para o fato de que populações pretas são constantemente desautorizadas em seus modos de conhecer, viver e existir suas experiências são invalidadas ou invisibilizadas, como se não tivessem valor de verdade ou racionalidade.

Além disso, ao dizer que esses sujeitos são desprovidos de representação política e legal, Santos (2016) denuncia o apagamento institucional que impede esses grupos de influenciar decisões ou mesmo de terem seus direitos básicos garantidos. Eles passam a ser vistos, na lógica da mercadoria e do consumo, apenas como mão de obra ou consumidores, e não como sujeitos de direitos, cultura ou pensamento.

É uma crítica profunda ao neoliberalismo e ao colonialismo persistente nas estruturas sociais, que não apenas marginalizam economicamente, mas também epistemologicamente ou seja, negam a validade do saber produzido por esses corpos e territórios. A violência, nesse contexto, é silenciosa e estrutural, pois age na formação da própria percepção do mundo e de si.

Impossível falar do forró sem reconhecer a força e a ancestralidade preta que pulsa no ritmo. No entanto, ainda hoje, tantos cantores e cantoras negras que sustentam o forró com sua voz, história, presença, seguem sendo invisibilizados nos grandes palcos das festas juninas, nas rádios e nas mídias. O embranquecimento atinge também a música, selecionando quem pode ser visto, ouvido e celebrado. E geralmente, esse privilégio de visibilidade não é estendido a quem tem a pele retinta,

o cabelo crespo ou um nome ou traço fenótipos que ecoam negritude. Quantos artistas pretos, mesmo sendo a base do forró “autêntico”, seguem à margem, tocando em pequenos povoados, sem reconhecimento e investimento, enquanto o mercado empurra uma estética branca e padronizada como os rostos do forró?

Essa lógica de exclusão não é neutra ela é racista e colonial. E o mais cruel é que ela não apenas esconde os artistas pretos, mas também reescreve a história do forró como se fosse um patrimônio branco, apagando suas origens africanas, seus instrumentos ancestrais como a zabumba e seus corpos criadores. Quando vemos uma festa junina televisiva onde a maioria esmagadora dos artistas são brancos, precisamos nos perguntar: onde estão os mestres pretos? Onde estão as vozes que cantam o sertão com sotaque negro, com dor e resistência? A ausência não é por falta de talento, é por um projeto de apagamento. Fanon (2018) nos ajuda a entender que isso não é acaso, é parte de um sistema que opera para manter as hierarquias raciais, inclusive na cultura.

Essa lógica de exclusão, longe de ser casual, pode ser compreendida como parte de um processo mais amplo de disputa e controle das narrativas culturais, no qual a cultura negra é sistematicamente apropriada, higienizada e reinscrita a partir de parâmetros brancos e hegemônicos. Jocélio Teles dos Santos (2005) demonstra que, no Brasil, a herança cultural negra frequentemente é esvaziada de seus sujeitos históricos e convertida em patrimônio “universal” por meio de políticas estatais, dispositivos midiáticos e interesses mercadológicos, deslocando os corpos negros do centro da produção simbólica para as margens da representação (SANTOS JT, 2005). É nesse sentido que o forró, embora também gestado por matrizes africanas, saberes populares e instrumentos ancestrais como a zabumba, passa a ser exibido nas festas juninas televisivas como um espetáculo majoritariamente branco, no qual os mestres pretos, como Assum Preto, Pedra Homem, Nilton Alex, entre tantos outros, são silenciados ou tornados exceção. Esse apagamento não decorre da ausência de talento, mas de um projeto histórico de gestão da cultura que define quem pode aparecer, quem pode narrar e quem pode representar o “Nordeste” e o “popular”. Ainda assim, cada cantor e cantora preta que insiste em ocupar o palco do forró encarna uma presença insurgente, um corpo que rompe com a lógica colonial ao afirmar, pela voz e pelo ritmo, o direito de pertencimento a essa história. Quando a sanfona se encontra com o couro da pele

preta que canta, o forró reinscreve sua memória ancestral e se reafirma como aquilo que sempre foi: cultura viva, território de disputa e prática de resistência.

Mas cada cantor preto que insiste em cantar forró é um corpo que desafia esse sistema, eu sou desafiante do sistema, e como já dizia Edson Gomes⁴⁵: “Mesmo que o rádio não toque, mesmo que a TV não mostre. Aqui vamos nós, cantando...”. É alguém que, ao subir num palco, mesmo que pequeno, grita com sua existência: “eu pertencço a esse som, essa história também é minha.” É uma forma de resistência profunda, de reafirmação da identidade diante de um mundo que insiste em negar. E é por isso que precisamos não só escutar essas vozes, mas amplificá-las (Quantos artistas pretos você já adotou?). Porque quando a sanfona se mistura com o couro da pele preta que canta, o forró volta a ser o que ele sempre foi: raiz, povo e resistência.

3.2 Corpos Pretos no Forró que dançam, cantam e resistem nas batalhas por visibilidade

A presença de artistas negros no forró é um ato político e poético de resistência. Nossos corpos, muitas vezes excluídos das vitrines da grande mídia seguem criando, dançando e denunciando, mesmo quando a estrutura insiste em nos invisibilizar, ao usar o sistema para romper o sistema nós reocupamos um território cultural historicamente atravessado por raízes afro-brasileiras, raízes que a indústria cultural tenta, sistematicamente, embranquecer.

Trazer à tona os sujeitos negros que constroem, com seus corpos e vozes, sua história de representatividade/legado no forró, é um dos objetivos desse tópico. Esses corpos não estão apenas em performance; estão em enfrentamento, nas trincheiras de uma luta que, como afirma Santos (2016, p. 60), exige desvelar e anular os dispositivos de controle, classificação, apagamento e silenciamento operados por estruturas que se pretendem soberanas. A batalha por visibilidade, portanto, vai além da mera representatividade, ela se dá no corpo, na estética e na autoria.

Ao dançar e cantar, artistas negros resistem à reificação e à fetichização de suas expressões culturais, frequentemente apropriadas e ressignificadas por

⁴⁵ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/edson-gomes/763889/> Acesso em 18 de novembro de 2025.

estruturas que os excluem. Como lembra o próprio Santos, o problema não está apenas na exploração capitalista, mas na vasta rede de burocracias e poderes simbólicos que sustentam a invisibilização dos sujeitos subalternizados. Assim, os corpos pretos no forró tensionam esse sistema com sua presença, com suas produções e com a potência de suas existências, reafirmando que forró também é território de resistência.

O corpo preto no forró é território de disputa, mas também é ferramenta de criação. Por meio da performance, da musicalidade e da estética, esses artistas constroem uma outra narrativa: a de que o forró é preto, tem tambor, terreiro, ginga, e resistência, capaz de brotar em solos inférteis.

A cantora Pedra Homem⁴⁶ é um exemplo claro de como a música pode ser um potente veículo de resistência e enfrentamento ao racismo estrutural, à invisibilidade e ao silenciamento dos corpos negros e periféricos. Com seu trabalho lançado em 2024, “Ebó D’si Fazê Acendê”⁴⁷, Pedra não apenas celebra o São João, mas resgata e valoriza as matrizes afro-indígenas do forró, destacando o papel fundamental da cultura popular como um território de luta e afirmação. Ao reafirmar suas origens indígenas e afro-brasileiras, a artista reescreve a narrativa histórica do forró, trazendo à tona um passado que a indústria da música, muitas vezes, tenta apagar ou distorcer para se apropriar. Seu trabalho é um grito contra o apagamento histórico e cultural das influências negras e indígenas nesse gênero, afirmando que o forró sempre foi, e sempre será, um território de resistência preta.

EBÓ D’SI FAZÊ ACENDÊ

(Composição: Pedra Homem)

Vou ouvir minha avó que é Kiriri

Vou escutar mirmã que é de Xangô

Fogueira! Fogueira!

Foi na fogueira

que o falso se queimou

Fogueira! Fogueira!

⁴⁶ Portal UMBU. Cantora Pedra Homem celebra o São João com arrasta-pé que valoriza as origens afro-indígenas do forró e a resistência LGBTQ+ nos festejos juninos. *Portal UMBU*, 08 jun. 2024. Disponível em: <https://portalumbu.com.br/cantora-pedra-homem-celebra-o-sao-joao-com-arrasta-pe-que-valoriza-as-origens-afro-indigenas-do-forro-e-a-resistencia-lgbt>. Acesso em: 25 de maio. 2025.

⁴⁷ PEDRA HOMEM. *EBÓ D’SI FAZÊ ACENDÊ* (feat. Deusa Sued e DJ Preta Barros). YouTube, 12 abr. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zqisJLQJEBU>. Acesso em: 26 abr. 2025.

é na fogueira que eu expando meu amor
 Vou ouvir minha avó que é Kiriri
 Vou escutar mirmã que é de Xangô
 Fogueira! Fogueira!
 Foi na fogueira que a mentira se estrepou
 Fogueira! Fogueira!
 é na fogueira que eu espalho meu amor
 Finco meus pés nesse chão
 Canto e digo quem sou
 Faço bater coração
 E agora... E agora...
 E agora, a gente brinca São João
 Finco meus pés nesse chão
 Canto e digo quem sou
 Faço bater coração
 E agora... E agora...
 E agora, as bixa brinca São João (é)
 Vou arriá um ebó de alegria
 Não falta magia
 Pra nós nesse chão
 Rasgo na língua os covarde e a felicidade,
 a gente transforma em canção
 Canto forró nessa festa
 não há nada que impeça esse fogo de se acendê
 Sou como pedra que arde
 Celebro a verdade.
 Sou corpo que ginga,
 e você?
 (Cabra Biiiiixaaaaaaaaa!...)

Na música: “Ebó D’si Fazê Acendê”, Pedra Homem articula uma luta coletiva em busca de visibilidade. Ao unir forças com artistas como Deusa Sued, Dudu Reis e DJ Preta Barros, e ao incluir a participação da Quadrilha Junina Imperatriz do Forró e de Pokett Nery, Pedra constrói uma rede afetiva e artística que, por meio da música, reforça sua reivindicação de espaço no universo junino. Sua canção, com

arranjo moderno e inovador, que não perde o legado deixado por Luiz Gonzaga, reflete a pluralidade da música nordestina e também a resistência de grupos historicamente marginalizados, como a comunidade LGBTQIAPN+ periférica, que encontra nas festas juninas uma forma de se afirmar, apesar das tensões e da exclusão.



Figura 07 – Pedra Homem (Foto com o figurino do clipe)

Fonte: Instagram da cantora⁴⁸

Ao se reconhecer como "Cabra Bixa", Pedra Homem reflete, em sua arte, a interseção entre diferentes identidades de gênero, sexualidade e a negritude. Em suas músicas, ela abraça a complexidade da sua vivência no Vale das Pedrinhas, um bairro periférico de Salvador, e a resistência contra a imposição de uma cultura hegemônica que tenta apagar as múltiplas possibilidades de ser e viver. A luta por visibilidade que Pedra trava em sua música é, de certa forma, uma batalha contra o racismo, o machismo e a homofobia, ao reconfigurar o forró em suas próprias condições e em um diálogo constante com as experiências de seu corpo, de sua memória afetiva e de sua ancestralidade.

Pedra Homem vai além de apenas resgatar o passado; ela reacende a história ao atualizar os sentidos do forró, mostrando como esse ritmo, que se pensa como "tradicional", é também uma expressão radical de quem se recusa a ser apagado. Em suas palavras, ela diz: "Não estou inventando a roda, apenas retorno",

⁴⁸ Disponível em: https://www.instagram.com/p/C7uJ8vjpMbl/?img_index=1. Acesso em: 26 de abr. 2025.

como quem reafirma sua identidade e sua luta em um espaço onde o controle e a normatização buscam silenciar aqueles que são diferentes. Assim, sua música não é apenas um produto cultural, mas um ato de resistência em sua forma mais genuína, que exige reconhecimento e dignidade.

A presença de Pedra Homem e seu "Ebó D'si Fazê Acendê" (2024) reconfigura o forró como um espaço de escrevivência, onde o ato de cantar é, como propõe Conceição Evaristo (2020), um compromisso com a memória coletiva que devolve ao ritmo sua alma soterrada. Ao afirmar-se como "Cabra Bixa", Pedra opera na interseccionalidade, utilizando sua localização marginal: preta, periférica e LGBTQIAPN+, para produzir um novo saber que desafia a norma. O corpo de Pedra não é apenas um lugar de sofrimento, mas um território político e pedagógico: quando ela canta que "as bichas brincam São João" no seu vídeo clipe no "01:'25, ela está rasgando o véu da alienação de que falava Fanon (2008), recusando as "máscaras brancas" e heteronormativas para afirmar uma negritude que é plena e dissidente.

Essa ancestralidade insurgente transborda para as arenas das festas populares, transformando as quadrilhas juninas, como a Imperatriz do Forró, em espaços de disputa simbólica e reexistência. A inclusão da comunidade LGBTQIAPN+ periférica nessas festas não é apenas entretenimento, mas um gesto de Amefricanidade, como defendia Lélia Gonzalez (1988): uma ocupação que reivindica o direito ao prazer, ao brilho e ao sagrado em um território que o racismo e a homofobia institucional tentaram higienizar. Como Pedra bem pontua em seu manifesto sonoro, "antes de ser Quilombo já era Aldeia" no seu clipe no "04:'32; esse retorno às raízes afro-indígenas é o que Cida Bento (2022) chamaria de rompimento com o pacto da branquitude, pois retoma o protagonismo de quem construiu a roda. Assim, o forró de Pedra Homem deixa de ser apenas um produto de consumo para se tornar um Ebó político: uma oferenda de luz que acende a verdade de que o futuro do forró é diverso e inegociavelmente livre.

Pedra Homem, ao lançar seu trabalho "Ebó D'si Fazê Acendê", nas plataformas de músicas, além de se colocar como protagonista da sua história, trazendo à tona a importância da resistência de corpos negros e periféricos no forró, faz um enfretamento ao Racismo Algorítmico, mesmo não conseguindo um alcance de milhões de visualizações, segue lutando e sendo enfretamento nesses pontos de tenção. Sua música não apenas propõe uma atualização do gênero, mas também

constrói uma nova narrativa de resistência e pertencimento, que pulsa nas batidas do arrasta-pé e na potência de um movimento que se recusa a ser silenciado.

A multiartista Pedra Homem se destaca como um corpo que dança, canta e finca raízes profundas na ancestralidade afro-indígena, sendo um território de enfrentamento ininterrupto, onde a luta pela visibilidade de corpos dissidentes que lutam pela sobrevivência todos os dias, se entrelaça com a batida do arrasta-pé, do trap e do alujá, o toque sagrado de Xangô.

Sua música foi financiada pela Lei Paulo Gustavo e com parcerias como Deusa Sued e DJ Preta Barros, o projeto é um manifesto sonoro e visual que exalta a presença viva dos povos Kiriri, dos terreiros de Candomblé, das periferias LGBTQIAPN+ e dos brincantes juninos que reinventam o São João com suas cores, corpos e afetos. No videoclipe, a quadrilha Imperatriz do Forró, a Rainha do Samba Junino Pokett Nery e o coletivo Afrobapho se somam nessa roda de resistência, mostrando que o forró é e sempre foi também negro, indígena e diverso. Deixando claro a importância de políticas públicas efetivas, onde essas ações afirmativas além de financiar projetos potentes como esse, fortalece uma luta de um coletivo que é invisibilizado de todas as formas inimagináveis, diariamente e cotidianamente. Corpos que como Fanon (2008), fala, foram pensados em espaços não de poder e evidência, mas de subserviência.

A letra de "Ebó D'Si Fazê Acendê" é um ato de insurgência poética. Quando Pedra canta "vou ouvir minha avó que é Kiriri", ela invoca a memória dos povos originários que formam as fundações deste chão. Ao declarar que é "na fogueira que eu expando meu amor", a artista ressignifica a tradição junina historicamente marcada por tentativas de embranquecimento, como espaço de celebração da verdade e da liberdade. Com pés fincados na terra e a língua afiada contra os covardes, Pedra (re)afirma sua existência e a (re)existência de muitos como ela: corpos que, apesar de todos os apagamentos, continuam dançando e acendendo suas próprias fogueiras.

O forró de Pedra Homem é mais que ritmo: é reza, denúncia, é ebó!. Seu trabalho nos lembra do que fala Santos (2016, p. 60) ao afirmar que a luta contra o poder exige desvelar e anular os dispositivos de apagamento e silenciamento. Pedra, ao reacender "na fogueira" suas raízes afro-indígenas e ao celebrar o brincar periférico LGBTQIAPN+ no São João, não apenas canta para alegrar: ela canta para existir, e existe porque canta. Em cada verso e batida, ela afirma que o forró,

também é território de insurgência preta, indígena e bixa, Pedra Homem, com sua arte e seu corpo em movimento, faz exatamente o que Santos (2016, p. 61) aponta: dobra, esvazia e joga as estruturas de poder contra si mesmas. Sendo mais que uma insurgência cotidiana, se tornando uma denúncia viva contra a lógica que tenta apagar corpos dissidentes, ela tensiona o sistema que insiste em normalizar exclusões. Pedra não pede espaço: ela ocupa, resiste e transforma.

Em meio ao brilho das luzes do palco e aos refrões que embalam multidões, uma história amarga se desenrola longe dos holofotes. Dois jovens sonhadores do sertão pernambucano, com trajetórias parecidas e o mesmo nome artístico: “Zé Vaqueiro”, se viram em lados opostos de uma disputa silenciosa e dolorosa. De um lado, José Jacson de Siqueira dos Santos Júnior, cantor branco, que encontrou na indústria cultural o apoio e o investimento que o levaram ao estrelato. Do outro, Wesley dos Santos Vieira, cantor preto que, mesmo tendo usado o nome em suas caminhadas de bar em bar, viu seu direito ser esvaziado, sua identidade arrancada, e foi forçado a se reinventar como “Zé Estilizado”, sem a promessa de apoio que lhe foi feita. Essa não é apenas uma história sobre quem registrou primeiro ou quem teve mais alcance, é sobre apagamento, desigualdade histórica e sobre como a indústria segue reafirmando o velho projeto de invisibilizar corpos pretos que ousam sonhar.

Zé Vaqueiro “Estilizado” (Wesley), estava em ascensão na carreira como cantor de piseiro, que é uma variação do forró eletrônico, ambos estavam com músicas viralizadas, e não sabiam da existência um do outro, até que as plataformas começaram a confundir os dois artistas, e se encontraram para conversar e fazer parceria, só que a solicitação no INPI (Órgão que fiscaliza os direitos da propriedade industrial, cultural e artística) foi feita primeiro pelo Cantor Wesley dos Santos, e uma grande produtora chamada Vybe pertencente ao cantor Xand Avião, começou a empresariar o outro Zé Vaqueiro, o Cantor José Jacson. Segundo Wesley⁴⁹, a empresa Vybe, prometeu dar assistência a sua carreira, com investimentos e ajuda na divulgação do seu trabalho, segundo o cantor após ele abrir mão do nome na INPI, a empresa negou a ajuda que havia prometido e o mesmo ficou de “mãos abanando”, sem ajuda e sem o nome, ou seja, a empresa preferiu investir no Zé

⁴⁹ ORTEGA, Rodrigo. O outro Zé Vaqueiro: músico desiste de briga por nome e se diz traído por empresa de Xand Avião. G1, 9 nov. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/11/09/o-outro-ze-vaqueiro-musico-desiste-de-briga-por-nome-e-se-diz-traido-por-empresa-de-xand-aviao.ghtml>. Acesso em: 26 abr. 2025.

Vaqueiro – José Jacson, e ainda deu o título de “O Original”, para diferenciá-lo do outro.



Figura 08 – À esquerda, José Jacson de Siqueira dos Santos Junior, o Zé Vaqueiro. À direita, Wesley dos Santos Vieira, que já foi Zé Vaqueiro e mudou de nome para Zé Estilizado.

Fonte: Portal G1⁵⁰

A história dos dois Zés é muito mais que uma coincidência de nomes: é um retrato cruel da forma como o Brasil, desde sempre, trata seus filhos pretos. Wesley dos Santos Vieira, preto, nascido em Lagoa Grande, construiu sua caminhada no forró com suor, mas viu seu nome ser arrancado diante dos olhos por uma engrenagem que nunca perdoou corpos negros em ascensão. Enquanto José Jacson, branco, foi catapultado para o estrelato com investimento, estrutura e o respaldo de uma indústria cultural que, sem pudor, seleciona quem pode brilhar, Wesley foi empurrado para a invisibilidade. O mesmo até hoje encontra dificuldade para conseguir show's. A história dos nossos corpos sempre foi atravessada pela negação de nossas próprias narrativas, comprovando na própria pele o que Santos disse: “temos apenas corpos catalogados para morrer, destruídos da potência de imaginar e de bioficcionalizar suas histórias” (2016, p. 78), somos constantemente reduzidos a existências sem direito ao sonho, apagados da criação de futuros possíveis. Reivindicar nossas memórias e reinventar nossas trajetórias é, portanto, um gesto radical de resistência e vida.

⁵⁰ Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/11/09/o-outro-ze-vaqueiro-musico-desiste-de-briga-por-nome-e-se-diz-traido-por-empresa-de-xand-aviao.ghtml> Acesso em: 27 de abr. 2025.

A disputa pelo nome "Zé Vaqueiro" mostrou como o racismo estrutural, conforme teorizado por Silvio Almeida (2019), opera de forma implacável nos mercados simbólicos, ditando quem possui o direito à autoria sobre si e quem deve ser silenciado em nome do lucro. A manobra da produtora Vybe, ao investir no corpo branco de José Jacson e descartar a trajetória preta de Wesley após a expropriação de seu nome, evidencia o funcionamento do "pacto narcísico da branquitude" de Cida Bento (2022): um sistema de proteção mútua que reconhece no artista branco o "investimento seguro" e o "capital simbólico" legítimo, enquanto o corpo preto é lido como descartável ou meramente instrumental. Ao nomear o cantor branco como "O Original", a indústria não cometeu apenas uma estratégia de marketing, mas uma violência ontológica que Frantz Fanon (2008) descreveria como a negação da humanidade e do direito ao nome, deslocando Wesley para uma "zona de não-ser". Essa "bioficcionalização" forçada, onde o artista preto é obrigado a se reinventar como "Estilizado" após ter sua identidade original sequestrada pela lógica do capital, prova que, no forró de massa, a autenticidade é uma construção racializada que serve para manter corpos pretos na invisibilidade, mesmo quando são eles os primeiros a fincar a estaca da criação no chão do sertão.

Isso não é novo. Desde a colonização, corpos pretos foram saqueados, suas terras, saberes, nomes e existências, sem que tivessem o direito sequer de serem reconhecidos. A violência que antes vinha pela chibata, hoje vem travestida de contratos, de marketing, de marcas registradas. A apropriação da cultura preta, seguida de seu embranquecimento sistemático, continua operando sem dó, como se fosse natural apagar quem construiu a base de tudo, conforme o autor Sodré (1999). Wesley não perdeu só um nome artístico; perdeu o direito de ser protagonista da própria história, uma história que ele mesmo começou a escrever, antes de ser silenciado. E é assim, entre acordos rompidos e promessas vazias, que a indústria reafirma um projeto antigo: o de sempre roubar e nunca devolver.

Situação quase similar aconteceu com o cantor Nivaldo Marques, e o *HIT* "Tem Cabaré essa noite" que emplacou o ano de 2022, se tornado o Top 1 das plataformas de músicas dentre elas o *Spotify*, segundo uma entrevista no podcast "Cunversa é essa"⁵¹, Nivaldo vinha trabalhando essa música desde 2019, que

⁵¹ CUNVERSA É ESSA PODCAST. **Nivaldo Marques explica confusão sobre a música "Acaba Essa Noite"**. YouTube, 1 abr. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hRWuCU7QrtE>. Acesso em: 28 abr. 2025.

começou a ganhar força. O sucesso foi tanto que chamou a atenção de grandes nomes do forró. Wallace Arrais foi o primeiro a se interessar e chegou a ligar pessoalmente para Nivaldo propondo uma parceria, logo após o cantor fazer uma participação em um Show de Wesley Safadão em Salvador-BA no Arraiá do Galinho, festa tradicional promovida pelo SBT Nordeste. A princípio, parecia uma boa ideia, mas as coisas começaram a desandar quando pessoas próximas de Wallas começaram a postar nas redes sociais que a música já era "dele", que "ninguém tomava", sendo que a música estava a um alcance de 1 bilhão de visualizações na voz dos dois cantores Wallas Arrais e Nivaldo Marques, se tornando o primeiro marco de 1 bilhão em menos de 7 dias de lançamento para o forró. Isso incomodou profundamente Nivaldo, que sempre batalhou para construir seu espaço e viu sua criação sendo apropriada sem o devido reconhecimento. Apesar de tentar manter a parceria de forma amigável, as atitudes e os bastidores fizeram com que ele tomasse providências legais, resultando na retirada da música das plataformas na voz de Wallace.

Depois disso, surgiu a oportunidade de gravar a música com Wesley Safadão, que também havia se encantado pelo sucesso da faixa. No entanto, por questões de saúde, a parceria acabou não se concretizando. Sem perder tempo, o empresário Kleber Show, que cuida da carreira de Natanzinho, pertencente a Vybe produções do cantor Xand Avião percebeu o potencial da música e articulou para que ela fosse lançada com Natan, estratégia que deu muito certo. Em suas redes sociais Wallas Arrais falou que foi injustiçado, quando a sua versão com Nivaldo Marques foi retirada do ar fim de que a versão com Natan crescesse.



Figura 09 – À esquerda, Wallas Arrais e Nivaldo Marques, capa lançada primeiro nas plataformas. À direita, Nivaldo Marques e Nattan, capa lançada após a retirada da música com Wallas.

Fonte: Letra.mus⁵²

Após a música ser gravada com Nattan, Nivaldo Marques relatou no “Cunversa é essa Podcast” que o cantor realizou a gravação do clipe, levou a música para os programas de TV, e começou a promovê-la sozinho, como se fosse um trabalho exclusivo seu, usando Nivaldo apenas como escada. A empresa responsável pela carreira de Nattan, a Vybe Entretenimentos, se pronunciou através das redes sociais, no perfil do empresário Cleber Show⁵³, publicando uma nota na qual minimiza a participação de Nivaldo, falando que ele era irrelevante, insinuando que sua presença era desnecessária. Cleber chegou a afirmar que o cantor era mal-agrado, que não tinha visibilidade, e que todo reconhecimento que ele possui hoje é graças à imagem de Nattan associada à música. Segundo ele, Nivaldo deveria ser grato pelos compartilhamentos feitos por Nattan, que, segundo o empresário, o ajudaram a crescer nas plataformas digitais, e em outras redes sociais como o Instagram. No entanto, Nivaldo rebate no podcast dizendo que a música cresceria de qualquer forma, porque já estava engajada quando foi feita a proposta de gravação, e que aprendeu com essa experiência a nunca mais gravar canções que já estejam em processo de divulgação. A partir de agora, afirmou, só lançará faixas inéditas ao lado de outros artistas.

Esse episódio escancara a exploração da qual Nivaldo foi alvo. Para gravar a música, sua presença era conveniente. Sua voz, sua força e sua entrega artística serviam. Mas quando chegou a hora de mostrar seu rosto preto nos programas de televisão, ele passou a ser invisível. Foi usado como degrau para impulsionar a carreira de outro e, depois, descartado como se fosse um estorvo, como se sua existência não fosse digna de estar sob os holofotes. Como se um corpo preto, após ter servido, devesse se recolher e calar. E ele ainda deveria agradecer o quê? O apagamento? A humilhação? A maneira como o mercado musical, embalado pelo racismo estrutural, o tratou como escória que não pode brilhar? Essa história não é

⁵² Disponível em: <https://www.letras.mus.br/>. Acesso em: 28 de abr. 2025.

⁵³ TÔ NA MÍDIA. **Tem cabaré essa noite: cantor Nivaldo Marques reclama da parceria com Nattan.** 2022. Disponível em: <https://tonamidia.com.br/tem-cabare-essa-noite-cantor-nivaldo-marques-reclama-da-parceria-com-nattan/>. Acesso em: 28 abr. 2025.

um caso isolado, é mais um capítulo cruel de um ciclo que precisa urgentemente ser interrompido.

Nas fotos de divulgação o Cantor Nivaldo, um homem negro retinto, está com a mesma tonalidade de pele de Wallas e Nattan que são brancos, como forma de embranquecimento, a história sempre se repete e continuam a jogar “talco no salão”.



– Nivaldo Marques, no “Cunversa é essa Podcast”, com a tonalidade real de sua pele, diferente da divulgada pelas campanhas de marketing no hit “tem cabaré essa noite”.

Fonte: Cunversa é essa Podcast⁵⁴

Pela foto acima, tirada no “Cunversa é essa Podcast”, é possível ver a tonalidade real da pele de Nivaldo Marques, um homem preto retinto. Mas, nas imagens divulgadas pelos cantores Wallas Arrais e Nattan para promover o *feat* ou participação na música, Nivaldo aparece com a pele visivelmente mais clara, quase da mesma cor que os dois cantores brancos. A pergunta que não cala é: por que precisaram fazer isso? Qual o incômodo que um corpo preto real, com sua cor viva e verdadeira, ainda causa?

Esse tipo de branqueamento não é um mero erro técnico ou descuido de edição, ou tendência de cores. Ele carrega nas entrelinhas uma mensagem cruel e antiga: a ideia de que para pertencer, para estar nas vitrines, para ser aceito no grande público, o corpo preto precisa ser diluído, apagado, esbranquiçado como descreve Fanon (2008). É uma violência simbólica, um tipo de racismo velado que não grita, mas sussurra em cada detalhe: “você pode até estar aqui, mas não do

⁵⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hRWuCU7QrtE>. Acesso em: 28 de abr. 2025.

jeito que você é" (Almeida ,2019), a violência simbólica do branqueamento da foto de Nivaldo Marques revela como o racismo, muitas vezes, se camufla nas ações sutis, ou nas omissões, das estruturas que moldam o mundo da música e da mídia. Esses espaços de poder, que deveriam reconhecer e valorizar a diversidade racial, acabam, consciente ou inconscientemente, reafirmando o padrão de exclusão (Almeida,2019, pag. 28).

Ao alterar a tonalidade da pele de um cantor preto para aproximá-la da de artistas brancos, essas instituições não apenas apagam a identidade de Nivaldo, mas também reescrevem os significados da raça, como se a visibilidade plena só fosse permitida a quem se encaixa na estética embranquecida. Nesse cenário, o racismo não se separa de um projeto político e econômico que decide quem pode brilhar e como deve ser visto. A foto manipulada não é apenas uma imagem retocada: é um lembrete de que, para se manterem firmes, as engrenagens do sistema continuam adaptando seus modos de exclusão, agora de maneira mais silenciosa, mas ainda assim profundamente cruel.

Quando a pele de um artista é "corrigida" para se aproximar dos padrões brancos, o que está sendo dito é que sua identidade, sua história e sua existência plena não são bem-vindas. Esse tipo de apagamento é uma ferida que se reabre em cada clique, em cada divulgação, em cada espaço em que o preto só pode existir se for "menos preto". É sobre negar a presença, é sobre podar a potência, é sobre tornar invisível uma história que deveria ser motivo de orgulho. É o talco no salão novamente, disfarçado de marketing, disfarçado de estética, mas ainda, profundamente, racismo.

Essa prática, infelizmente, não é novidade. Artistas pretos, principalmente do Nordeste e de gêneros populares como o forró, são muitas vezes usados como alicerce para impulsionar projetos que depois os apagam da narrativa. É um ciclo perverso: primeiro se aproveitam da criação, da potência, da força popular desses cantores, e depois, estrategicamente, tentam reescrever a história sem eles. A pele clareada nas fotos não é apenas uma questão estética, é simbólica, reforça a lógica cruel de que, para ganhar as grandes vitrines do Brasil, é preciso apagar a negritude.

O racismo se escancara não apenas na ausência dos corpos pretos nos palcos maiores, mas na tentativa silenciosa de diluir a sua existência. Não é apenas sobre não estar na foto: é sobre alterar o próprio corpo, o tom da pele, o direito de

ser autor da própria história. Jogam “talco no salão” ainda hoje, branqueando corpos e memórias, negando a quem criou o protagonismo que sempre foi seu por direito. É um apagamento que não é inocente: é estratégia. E enquanto isso seguir acontecendo, a luta por respeito, reconhecimento e reparação precisa ecoar ainda mais alto.

O descaso com Nivaldo Marques é gritante e não pode ser visto como algo isolado ou sem intenção. Após o uso da sua voz, da sua arte e da sua trajetória para impulsionar um sucesso nacional, o cantor foi simplesmente desprezado, como se sua história, seu rosto e sua presença fossem facilmente substituíveis. A nota da empresa deixa isso evidente: a tentativa de apagar a relevância de Nivaldo é mais um retrato cruel da lógica de necropolítica descrita por Mbembe (2016), onde determinados corpos, principalmente os corpos negros, são considerados úteis até certo ponto, e depois jogados às margens, e invisibilizados.

É uma distribuição desigual de poder que grita nas entrelinhas: corpos como o de Nivaldo são bem-vindos enquanto servem para sustentar outros corpos mais valorizados socialmente, mas são descartáveis quando já cumpriram esse papel. A ausência dele nos programas de TV, nos holofotes e nas narrativas que surgiram sobre o sucesso da música é um reflexo duro dessa estrutura racista que insiste em apagar trajetórias negras, negando a autoria e o protagonismo que lhes é de direito.

Nivaldo deixou claro durante sua entrevista no podcast, que não guarda mágoa de ninguém, mas que precisou agir para proteger o que construiu. Hoje, mesmo com todos os perrengues, ele segue firme, cercado de uma equipe maior, mais estruturada, e com a certeza de que é preciso estar sempre atento para manter o que é seu. É uma história sobre talento, luta e a dura realidade de quem sonha grande no mundo da música.

3.3 Do Silenciamento ao Protagonismo: Corpos Pretos que Re(Existem) por meio do forró

A história do forró, apesar de enraizada nas vivências e ritmos oriundos de corpos negros do sertão nordestino, tem sido atravessada por silenciamentos estruturais (Almeida, 2019). Quando nos debruçamos sobre os bastidores da indústria da música popular brasileira, especialmente no que tange ao mercado do forró, percebemos uma prática histórica de apagamento dos sujeitos pretos que

contribuíram e ainda contribuem para a construção desse ritmo que embala multidões. O forró, traz em si a memória de um povo que, mesmo marginalizado, sempre resistiu por meio do som, do corpo e da coletividade.

Contudo, resistir não é apenas permanecer. É transformar e habitar espaços que historicamente nos foram negados, e não pensados para os corpos pretos. É reescrever uma narrativa onde antes só havia silenciamento. Corpos negros que outrora eram ocultados nas sombras do palco, ou sequer convidados a ele, hoje (re)existem em cena, conscientes de que sua presença incomoda, mas também é urgente, potente e inegociável. São artistas, produtores, compositores e dançarinos que, com suas trajetórias marcadas pela exclusão, fazem da arte um grito de dignidade, um gesto político e uma afirmação de identidade.

Ao compreender o capital como uma arquitetura jurídica e ética que naturaliza a expropriação de territórios, saberes e corpos negros, Denise Ferreira da Silva (2024) em seu livro “A dívida impagável”, contribui para iluminar o modo como o forró, enquanto manifestação cultural de matriz preta, foi historicamente embranquecido e deslocado de suas origens afro-diaspóricas no campo acadêmico e na indústria cultural. Assim, a noção de “dívida impagável” (Silva, 2024) dialoga diretamente com a invisibilidade da relação entre forró e racismo, denunciando que o apagamento dos corpos negros nesse gênero musical não é um acidente, mas parte de uma lógica colonial que transforma a exploração e o silenciamento em norma, ao mesmo tempo em que impede a restituição plena do valor simbólico, histórico e político expropriado das populações negras.

Esse cenário, no entanto, não se desenha sem conflito. A indústria cultural, ainda guiada por lógicas embranquecedoras e mercadológicas, insiste em selecionar quem pode ser visto, ouvido e celebrado. A imagem, nesse campo, carrega um valor simbólico altíssimo. Não se trata apenas da música, mas de quem a representa, de qual corpo será vinculado à ideia de sucesso e qual será relegado ao esquecimento. Nesse processo, muitos artistas pretos são utilizados como escada e são convocados para dar autenticidade, para dar “sotaque”, para compor um certo “temperamento popular”, mas são sumariamente descartados quando a visibilidade exige branquitude ou quando o capital midiático decide quem será o “rosto” do hit do momento.

A experiência do cantor Nivaldo Marques é um exemplo recente, mas está longe de ser isolado. O que lhe aconteceu reverbera como vivências de tantos

outros artistas pretos que foram utilizados enquanto úteis, mas logo depois descartados como quem tira o pé de uma vitrola antiga: com pressa, sem cuidado, sem memória. A tentativa de apagar o rosto preto da divulgação de uma música, a substituição simbólica de sua presença por uma figura branca, o silenciamento de sua trajetória nos espaços de maior visibilidade, tudo isso se alinha à lógica da necropolítica: selecionar quais vidas podem ser celebradas e quais podem ser apagadas, como se fossem descartáveis (Mbembe, 2022).

No entanto, há uma contra-narrativa sendo construída com força. Os corpos negros estão ocupando espaços, mas agora com consciência política. Sabem o peso e o preço da sua imagem, conhecem os bastidores da indústria e se organizam para não mais serem peões em um jogo que nunca os quis protagonistas. O protagonismo negro no forró não é apenas uma vitória individual; é um projeto coletivo de reconstrução histórica, de cura ancestral e de justiça estética. É sobre descolonizar o imaginário do que é o forró, de quem o representa, e de como ele deve ser contado.

(Re)existir, nesse contexto, é resistir com criatividade, com afeto e com inteligência política. É fazer do palco um terreiro de afirmação identitária. É transformar o microfone em ferramenta de denúncia, mas também de celebração. É entender que, mesmo quando tentam apagar nossas vozes ou maquiagem nossos rostos, carregamos na memória e na música a verdade que resiste: o forró é preto. E continuará sendo, enquanto houver um corpo negro disposto a dançar, cantar e contar sua história com dignidade e coragem, isso é Forró com Resistência ou Forró Protesto, usar do forró, por meio de suas letras, canções, interpretações e corpo, para denunciar e ocupar espaços, é reafirmar e levantar consigo uma representatividade para além da música. O forró como território de resistência se fortalece muito quando consideramos sua inscrição histórica na tradição do que chamamos de forró protesto. Essa vertente, que ganha força sobretudo entre as décadas de 1970 e 1980, é marcada por canções que utilizaram o formato musical do forró, especialmente o xote e o baião, como veículo de denúncia contra as desigualdades sociais, a violência do Estado e os apagamentos culturais. Artistas como Marinês, Luiz Gonzaga (em sua fase mais engajada), Elba Ramalho, Chico César, Zé Ramalho e Ednardo ajudaram a consolidar esse uso político do forró, mesmo que muitos deles tenham transitado por outros gêneros musicais.

A genealogia do "Forró Protesto" revela que a utilização do xote e do baião como ferramentas de denúncia não é um fenômeno isolado, mas uma linhagem de resistência discursiva que, entre as décadas de 1970 e 1980, já mobilizava a escuta popular contra as desigualdades e a violência do Estado. Como propõe Gilroy (2001), a música negra e diaspórica opera como uma forma de consciência política que transcende o entretenimento, funcionando como um arquivo da experiência de liberdade. Enquanto o "fornó ostentação" e o modelo romantizado das grandes bandas promovem uma higienização estética que, segundo a lógica da indústria cultural, esvazia as dimensões coletivas do gênero, essa outra cena reterritorializa o ritmo. Ao cruzar raça, gênero e sexualidade, esses artistas performam o que se identifica na música como linguagem de libertação, provando que o fole, ao roncar contra o apagamento, mantém viva a disputa simbólica entre o fornó mercantilizado e o fornó que se afirma como território político e horizonte de reexistência.



Figura 11 – Dayanne Henrique, Dany Myler, Eliza Mell e Palas Pinho. (Foto: Tarciso Augusto/Esp DP) Fonte: Diário de Pernambuco⁵⁵

Nascidas de uma cena que por muitos anos foi invisibilizada, quatro mulheres, na sua maioria negras, de periferias, e histórias atravessadas por silêncios e lutas, decidiram não esperar mais convites, e ser seus próprios convites ao protagonismo. Idealizado por Palas Pinho, o grupo *As Amigas do Brega* se formou em 2018 com a

⁵⁵ **AMIGAS do Brega prosperam com sucessos do brega romântico impulsionadas pela internet.** *Diário de Pernambuco*, Recife, 12 fev. 2019. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2019/02/impulsionadas-pela-internet-amigas-do-brega-prosperam-com-sucessos-do.html>. Acesso em: 3 maio 2025.

força de quem entendeu que o tempo da submissão tinha ficado pra trás. Unidas por memórias de palco, e bandas do final dos anos 1990 e início dos 2000, elas reuniram as potências de suas vozes para cantar o que viveram: o amor que pulsa, a dor que grita, a paixão que escandaliza. E fizeram isso não em grandes estúdios, mas no lixão de Nova Descoberta (periferia do Recife) onde a arte resiste como semente na terra seca. Gravar ali não foi um acaso: foi um ato político, um grito contra o sistema que sempre tentou esconder seus corpos e calar suas vozes.



Figura 12 – DVD Amigas do Brega, Nova Descoberta (periferia do Recife)

Fonte: DVD Amigas do Brega⁵⁶

“Nós marcamos uma geração, fomos pioneiras ao expressar o amor, a traição, o desejo de sermos unicamente felizes, felizes por sermos mulheres. Lutamos para ocupar igualmente o lugar que até então era predominado por vozes masculinas. Eles podiam se expressar, desejar, nos trair... e voltar para casa. Um dia acordamos e decidimos colocar para fora o nosso sentimento. Nossas vozes chegaram até onde não imaginávamos. Nos trouxeram até aqui. E nesse reinado, somos todas majestades, somos parte de um exército empoderado. Nós, ah, meu bem, nós comandamos o movimento, nós comandamos o Brega. Somos as quatro maiores vozes. E uma geração, senhoras e senhores, somos As Amigas do Brega.” E foi com essas falas que elas iniciaram esse audiovisual.

O DVD, lançado no YouTube, ultrapassou 5 milhões de visualizações. Mas os números são só uma parte da história. O que se vê ali é o rosto da resistência, da coragem e do talento. Elas deram rosto às canções que atravessaram gerações e

⁵⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=d5hAZAewu-Y&list=RDd5hAZAewu-Y&start_radio=1&t=207s Acesso em: 03 de maio. 2025.

que muitos conheciam apenas pelas melodias. Em trajes vibrantes, brilhantes e coreografias marcantes, reunindo sucessos do final dos anos 1990 e começo dos anos 2000, mas que nunca abandonaram o imaginário coletivo e ainda despertam nostalgia no público, com a energia de quem sabe que está fazendo história, Dany Myler, (ex-cantora da Cavaleiros do Forró, responsável pelo estouro nacional do HIT “Senta que é de menta”), Eliza Mell (ex-cantora do Brega.com, responsável pelo sucesso: “Ânsia”), Dayanne Henrique (ex-cantora da Frutos do Amor, do hit “Meu diário”) e Palas Pinho (ex-cantora da banda de forró Ovelha Negra, do sucesso “Amor de rapariga”), recolocaram o brega no centro da cena. Um brega com nome de mulher, que desafia a lógica machista que sempre fez do palco território masculino, especialmente no forró. E é com essa coragem que elas vêm abrindo caminho para muitas outras, mostrando que da lama também nascem rainhas, brotando em solos inférteis.

Elas não apenas cantaram suas dores e desejos, elas os transformaram em força, arte e afirmação, colocando no mundo suas vivências com orgulho e potência. Em um cenário em que as cantoras ganhavam menos que os homens, tinham menos espaço, menos respeito, *As Amigas do Brega* criaram sua própria estrada. Fizeram do que tinham o suficiente para escrever um novo capítulo da música popular brasileira. E, com isso, reafirmaram que o brega é amor, força e revolução. Em Nova Descoberta, entre o lixo e o brilho, essas mulheres provaram que o lugar da mulher é onde ela quiser, inclusive no topo.

A cantora de forró Solange Almeida em uma entrevista no Domingão do Faustão⁵⁷ revelou uma dura realidade vivida por muitas mulheres no forró: o machismo estrutural que as silencia, desvaloriza e as coloca sempre em segundo plano. Ao afirmar que a mulher ganha menos que o homem, e ainda é acusada de cantar menos e “não ter voz”, Solange expõe a desigualdade presente nos bastidores da música nordestina, onde, apesar do talento e da força que carregam no palco, as mulheres ainda enfrentam a desvalorização financeira, a pressão estética e a exclusão das decisões. Sua fala não é apenas um desabafo pessoal, mas um grito coletivo por respeito, visibilidade e equidade num cenário onde elas sempre estiveram, mas quase nunca foram tratadas como protagonistas.

⁵⁷ **NATELINHA.** No Domingão, Solange Almeida diz que foi enganada pela banda Aviões do Forró. *NaTelinha*, 2 jun. 2019. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/famosos/2019/06/02/no-domingao-solange-almeida-diz-que-foi-enganada-pela-banda-avioes-do-forro-129426.php>. Acesso em: 5 maio. 2025.

Trazer a cantora do Forró Corisco do Trovão, Michelle Pinheiro para essa escrita é um grande empoderamento feminino, falar de um corpo preto, fora dos padrões estéticos delimitados pela indústria cultural é fazer um ponto fora da curva, Michelle é mulher preta, gorda, potente e sua presença no forró é um grito rasgado contra os moldes impostos pela indústria cultural.



Figura 13 – Michelle Pinheiro, Cantora do Corisco do Trovão

Fonte: Instagram da Cantora⁵⁸

Ela não cabe nos figurinos apertados nem nos padrões estéticos que tentam definir quem pode ou não ocupar o palco, juntamente com o Forró Corisco do Trovão, banda oriunda de Aracaju-SE, que surgiu na década de noventa. Com uma voz que não se curva, verdadeiramente empoderada, Michelle dança, canta, sua, desafia, tudo nela é excesso, presença, e resistência viva, recentemente foi vocalista na quadrilha Rala Rala de Aracaju-SE, que trouxe como tema a resistência preta, onde Michelle Pinheiro, deu um show de representatividade, no final da

⁵⁸ Disponível em: https://www.instagram.com/p/DGweP-oOLqy/?img_index=1. Acesso em: 05 de maio. 2025.

apresentação da quadrilha a cantora não conteve suas lágrimas⁵⁹. Ela representa tantas outras mulheres que foram caladas, escondidas, empurradas para os bastidores. Sua figura, negra e exuberante, acende um clarão no salão e resgata a beleza real dos corpos diversos, das histórias que não se encaixam nos filtros. É como se cada verso que ela canta dissesse: “eu estou aqui, e isso basta”. Michelle é o ponto fora da curva que traça novos caminhos para o forró, mais justos, mais humanos, e mais verdadeiros.



Figura 14 – Michelle Pinheiro, Cantora do Corisco do Trovão ao centro, Emanuel Contigo, Thiago Cardoso e Jota Xavier

Fonte: Instagram da Banda Corisco do Trovão⁶⁰

Segundo os autores Gonzalez e Hasenbalg (pag. 121, 2022) a desigualdade não é apenas um simples legado do passado, a estrutura desigual de oportunidades sociais está sendo posta no presente o tempo inteiro, as desvantagens competitivas são gritantes, mesmo assim a banda Corisco do Trovão continua contra o sistema,

⁵⁹Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=3J4RPy9IRZ8&list=RD3J4RPy9IRZ8&start_radio=1&t=1868s. Acesso em: 05 de maio. 2025.

⁶⁰ Disponível em: https://www.instagram.com/p/C87HVXHRXWR/?img_index=1. Acesso em: 05 de maio. 2025.

mantendo cantores negros e dando evidências a estes, mesmo sabendo que a luta contra o sistema não é fácil.

A desigualdade social, o preconceito e o racismo, se atualiza o tempo todo, se impõe no agora com a mesma crueldade de outrora, mas com máscaras novas, como dizia Fannon (2018) “Mascaras Brancas”. As estruturas que determinam quem pode sonhar e quem tem que sobreviver seguem operando de forma silenciosa e, muitas vezes, naturalizada. As desvantagens competitivas são gritantes, escancaradas nos palcos onde somente uma cor é bem-vinda, nos contratos que só chegam a certas mãos, nos festivais que insistem em repetir as mesmas caras e tons. Ainda assim, a banda Corisco do Trovão insiste em remar contra essa maré. Manter cantores e cantoras negras à frente, dar a eles não só voz, mas visibilidade, é um ato político, é uma escolha de enfrentamento que exige coragem todos os dias. É saber que se paga um preço por isso, menos convites, menos palcos, menos likes. Mas é também uma escolha de afeto e de ética. É saber que resistir é construir espaço onde antes só havia ausência, é bater o pé e dizer: “nós também somos forró”. Porque se o sistema fecha as portas, alguém precisa ter a coragem de escancarar janelas. E é exatamente isso que o Corisco do Trovão faz: desafina o coro dos contentes para lembrar que o som do tambor também vem da pele preta. E que enquanto houver injustiça, cantar será, também, uma forma de lutar.

Faz-se mais que necessário um enfrentamento, para acordar os que estão dormindo sobre seus privilégios, é preciso chamar pelo nome o que sempre quiseram deixar escondido: racismo, exclusão e silenciamento. É necessário desconstruir a ideia de que tudo é mérito, quando muitos nem conseguem chegar na linha de partida. Acordar é olhar pro lado e perceber quem nunca esteve sentado à mesa, quem limpa o salão, mas nunca é convidado pra dançar. Enfrentar é dar nome aos nossos, dar palco, escuta e espaço, mesmo quando isso incomoda quem sempre esteve confortável. É ter consciência de que não basta ocupar, é preciso transformar. E isso exige coragem. Coragem de abrir mão de certos convites, de não se calar diante das injustiças, de dizer “não” onde todos dizem “sim”. Porque só assim a gente começa a costurar um novo tecido social, onde cada voz, cada corpo, cada história tenha vez e valor. E, principalmente, respeito.

Quando se trata de respeito a Banda Chá de Kapiaba, umas das bandas de forró eletrônico sergipano, nascida em Aracaju/SE no dia 5 de abril de 1999, tem um cantor negro como parte de sua nova formação. Com uma trajetória intensa de

show's até 2008, o grupo lançou 6 CDs e alcançou a expressiva marca de mais de 300 mil cópias vendidas, conquistando fãs em diversas regiões do país, segundo o site oficial da banda⁶¹. Após um período de pausa, a banda fez seu tão esperado retorno em 2023. Para celebrar essa nova fase, gravou um DVD especial no dia 4 de abril, em Aracaju, com o título "Memorável", resgatando grandes sucessos antigos de sua carreira.



Figura 15 – Banda Chá de Kapiaba (Gravação do DVD Memorável – 04 de abril de 2025)

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

A formação conta com os seguintes vocais: Janaína Figuer, Daniel Mell e Nininho Mell. No dia da gravação além de estar presente, aproveitei para fazer um bate papo com os cantores inclusive com Nininho que estava muito feliz em estar fazendo parte da banda, e falou também sobre a falta de oportunidade que o forró ocasiona devido existir um cartel de contratações onde algumas bandas acabam tendo mais oportunidades que outras. Quando perguntei sobre como é ser uma pessoa preta que canta forró, devido à falta de representatividade no mercado fonográfico do forró eletrônico, o cantor respondeu que teve sorte de ser contratado de volta à banda, e retornar ao Chá de Kapiaba foi umas das coisas mais

⁶¹ Disponível em: <https://chadekapiaba.wixsite.com/oficial>. Acesso em: 05 de maio. 2025.

gratificantes que aconteceu com ele nos últimos anos. Durante o show o cantor teve um destaque muito grande cantando a maioria das músicas do repertório de 23 faixas, inclusive solos (música sozinho) de vários sucessos da banda.



Figura 16 – Banda Chá de Kapiaba – Montagem e foto da entrevista (Gravação do DVD Memorável – 04 de abril de 2025) Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Mais uma banda sergipana a colocar em seus vocais um cantor preto, isso é muito importante para a luta por visibilidade e representação preta, é muito mais do que uma simples escolha artística, é um gesto político, necessário e urgente. Num cenário onde a música popular nordestina, especialmente o forró, historicamente teve seus palcos ocupados majoritariamente por artistas brancos, ver um corpo preto ali, no centro, com o microfone na mão e a voz conduzindo multidões, é sinal de mudança, de enfrentamento, de reparação, eu como cantor preto me sinto representado. Isso é dar visibilidade a talentos que sempre existiram, mas foram sistematicamente invisibilizados. Quando um cantor preto assume os vocais, ele não leva só a própria história, mas também carrega consigo a luta de muitos sonhos de pessoa pretas que foram abafados, os silêncios que agora se transformam em canto. E é bonito ver que o público também está abrindo os olhos, ouvidos e o coração. Porque representatividade importa. Importa para os que vêm depois, importa para quem nunca se viu, importa para dizer, com todas as letras: "nós também somos protagonistas dessa história tão bonita".

O cantor Wesley Safadão, atual empresário da Camarote show's, (empresa de entretenimento que administra a carreira de diversos artistas brasileiros); além de

empresariar a Banda Brasas do Forró, os convidou para o seu novo audiovisual intitulado: “Bem-vindo ao meu mundo: Forró e Vaquejada”, que reuniu diversos clássicos do forró e vaquejada do país, com a participações de diversos artistas nacionais. A Banda Brasas do forró tem mais de 35 anos de carreira, fundada em 1989 no estado de Fortaleza-CE (Santana e Dias, 2021), canta forró eletrônico a mais de 3 décadas, com diversos sucessos conhecidos no Brasil todo como: “Todo tempo é pouco pra te amar”, “Sou vaqueiro nordestino”, “Perguntas sem respostas” e dentre muitos outros.



Figura 17 – Banda Brasas do Forró (Assum Preto) - Participação no audiovisual bem-vindo-vindo ao meu mundo do cantor Wesley Safadão

Fonte: Youtube Oficial do Cantor Wesley Safadão⁶²

O *feat* (Participação) já tem mais de 5 milhões visualizações, e os diversos comentários que tem no vídeo, a maioria são elogios ao cantor Wesley Safadão por proporcionar essa nostalgia que as músicas do Brasa podem proporcionar.

Esse feito do cantor Wesley Safadão vai além de uma simples parceria musical, ele resgata e reposiciona no centro da cena uma banda que carrega décadas de história e contribuição para o forró eletrônico. Chamar a Brasas do Forró para participar do audiovisual “*Bem-vindo ao meu mundo: Forró e Vaquejada*”, e mais ainda, assumir a gestão da banda através de sua empresa Camarote Shows, é

⁶² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1DvgUOMY15A>. Acesso em: 06 de maio. 2025.

reconhecer o valor de quem construiu alicerces nesse gênero tão popular e muitas vezes negligenciado pelas grandes mídias. E há algo ainda mais potente nesse gesto: a *Brasas do Forró*, hoje, é liderada nos vocais por um cantor negro, Assum Preto. Isso, para mim, um homem preto, cantor de forró, tem um peso que vai muito além da música. É sobre representatividade real, concreta e visível.

Ver um artista preto ocupando esse espaço, sob os holofotes, no palco de um projeto de grande visibilidade nacional, dá esperança e reacende o sentimento de que sim, nós podemos estar ali. Nós temos talento, história e potência. Em um cenário onde a branquitude ainda domina as narrativas e as imagens do forró *mainstream*, essa escolha de Safadão é também um afeto mais que político, ainda que não nomeado como tal. Me emociona porque é ver parte da minha luta, do meu corpo, da minha voz, representada ali, sendo aplaudida, celebrada e valorizada. E isso, sinceramente, abre caminhos. Caminhos para mim, e para tantos outros cantores pretos que sonham em viver da música, sem precisar se esconder, se calar ou se embranquecer pra caber no molde. É um passo importante na direção de um forró mais justo, mais plural e mais verdadeiro.



Figura 18 – Banda Brasas do Forró - Participação no audiovisual bem-vindo-vindo ao meu mundo do cantor Wesley Safadão – *Playlist* do Audiovisual

Fonte: Youtube Oficial do Cantor Wesley Safadão⁶³

⁶³ Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL73iAmm7by8BqCpQOrkXOHze4S2rzrbmg2>. Acesso em: 06 de maio. 2025.

Fazendo uma análise na capa de divulgação da participação da Banda Brasas do Forró no audiovisual do cantor Wesley Safadão, podemos observar que a foto do cantor Assum Preto não foi branqueada, também não foi suavizada, e nem colocada em segundo plano, ali está ele, com sua pele preta, com seus traços fenótipos evidentes, ocupando a imagem com dignidade e presença. E isso nos ensina muito, mostra que os corpos pretos não precisam ser disfarçados, clareados ou camuflados para pertencer. Ensina que a beleza, natural desses corpos têm lugar sim, nos palcos maiores, nas capas, e nos holofotes. Essa escolha, que pode parecer simples para alguns, representa uma virada de jogo poderosa para quem sempre teve que lutar para ser visto.

Ver Assum Preto ali, como protagonista, é como ver a história tentando se alinhar com a justiça. É o reflexo de uma luta antiga que insiste em abrir espaço num mercado que, por muito tempo, preferiu apagar rostos como o dele. E pra nós, que somos pretos e vivemos da música, é um sopro de esperança. É o sinal de que a caminhada está dando frutos, de que nossas vozes não estão mais sendo ignoradas. Esse gesto fortalece a luta preta porque nos dá imagem, nos dá visibilidade, e principalmente, nos dá pertencimento. A indústria precisa entender que não há forró sem a presença preta. Nós não somos coadjuvantes, somos a origem, a base, e também temos voz. E cada vez que um de nós aparece com orgulho e sem filtros, é mais uma rachadura na estrutura racista que ainda tenta nos manter à margem.

O projeto “*Dominguinho*” é uma colaboração entre os cantores João Gomes, Mestrinho e Jota.pê, e traz uma proposta leve e afetiva para embalar os domingos com música brasileira de qualidade, além de também trazer à tona o protagonismo negro. Gravado no Sítio Histórico de Olinda, o trabalho reúne 12 faixas que misturam forró, poesia, releituras e brasilidade em arranjos suaves e cheios de emoção. Com direção musical do próprio trio, o projeto aposta na simplicidade e na verdade das interpretações, criando uma trilha sonora ideal para momentos tranquilos com amigos e família. Desde o seu lançamento no YouTube em 18 de abril, o álbum já superou meio milhão de visualizações⁶⁴.

⁶⁴ **TERRA.** João Gomes, Mestrinho e Jotapê lançam projeto musical Dominguinho. *Terra*, 18 abr. 2024. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/musica/joao-gomes-mestrinho-e-jotape-lancam-projeto-musical-dominguinho.fbe7268be413c7dab300e6febeb7b04dt5y7pmm0.html>. Acesso em: 6 maio 2025.

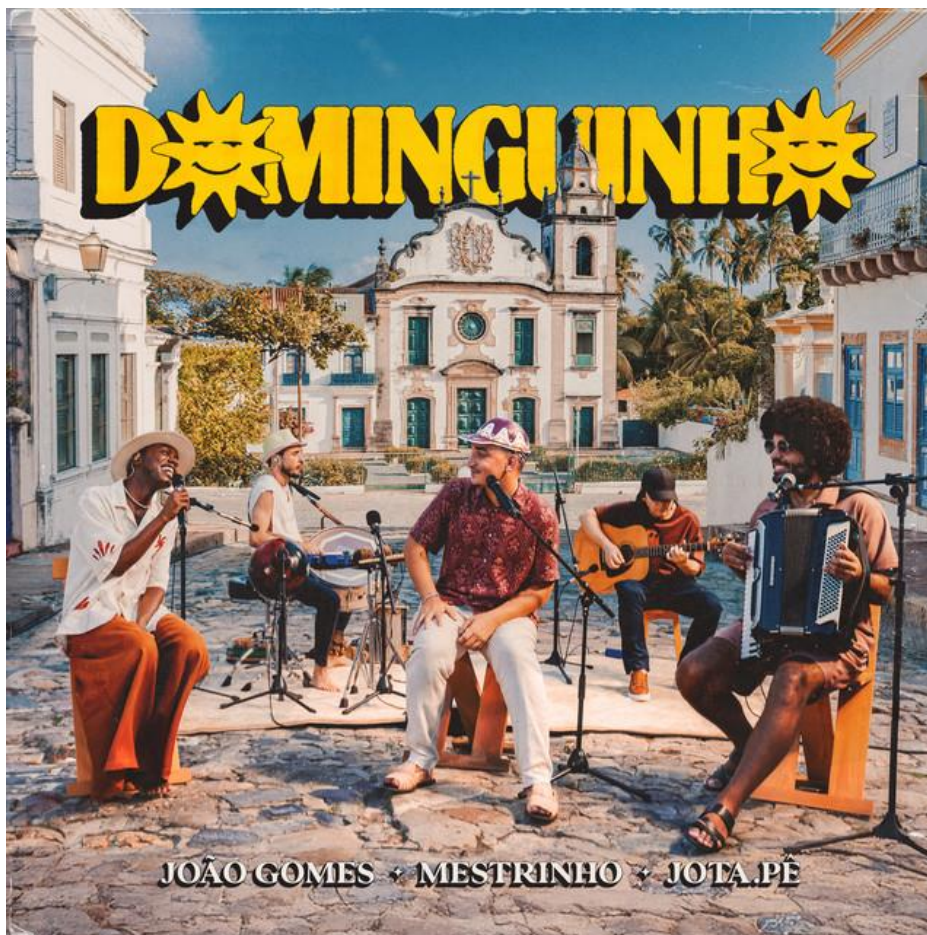


Figura 19 – Jota.pê, João Gomes e Mestrinho, Capa do álbum “Dominguinho”.

Fonte: Spotify do Cantor João Gomes⁶⁵

Jota.pê é um cantor e compositor paulista de Osasco que tem se destacado pela força e sensibilidade da sua voz e pelas letras que tocam fundo. Conhecido por sua participação no *The Voice Brasil*, ele foi elogiado por Lulu Santos como uma das melhores vozes da história do programa, ele vem consolidando sua trajetória com muita identidade. Em 2024, seu segundo álbum solo, “*Se Meu Peito Fosse Mundo*”, lhe rendeu indicações ao Grammy Latino e ao Prêmio Multishow, colocando seu nome entre os grandes da nova música brasileira. Com influências de Djavan, Lenine e Cássia Eller, Jota.pê mistura soul, bossa nova, forró e funk, sempre com autenticidade. Ele também faz parte do duo Àvuà, ao lado de Bruna Black, com quem já foi indicado ao Grammy em 2021. Além do talento vocal, Jota.pê tem se mostrado um artista consciente e comprometido, como prova sua música “Ouro Marrom”, em que fala sobre o racismo com esperança e sensibilidade. Seu trabalho,

⁶⁵ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/6laUDBtyfu4ngRbOsblhfS>. Acesso em: 06 de maio. 2025.

feito com tempo, pesquisa e verdade, é um respiro de beleza e resistência na música brasileira⁶⁶.

Mestrinho, nasceu em 1988 em Itabaiana (SE), carrega no sangue a força da musicalidade nordestina. Neto do mestre dos oito baixos Manezinho do Carira e filho do sanfoneiro Erivaldo de Carira, ele cresceu cercado por sanfonas e melodias. Aos 6 anos já tocava o instrumento e, com apenas 12, começou a se apresentar profissionalmente em bandas da região. Ao lado da irmã, Thais Nogueira, formou o Trio Juriti, migrando para São Paulo aos 17 anos, onde deu os primeiros passos autorais, destacando-se em festivais e gravando dois discos. Mestrinho ganhou espaço por sua habilidade ímpar com a sanfona e por sua musicalidade refinada, que mistura tradição e inovação. Já dividiu o palco com ícones como Dominginhos, Gilberto Gil e Elba Ramalho, com quem rodou o Brasil e o mundo. Foi também o sanfoneiro da última apresentação de Dominginhos, em Exu. Além de instrumentista, é cantor, compositor, produtor e arranjador, e lançou em 2014 seu primeiro álbum solo, "Opinião", reafirmando sua identidade artística. A trajetória de Mestrinho é um testemunho do poder da herança cultural e da paixão genuína pela música⁶⁷.

João Gomes é dos cantores mais ouvidos da Brasil, levando vários hits, aos topos das plataformas mundiais de música, durante vários meses, com esse projeto ousado e inovador, o cantor reuniu e deu a visibilidade a dois cantores e artistas negros. O projeto do cantor João Gomes "Dominginho", representa uma potente ação de resistência cultural e afirmação da negritude no cenário do forró. Em vez de seguir a lógica da indústria cultural que privilegia músicas modinhas e artistas brancos, João Gomes ousa ao revisitar diversas obras consagradas do forró, trazendo à cena, com dignidade e protagonismo, artistas pretos que têm sido sistematicamente invisibilizados nesse gênero. Essa atitude não se limita à estética musical, mas se estende à política do corpo e da memória, resgatando raízes e reforçando a importância da presença preta no palco principal. Nas palavras de Santos (2016, p. 101), "não é com discursos que se transforma o mundo, mas com ações efetivas", e é exatamente isso que João realiza: uma ação concreta de

⁶⁶ **A GAZETA.** Quem é Jota.pê, que foi do The Voice ao Grammy Latino com álbum eclético. *A Gazeta*, 13 nov. 2024. Disponível em: <https://www.agazeta.com.br/hz/cultura/quem-e-jotape-que-foi-do-the-voice-ao-grammy-latino-com-album-ecletico-1124>. Acesso em: 6 maio 2025.

⁶⁷ **MESTRINHO.** Sobre. Disponível em: <https://www.mestrinho.com/sobre-2-cjpa>. Acesso em: 6 maio 2025.

valorização da cultura popular preta, rompendo com a lógica de apagamento histórico e artístico.

Esse movimento pode ser compreendido como um gesto contracolonial, pois desafia a ordem cultural imposta pela lógica mercadológica da indústria fonográfica, que embranquece o forró e apaga suas origens afro-indígenas. Ao recusar o caminho fácil dos *hits* virais e apostar em uma sonoridade que honra as raízes do gênero, João Gomes contribui para quebrar estruturas simbólicas que sustentam o racismo na música popular. A presença preta nesse projeto não é decorativa, mas central e atuante, os corpos negros são celebrados em sua potência criadora, afetiva e ancestral. Essa atitude não só subverte a lógica burguesa da cultura de massa como também instala, ainda que em frestas, uma nova possibilidade de mundo, onde o forró possa ser, novamente, território de resistência e herança preta viva.

Falando em Herança preta viva, não podemos desconsiderar as pegas de bois, afinal foram os vaqueiros ex-escravizados da pega de boi de Pedrão-BA que no final de 1822, reunidos em um grupo de 39 vaqueiros, iniciou uma marcha pelo sertão rumo a recôncavo e depois seguindo para Salvador a fim de enfrentar a resistência portuguesa na independência da Bahia⁶⁸.

A Tradição Viva na Caatinga: A 8ª Pega de Boi no Mato com Zé Luís Vaqueiro que acontece no sertão sergipano, entre mandacarus e xique-xiques, resiste uma das tradições mais autênticas e emocionantes da cultura nordestina: a Pega de Boi no Mato. No dia 20 de abril de 2025, a *Fazenda Beleza*, localizada em Gracco Cardoso, a apenas 15 km de Nossa Senhora da Glória (SE), foi palco da 8ª edição desse grande evento, organizado por ninguém menos que Zé Luís Vaqueiro — um homem que representa com orgulho a alma do sertão. Mais que organizador, Zé Luís é também cantor, e sua voz ecoa os sentimentos de um povo que vive com coragem, fé e paixão pelo campo.

A Pega de Boi no Mato não é apenas um esporte equestre; é um rito de passagem, uma celebração da memória coletiva dos vaqueiros nordestinos. Diferente da vaquejada moderna, que acontece em arenas delimitadas, a pega ocorre na vegetação densa da caatinga. Ali, vaqueiros encourados e seus cavalos velozes enfrentam a mata espinhosa com bravura, revivendo os tempos em que o

⁶⁸ **GABRIEL, João.** Vaqueiros usaram gibão como armadura e lutaram por independência na Bahia há 200 anos. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 2 dez. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/12/vaqueiros-usaram-gibao-como-armadura-e-lutaram-por-independencia-na-bahia-ha-200-anos.shtml>. Acesso em: 6 maio 2025.

gado era criado solto, e os peões precisavam adentrar os matagais para reunir os animais. Mais que uma competição, é uma forma de manter vivos os valores da comunidade, reafirmar vínculos de amizade e enaltecer a identidade sertaneja.

A fazenda Beleza, onde a natureza e o tempo parecem ter feito um acordo de resistência, é o cenário perfeito para esse espetáculo da cultura popular. No final da pega, como manda a tradição, a festa continua: famílias se reúnem, amigos se reencontram, e as histórias dos vaqueiros ganham vida ao som das músicas interpretadas por Zé Luís e outros cantores de aboio, toada e repente, que com sua arte dá voz às raízes do povo do sertão. A 8ª Pega de Boi no Mato não é apenas um evento: é um ato de amor à terra, à história e aos que carregam no peito o orgulho de ser vaqueiro e principalmente a resistência preta.

8ª PEGA DE BOI NO MATO

UM DOS MAIORES FESTIVAIS DO GIBÃO DE SERGIPE

LINE-UP

1ª	MARCOS VINÍCIUS ABOIADOR	11:00 A 12:00	5ª	ÉDISON RIBEIRO	18:30 A 20:00
2ª	JÚNIOR E JORGE	12:30 A 14:00	6ª	ZÉ LUÍS VAQUEIRO	20:30 A 22:00
3ª	HERALDO JÚNIOR E EMANOEL	14:30 A 16:00	7ª	JAYRO VAQUEIRO	22:30 A 23:30
4ª	TÚLIO DUARTE	16:30 A 18:00	8ª	MIMIM DO GADO	00:00 A 01:00

DATA: 20/04/2025
LOCAL: FAZENDA BELEZA GRACCHO CARDOSO/SE
A EXIBIR DE NOSSA SENHORA DA GLÓRIA

SPPOO: 15 ANOS DA BASE
Tradição de pai para filho

Figura 20 – Cartaz divulgação da 8ª Pega de Boi no mato.

Fonte: Instagram oficial da Pega de boi⁶⁹

Esse evento reúne muita gente, e acontece na cidade Graccho Cardoso-SE, e durante minha visita ao evento pude perceber a presença intensa do corpo preto, tanto nas pegas dos bois quanto nos palcos cantando aboio e toadas. O organizador é o Cantor Zé Luís Vaqueiro, que além de organizar o evento já a oito anos, ajuda a dá manutenção a essa tradição, que foi passada de geração em geração, a sua família organiza o evento a mais de 50 anos.



⁶⁹ Disponível em: [https://www.instagram.com/pega de boi de zeluisvaqueiro/](https://www.instagram.com/pega%20de%20boi%20de%20zeluisvaqueiro/). Acesso em: 07 de maio. 2025.

Figura 21 – Foto com os organizadores tirada durante entrevista no dia do evento, primeira foto: o Pai de Zé Luís, Seu Zé, juntamente comigo, abaixo foto com alguns organizadores do evento (20/04/2025).

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador.

A Pega de Boi no Mato é mais do que uma prova de habilidade: é um ato de resistência cultural. Diferente da *vaquejada*, que acontece em arenas cercadas e segue regras de competição, e da *cavalgada*, que é um desfile organizado de cavaleiros pelas estradas e cidades em clima festivo, a pega de boi acontece no coração da caatinga, onde o vaqueiro enfrenta a natureza como ela é: bruta, espinhenta e cheia de desafios.

Enquanto a cavalgada exalta o orgulho e a beleza dos cavalos e seus cavaleiros, e a vaquejada transforma o ato de derrubar o boi em esporte, a pega de boi é raiz: nela, o vaqueiro entra na mata densa com seu cavalo, encourado da cabeça aos pés, para laçar o boi no meio do mato, entre galhos, espinhos e chão de pedra. É preciso coragem, força, conexão com o animal e, acima de tudo, respeito pela tradição. Quando o vaqueiro consegue pegar o crachá ou identificação que está amarrado no boi, geralmente na cabeça, ele ganha a premiação correspondente a da sua senha adquirida antes dele correr o boi⁷⁰. Na pega, o vaqueiro não busca só o boi: ele reencontra sua história, seu povo, e reafirma a dureza e a beleza de ser nordestino. É uma celebração da vida no sertão, onde o suor, o barro e a bravura escrevem um capítulo vivo da cultura nordestina.

Conforme aponta Santos (2016), trata-se de um gesto de resistência que se volta contra os aparelhos do Estado, operando como uma dobra que impulsiona uma cultura alternativa, capaz de agir como verdadeira máquina de guerra simbólica, isso é o que as Pegas de Boi têm a capacidade de fazer. Essa citação nos convida a enxergar práticas como a *Pega de Boi no Mato* não apenas como manifestação cultural, mas como ato político de afirmação de existências historicamente marginalizadas. Quando o vaqueiro encourado adentra o mato fechado, ele não carrega apenas um laço, uma taca, gibão e outras indumentárias, leva uma coragem ancestral que carrega também a memória de um povo que, por séculos, resistiu ao

⁷⁰ **CAVALUS**. A 'Pega de Boi' é uma tradição nordestina muito importante. *Cavalus*, 16 set. 2018. Disponível em: <https://cavalus.com.br/geral/a-pegadeboieuma-tradicao-nordestina-muito-importante/>. Acesso em: 7 maio 2025.

apagamento e às tentativas de silenciamento cultural, e até mesmo o epistemicídio cultural.

Nesse contexto, a presença preta dentro da Pega de Boi se torna ainda mais potente. O corpo negro, muitas vezes invisibilizado nas narrativas oficiais do sertão, reafirma sua centralidade nas tradições nordestinas. Assim como os quilombos foram máquinas de guerra contra o sistema escravocrata, a cultura do vaqueiro, com sua música, sua lida e seu rito, também se apresenta como trincheira simbólica. Cada corrida no mato, apartação, repente ou toada entoada é um lembrete de que a resistência preta grita ainda viva no sertão nordestino, em diálogo com a terra, os animais, e a ancestralidade que não se curva diante do esquecimento. A *Pega de Boi* é, portanto, mais que esporte: é território de afirmação, onde a cultura se faz luta e o corpo preto se faz presente, visível, heroico e necessário.



Figura 22 – Foto do Zé Luís Vaqueiro cantando no evento que organizou, com a sua banda (20/04/2025).

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador.

Na foto, Zé Luís Vaqueiro aparece no palco, cantando no evento que ele mesmo organizou (a 8ª Pega de Boi no Mato, realizada no dia 20 de abril de 2025,

na Fazenda Beleza, em Gracco Cardoso-SE). Mais do que um cantor, ele é um símbolo da luta diária de muitos homens e mulheres pretos que precisam ocupar múltiplos espaços para existirem com dignidade. Zé Luís foi o responsável por pensar o evento, montar a estrutura, articular os apoios, contratar as bandas e pessoas para trabalhar no evento, comprar e ver o que estava faltando, dentre outras atribuições e ainda subir ao palco para entregar sua arte com força e brilho, mesmo depois de um dia exaustivo, tentar colocar o melhor sorriso no rosto.

Essa cena escancara uma realidade cruel: por que pessoas pretas, historicamente, precisam fazer mais, ser mais, carregar mais para finalmente serem vistas? Como provoca Djamilá Ribeiro (2017), a sociedade estrutura desigualdades que tornam o corpo preto sempre atravessado por exigências desumanas, ele precisa provar o tempo todo que é capaz, que é bom o suficiente, que merece estar ali. A performance de Zé Luís, portanto, não é apenas um show: é um grito de resistência e dignidade, uma afirmação de que o protagonismo preto no sertão não apenas existe, como transforma sendo representatividade para muitos outros corpos pretos.



Figura 23 – Foto do Ônibus do cantor Zé Luís Vaqueiro.

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador.

Na foto, o ônibus de Zé Luís Vaqueiro repousa firme sobre o chão seco do sertão, cercado por árvores retorcidas da caatinga, cenário que por si só carrega história, resistência e ancestralidade. Esse registro não mostra apenas um veículo

parado, mas um símbolo potente de deslocamento e ocupação: o corpo preto em movimento, furando cercas simbólicas e rompendo com a lógica mercadológica que insiste em negar a pessoas negras o direito de sonhar grande, de circular com dignidade, de ocupar com orgulho os palcos e os bastidores. O ônibus no sertão é um grito silencioso contra o racismo algorítmico, que segundo Tarcizio Silva (2022) apaga artistas pretos das redes sociais, com o baixo engajamento, e pouca distribuição dos seus conteúdos, é uma resistência apesar do apagamento ou branqueamento nos *line-ups*, e holofotes. É como se, ao estacionar no coração da caatinga, esse ônibus dissesse: “estamos aqui, viemos com tudo, e não vamos voltar para trás.” É arte, é resistência, é dignidade em marcha sobre um território que insiste em florescer, mesmo quando tudo ao redor tenta secar.

Nesse capítulo da minha pesquisa, "O Corpo Preto no Forró (Racismo X Resistência)", revela a complexa relação entre a música forró e a presença histórica e cultural do corpo preto no cenário musical nordestino. Como vimos ao longo das investigações, o forró, enquanto manifestação cultural, possui raízes na ancestralidade negra, mas foi progressivamente ressignificado, embranquecido e apropriado pela indústria cultural, que na maioria das vezes, excluiu e minimizou a presença de artistas pretos nesse espaço. Essa invisibilidade dos corpos pretos nos grandes palcos do forró além de uma marca bem entrincheirada do racismo estrutural, acaba se refletindo em diversas camadas da sociedade brasileira, que ainda luta todos os dias para reconhecer e valorizar as contribuições dos negros na construção das identidades culturais do país.

Entretanto, a resistência contra essa exclusão não é silenciosa, e o corpo preto no forró se afirma como um território de luta e reafirmação cultural. Artistas negros, como Zé Luís Vaqueiro, Michelle Pinheiro, Pedra Homem e outros que fazem parte da nova geração do forró eletrônico, têm se destacado, não apenas pelo talento, mas também pela ousadia em reverter os padrões estabelecidos pela indústria. Como vimos em exemplos como as Amigas do Brega, a ocupação dos palcos e dos espaços de visibilidade é um ato de resistência contra as estruturas racistas que tentam apagar a presença preta da música brasileira. Cada show e verso cantado em cada apresentação realizada por um artista negro no forró é uma resposta direta ao racismo, uma afirmação de pertencimento e um lembrete de que a cultura nordestina é negra, popular e resistente.

A compreensão das resistências no forró exige uma análise que evite a romantização, reconhecendo que a cultura popular é, como define Stuart Hall (1997), um campo permanente de lutas, negociações e apropriações. Nesse cenário, as resistências operam em eixos distintos: de um lado, encontramos resistências híbridas e ambivalentes que, embora tensionem o sistema, ainda reproduzem formatos da indústria cultural para garantir circulação; de outro, emergem rupturas radicais e performativas, exemplificadas por artistas como Pedra Homem, que criam novos modos de existir e representar fora das normas hegemônicas. No entanto, como alerta bell hooks (1992), a margem é um lugar de perigo, onde o potencial subversivo corre o risco constante de ser cooptado e esvaziado pela lógica mercadológica. Para enfrentar esse risco, o "forró protesto" atualiza-se como uma performance de resistência no sentido proposto por Leda Maria Martins (2021): não apenas como uma celebração identitária, mas como uma intervenção política e uma tecnologia de reescrita da memória coletiva que se recusa a ser domesticada, transformando não só o palco, mas também, as plataformas midiáticas, em uma grande trincheira de reexistência.

A luta pela visibilidade do corpo negro no forró é, portanto, muito mais do que uma questão estética ou musical: é uma batalha pela dignidade e pela ocupação de espaços que sempre lhes foram negados. O forró, ao ser reivindicado como um espaço de resistência, reflete a coragem de um povo que, através da arte, transforma a dor em potência. A presença do corpo preto no forró não é apenas uma questão de representar, mas de reexistir, resistir e florescer em solos inférteis, sonhar o não sonhado para esses corpos mortos em vida, desafiando as normas de uma sociedade que ainda tenta, sistematicamente, excluir e marginalizar os corpos Pretos. Essa resistência se torna um legado fundamental na luta pela equidade e pela justiça social.

O corpo preto no forró é uma celebração da resistência e da vida que carrega a memória de um povo que, apesar de séculos de silenciamento/apagamento nesse epistemicídio cultural, nunca deixou de se afirmar, se reinventar. O forró, como música e como rito, é a voz do sertão que ecoa nas veias negras do Brasil Racista, se recusando a ser invisível. Ao ocupar lugares que nunca foi lhes sonhado, os artistas negros não só celebram a cultura, mas criam uma história que se espalha como sementes em solos férteis. O corpo preto no forró é um grito poderoso: uma afirmação de que, enquanto houver resistência, a memória e a cultura negras nunca

deixarão de existir, florescer e conquistar os espaços que sempre foram seus, fazendo-se imortais na história e na alma do nosso país.

Que a presença preta nos palcos do forró continue sendo farol para as próximas gerações, iluminando caminhos de liberdade, pertencimento e transformação. Porque quando o corpo preto ocupa o forró, a sua presença já é uma forma de resistência, sem nem precisar abrir a boca, esse corpo não só dança como também ele se cura, reivindica, sonha e reescreve o Brasil com passos de (re)existência e esperança.

5. CAPÍTULO VI – ESCURECER OS FATOS É UMA FORMA DE RESISTÊNCIA

*A cor da minha pele
 Não te diz quem sou
 O meu cabelo crespo
 Não te diz quem sou
 O que eu visto no corpo
 Não te diz quem sou
 Quanto eu levo no bolso
 Não te diz quem sou
 Quem sou*

*Restos de um passado inesquecido eu sou
 Marcado pela mão branca do opressor estou
 Lutando em meio ao caos da ignorância vou viver
 Restos do Pelourinho pesado e sofrido eu sou
 Marcado pelo açoite ao pé do tronco estou
 Lutando pela inserção nessa nação que não me vê
 Restos do Quilombo perseguido eu sou
 Marcado pelo ardor da escravidão estou
 Lutando pela aprovação da pele preta sem ceder
 Eu sou
 O choro
 Que chora a cor
 Linda cor eu sou
 A cor da minha pele
 Não te diz quem sou
 O meu cabelo crespo
 Não te diz quem sou
 O que eu visto no corpo
 Não te diz quem sou
 Quanto eu levo no bolso
 Não te diz quem sou
 Quem sou*

*Basta exclusão, discriminação
 Racismo é um império sem chão
 Basta a anarquia e a hipocrisia
 Que a cor homogênea é padrão
 Tire a mão branca, gelada da frente
 Que eu quero passar com minha cor
 Tire o discurso pesado da boca
 Deus não te fez superior
 Tire as mazelas que trazes na alma
 Sua casca dissemina a dor
 Tire a ilusão da escravização
 O negro é o seu próprio senhor
 Eu sou Mandela, sou Luther King
 Sou Bob Marley, Zumbi
 Sou Rosa Parks, Elza Soares
 Eu luto pra não sucumbir*

Mentes fechadas, atrofiadas
Buscando um antídoto a si
Presas no escuro
Em cima do muro
Ferem alguém sem sentir
Fora nazismo, racismo, fascismo
O "ismo" é um grito no abismo
Fora machismo, um podre modismo
Eu quero cantar
A cor da minha pele
Não te diz quem sou
O meu cabelo crespo
Não te diz quem sou
O que eu visto no corpo
Não te diz quem sou
Quanto eu levo no bolso
Não te diz quem sou
Quem sou
(Douglas Campos)⁷¹

A canção que abre este capítulo, de minha autoria, nasce de um lugar de dor e força, de um corpo que canta porque precisa existir e (re)existe por que canta. As palavras que ecoam em meus versos são mais do que denúncia, é também memória, cicatriz, política e afirmação. Cantar, nesse contexto, é um gesto político: é romper o silêncio imposto pela colonialidade e reocupar os espaços sonoros que, por tanto tempo, foram negados às vozes pretas. A música “Imagine a dor, agora adivinhe a cor” é uma escrevivência que mistura poesia e resistência, um grito de quem sempre transformou suas feridas em verso e verbo e o verbo em luta antirracista do meu forró com resistência. Essa letra, inscrita na própria pele da experiência, abre caminho para uma reflexão mais ampla sobre o forró nessa ESCREVIVÊNCIA FORROZEIRA como minhas ESCRITAS DE FORRÓ, como espaço de (re)existência do corpo preto.

Um corpo que já foi invisibilizado diversas vezes, uma certa vez em minha própria cidade tinha ganhado um edital federal para fazer um show na festa tradicional do São Pedro, e a prefeitura não colocou minha foto no cartaz, precisei ir para internet, fazer vídeos, procurar rádios locais para denunciar, e informar aos meus seguidores que eu faria o show; como a prefeitura me tirou do cartaz as pessoas não sabia se eu ia tocar ou não, daí eu peguei o *line up* e fiz uma montagem com a minha foto.

⁷¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Su3v3yYwbQY> Acesso em 01 de jan. de 2026.



Figura 24 – Cartaz de divulgação do São Pedro de Heliópolis-BA (Montagem com minha foto feita por mim)

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador

Aparecer no cartaz não é só um direito porque o edital tem força de lei federal, mais também uma visibilidade, cada clipagem de foto em cartaz vale ponto para editais de show's, isso não foi só uma exclusão, foi um apagamento epistêmico da minha arte. Essa experiência expõe como a disputa por visibilidade não é apenas simbólica, mas profundamente material. Quando minha imagem é retirada de um cartaz oficial, o que se nega não é somente a presença de um artista negro, mas a legitimidade de um corpo preto que produz, cria e resiste. O apagamento não se dá apenas no plano estético, mas incide diretamente sobre a construção da minha trajetória profissional, pois cada registro, foto, divulgação oficial compõe um patrimônio de memória que, acumulado, abre portas para novos editais, contratações e oportunidades. É esse tipo de violência silenciosa e cotidiana, institucional e naturalizada, que Grada Kilomba (2019, pag. 33) descreve como uma “coreografia do silêncio”, onde corpos negros são constantemente deslocados, descentrados e empurrados para fora do campo de reconhecimento. Assim, ao precisar criar minha própria montagem para anunciar minha participação, eu não estava apenas reivindicando um espaço no cartaz, mas rompendo com um ciclo histórico de invisibilização, afirmando que meu corpo, voz e arte não seriam novamente empurrados para as margens.

Neste capítulo, parto de minha própria trajetória como artista, produtor, back vocal, cantor, compositor, repórter, professor e pesquisador para construir uma autoetnografia forrozeira, uma escrita que se faz no entrelaçar de memória, corpo e som. Inspirado por autoras e autores como Grada Kilomba (2019), Conceição Evaristo (2023), Nego Bispo (2022), Bell Hooks (2021), Bárbara Carine (2025), Neuza Souza (2021), Glória Anzaldúa (1991), Osmar Moreira (2016), e outros; procuro compreender como as práticas musicais afro-brasileiras, em especial o forró, guardam em si marcas profundas de resistência frente às estruturas racistas que insistem em apagar ou embranquecer nossas expressões culturais. Através da música, do audiovisual e das vivências em palcos e bastidores, o que proponho aqui é um diálogo entre teoria e vivência, um convite para ler o forró como território de memória/ espaço político de afirmação identitária.

Escrever sobre o forró, é também escrever sobre mim, um corpo que dança, canta e enfrenta. É assumir que toda pesquisa é, de alguma forma, autobiográfica quando o pesquisador reconhece que o conhecimento nasce também da vida que se vive. Assim, este capítulo se apresenta como um exercício de escrevivência: uma escrita que não busca neutralidade, mas sim comprometimento ético e afetivo com as histórias que nos atravessam. O forró, aqui, é tomado como metáfora prática, uma linguagem que traduz a luta cotidiana do povo preto por dignidade, visibilidade e pertencimento. É nesse compasso entre som, corpo e palavra que sigo: cantando, escrevendo e (re)existindo.

4.1 - ARQUIVOS DO SENSÍVEL: Memória, Afeto e Resistência

Desde a minha infância na década de 90, fui criando uma relação muito forte com o audiovisual, eu costumava brincar com meus bonecos de uma maneira bastante diferente, antes de começar minhas brincadeiras eu fazia um roteiro de todas as falas e de como seria a história da brincadeira do dia, dividia em capítulos e séries, depois seguia na íntegra o roteiro. Na minha fértil imaginação, dois dos meus bonecos eram cantores e eu fazia a produção musical, selecionava as fitas de rádio para montar seus sucessos, gravando as músicas que passavam nos programas de rádio em fitas cassete (K7), nesse período o forró eletrônico explodia em todo país, e o ritmo já fazia parte de minha vida. Os shows eram um espetáculo só!, fazia até a fumaça de palco usando uma espiral que é utilizada para espantar muriçocas,

chamada: “A sentinela”, colocando um pouco de sebo de vela na ponta para aumentar a quantidade da fumaça emanada, e usando as músicas de fundo gravadas em minhas fitas K7, fazia a trilha sonora das minhas séries imaginárias, que já eram influenciadas pelo forró eletrônico de diversas bandas.

Elas eram regadas de muita música e emoção, ficava ansioso para quando chegava da escola escrever os próximos capítulos, andava pelas ruas e tinha ideias para incrementar à série, e assim que chegava em casa colocava tudo no papel para não esquecer. Não sei se usava desse artefato para fugir um pouco da realidade⁷², mas me sentia muito feliz fazendo essas produções. O mais engraçado é que tinha a junção do meu nome à produtora, quando ganhava de alguém um boneco mesmo usado, faltando uma perna, um olho, ou até o tronco, fazia a festa de boas-vindas à produtora imaginária chamada: “Niltex Produções” com os outros bonecos. Hoje tenho um CNPJ com esse nome, o que era uma brincadeira, virou, realidade.

Fora as brincadeiras, gostava muito de cantar e interpretar essas trilhas sonoras gravadas nas minhas fitas K7, subia no sofá e usava a imaginação para soltar a voz e fazia das almofadas de casa meu público, entregava-me como se estivesse em um show de verdade, esquecia de todos os problemas e sofrimentos da vida, parecia que nesses momentos eu conseguia sincronizar minha voz com a minha essência, e o cantar era a força mais motivadora que impulsionava a minha existência em meio as lutas e os sonhos.

E assim seguia a minha vida de alegrias, batalhas e lutas, visto que sou oriundo de família humilde, trabalho desde os 7 anos de idade para ajudar com o sustento da casa, e dividia a minha infância, entre minhas brincadeiras, a escola e o trabalho, vendia com minha mãe roupas e brinquedos para ajudar no orçamento da casa. Tenho certeza que tudo isso contribuiu bastante para minha formação, eu olho para trás e tenho muito orgulho do presente momento, pois foi nessa minha caminhada que construí o homem que sou hoje, na infância apenas criei os degraus da escada que hoje continuo a subir, os meus processos criativos iniciados na infância foram fundamentais para ampliar minha visão de projeção musical que me impulsiona a sempre continuar a produzir.

⁷² Lembro muito com carinho dessa realidade difícil, uma infância com poucos recursos e poucas oportunidades, casa simples sem reboco e sem piso de chão batido, uma vida dura, mas vivida intensamente. Dividida entre trabalhar para ajudar nas coisas de casa, estudar e brincar. Sou muito grato por tudo que vivi e isso tudo me ajudou a me tornar um homem que valoriza as coisas simples da vida.

Durante minha vida escolar sempre fui envolto de atividades culturais, relacionadas a músicas e motivada pelo trabalho em grupo. Quando terminei os estudos básicos, entrei na Faculdade um ano após ter concluído o ensino médio em 2005, comecei no ano seguinte, a cursar Análises de Sistemas (Faculdade de Candeias – FAC, 2006), e Licenciatura em Matemática ao mesmo tempo (Faculdade de Tecnologias e Ciências – FTC, 2007), de lá para cá já cursei 07 graduações e 12 Pós Graduações, creio eu que foi durante a infância que desenvolvi essa resiliência para conseguir balancear mais de uma atividade importante. Visto que uma pessoa preta precisa trabalhar em mais de uma coisa para conseguir sobreviver, e é sobre essas vivências que hoje me viro “nos trinta”.

Quando falamos em narrativas, muitos se questionam porque narrar? Eu também já fui questionado porque fazer uma narrativa? Eu preciso como homem preto narrar minha história, a fim de que outros dos meus possam ver e saber que também podem ocupar qualquer lugar que desejem ocupar, ou ser aquilo que queremos ser. “A Memória, inscrita como grafia pela escrita, articula-se assim ao campo e processo da visão mapeada pelo olhar, apreendido como janela do conhecimento” (MARTINS, 2003, pag.64). Se escrevo é porque tenho memória e as narrativas de minha memória precisam reverberar para além dos signos pré-estabelecidos pelo sistema, para potencializar esse movimento que é capaz de romper essas brechas políticas e usar o sistema para romper o próprio sistema.

As narrativas negras são tão importantes para nossas subjetividades que se tornam uma defesa a esses constantes ataques que visam regular a normatividade dos corpos, e descartar o que não é tão importante; para enriquecer essa discussão trago as palavras da Professora Dr.^a Jailma dos Santos Moreira que disse em um artigo, que afim de

Refletirmos sobre a produção de escritoras negras, devemos pensar nas instancias que tem regulado suas subjetividades, descartado seus corpos, desvalorizando seus modos de ser e estar no mundo, prescrevendo-lhes uma outra identidade. Devemos por conseguinte, lembrar dos marcadores de gênero, raça, e classe que, em intersecção, têm fixado e asfixiado identidades para estes sujeitos (Moreira, 2020, pag.205).

A citação convida a uma reflexão crítica e urgente: para entender a escrita de autoras negras, é imprescindível analisar as instâncias sociais que historicamente regulam suas subjetividades e corpos. O problema central reside na desvalorização de seus modos de ser e na imposição de identidades padronizadas. Dessa forma, é fundamental que o estudo dessas produções literárias utilize a lente da

interseccionalidade, observando como os marcadores de gênero, raça e classe atuam conjuntamente para fixar e asfixiar essas vozes. Isso não só limita a autonomia dessas escritoras, mas também prescinde do reconhecimento de suas ricas e complexas (re)existências.

Trazer à tona a nossa história como forma de empoderamento, é ter o poder de não ser subalternizado e ter o direito de falar por si só, Chimamanda Ngozi Adichie a autora do Livro: “O perigo de uma história única”, trouxe sua narrativa e destacou a importância de se ouvir o outro lado da história, cada pessoa tem sua narrativa e elas importam, tanto que se perguntarem a ela se as histórias importam, ela vai responder:

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada (Adichie, 2003, pag.17).

Escrever, ler e divulgar narrativas é (re)pensar a nossa realidade por meio dos saberes que transcendem o ambiente escolar, os muros da universidade, a comunidade, o cotidiano, e assumem o papel de romper fronteiras. Como no exemplo do pré-modernismo no Brasil que não conseguiu ocupar as práticas tradicionais que foram trazidas, ou sobreviveram até nossos dias, como o forró, que além de uma prática cultural e tradicional no nordeste, tem os seus signos e sua representatividade imagética de sertão forte em todo território nacional. E (re)existe desde o período colonial, enfrentando a truculência de uma lógica ignorante e excludente, sustentada pela invisibilização de um projeto nacional denominado forró. Um gênero que construiu sua história a partir da cultura popular, uma das mais potentes expressões do país, mesmo atravessado por dores, apagamentos e exclusões sistemáticas. Sem a pretensão de enumerar todas as formas de exclusão às quais corpos negros são submetidos diariamente, no passado e no presente, este trabalho parte do reconhecimento dessas violências como estruturantes dessa trajetória., me proponho aqui a escrever a minha história como ponto de partida como pesquisador do forró, e isso torna mais que necessário me colocar dentro da escrita porque “o que nos valida como seres humanos nos valida como escritores” (Anzaldúa, 2000), e sacrificar essas subjetividades no ato de escrever é uma grande sabotagem como afirma a escritora:

O perigo ao escrever é não fundir nossa experiência pessoal e visão do mundo com a realidade, com nossa vida interior, nossa história, nossa economia e nossa visão. O que nos valida como seres humanos, nos valida

como escritoras. O que importa são as relações significativas, seja com nós mesmas ou com os outros. Devemos usar o que achamos importante para chegarmos à escrita. Nenhum assunto é muito trivial. O perigo é ser muito universal e humanitária e invocar o eterno ao custo de sacrificar o particular, o feminino e o momento histórico específico. (Anzaldúa, 2000, pag.233).

Quando me perguntam porque militar no forró? Eu respondo que a militância já começa muito antes de eu subir ao palco, é quando uma porta se fecha, uma oportunidade não aparece, e uma voz se exalta quando você vira as costas; o meu corpo preto no forró é uma constante militância antes mesmo de abrir a boca, aproveito essa oportunidade que me foi concedida de escrever e questiono nesse momento a você que está lendo essa escrita, me diga um nome de um cantor de forró preto no cenário nacional em nosso país? Um país que segundo o IBGE tem a sua população negra em maior quantidade, será que não existe nenhum negro que canta? Será que os seus discursos, sua arte de alguma maneira não é invisibilizada? Chego até a me emocionar em saber que na lista dos poucos cantores de forró existentes no Brasil eu posso com minha arte trazer uma representatividade pros meus. Escrever é um ato libertário, por meio da escrita temos o poder de tocar o outro sem usar o corpo físico, “Escrever é confrontar nossos próprios demônios, olhá-los de frente e viver para falar sobre eles, [...] Escrever é perigoso porque temos medo do que a escrita revela: os medos, as raivas, a força”, (Anzaldúa, 2000, pag.234), e por meio dela pode-se causar mudanças para além do imaginário.

“Faz total sentido para mim minha resistência ao ato de escrever, ao compromisso da escrita” (Anzaldúa, 2000, pag.234), porque se não escrever como poderia provar para os meus que um preto pode sim “chegar lá”, que aquele “neguinho” que não podia ter nada alcançou o nível mais avançado de estudo, foi o primeiro de sua família, de sua rua, e de sua cidade a ir tão longe. Às vezes temos a mania de autossabotar nossos feitos, ou até mesmo não falar sobre eles, precisamos romper com esses medos com o ato de escrever, por meio do que escrevemos que abstraímos nossas essências mais belas, se fosse perguntado a Anzaldúa o que é a escrita para ela, ela responderia:

a escrita me possui cada vez mais e me faz saltar para um lugar sem tempo e espaço, não-lugar, onde esqueço de mim e sinto ser o universo. Isto é o poder. Não é no papel que você cria, mas no seu interior, nas vísceras e nos tecidos vivos — chamo isto de escrita orgânica. Um poema funciona para mim não quando diz o que eu quero que diga, nem quando evoca o que eu quero que evoque. Ele funciona quando o assunto com o qual iniciei se metamorfoseia alquimicamente em outro, outro que foi descoberto pelo poema. Ele funciona quando me surpreende, quando me diz algo que

reprimi ou fingi não saber. O significado e o valor da minha escrita é medido pela maneira como me coloco no texto e pelo nível de nudez revelada. (Anzaldúa, 2000, pag.234).

A minha luta e história é tão importante para mim que só a escrita não é suficiente para me fluir, por isso que eu canto; nos últimos anos fui surpreendido com vários problemas que a vida me trouxe, e a perda dos meus pais foi o que mais me abalou, no ano de 2021 gravei um DVD dois meses após a morte de minha mãe, e na abertura eu iniciei o meu DVD recitando o poema “Minhas Lutas” que escrevi no período que estava no hospital acompanhando minha mãe que fazia tratamento contra um câncer:

Tudo na minha vida foi com muita luta, resistência e força.
Luto desde que nasci, luto para sobreviver, luto para existir.
Luto por minha mãe, luto por meu Pai luto pela minha cor,
Luto pela minha vida, luto com amor.
A luta deixa cicatrizes, que transcende minha pele,
Um nó que dói na garganta e não deixa que me vele.
As feridas que carrego são tão profundas quanto as águas do oceano,
Por mais que eu nade contra a correnteza sempre acabo naufragando.
Meu naufrágio não é literal, por mais que as velas estejam postas,
Minha cor sempre grita, principalmente quando viro as costas.
A luta continua e sempre a esperança permanece,
Lutar pela vida, lutar pela força, lutar pela luta que sempre prevalece.
Vou lutando, vou existindo e resistência é meu sobrenome,
Sou homem preto que luta pela vida,
Muito prazer, NILTON ALEX esse é o meu nome.
(RIBEIRO, Nilton Alex. 2021)⁷³

Esse poema é forte e descreve minhas lutas, afim de alcançar e tocar o leitor, estou falando em primeira pessoa a fim de quebrar com essa subalternização acadêmica, e alcançar o objetivo da escrita:

Joguem fora a abstração e o aprendizado acadêmico, as regras, o mapa e o compasso. Sintam seu caminho sem anteparos. Para alcançar mais pessoas, deve-se evocar as realidades pessoais e sociais — não através da retórica, mas com sangue, pus e suor (ANZALDÚA, 2000, pag.235).

Após a morte de minha mãe, por conta de um câncer terrível que ceifou a sua vida em menos de dois meses⁷⁴, no dia 18 do mês de maio do ano de 2021, o

⁷³ Abertura da Gravação do meu DVD² ao vivo em Poço Verde - SE. NILTON ALEX. Minhas Lutas. Heliópolis-BA: Niltex Produções, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YSvvGhbH0rc> Acesso em 09 de nov. de 2025.

⁷⁴ Foram meses de muito sofrimento, estava cursando algumas disciplinas do Mestrado na UFS (Universidade Federal de Sergipe), fazendo duas disciplinas como aluno especial no Doutorado em Crítica Cultural da UNEB (Universidade Estadual da Bahia), cuidando das coisas da casa, ajudando minha mãe com suas aulas pois estava em período pandêmico, e tudo funcionava na modalidade remota, e precisava dar continuidade às suas aulas, visto que ela era professora. A pandemia estava no seu clímax, e o estado de saúde de minha mãe só piorava, eu comecei ajudando-a a tomar banho,

cantor Nilton Alex (eu) passei pelo maior desafio de minha vida, seguir sozinho, sem o apoio da única pessoa que acreditava nos seus sonhos, a minha mãe; em anos anteriores perdi meu pai assassinado⁷⁵, de maneira bárbara que chocou a cidade.

e quando me dei conta eu que estava dando banho nela, assim como a mesma fez quando eu era criança, no primeiro banho, não conseguir conter as lágrimas ao vê-la chorando e falando que nunca imaginaria que estaria passando por isso na vida. Trocava as fraldas dela quase de hora em hora, além de preparar o alimento, eu dava na sua boca, porque ela já não tinha mais forças para segurar os talheres. Demoramos muito para conseguir uma regulação e transferir ela para um hospital especializado, quando conseguimos a transferência, os exames mostraram que não tinha mais jeito, um câncer maligno havia se espalhado em todos os órgãos, e que não teria mais nada a ser feito. Nesse momento passa um filme em nossa cabeça, sua vida inteira é resumida em frações de segundo. Aos poucos ela foi perdendo os movimentos, os sentidos, a fala, e eu vi bem na minha frente a pessoa mais importante da minha vida indo embora, foram semanas que não dormia, não me alimentava direito, e as vezes não tinha nem onde dormir, porque quando saía para ir ao banheiro ou comer alguma coisa roubavam minha cadeira, e era obrigado a ficar em pé ou sentado no chão, pedindo a Deus para ser contaminado como COVID-19 ou alguma infecção hospitalar. A respiração de minha mãe estava ficando ofegante e ela precisou de aparelhos, passei meses para esquecer o “bip” desse aparelho em minha mente, eu sempre segurava a mão dela e pedia para ela apertar, daí eu sabia o quanto de vida ainda ela tinha, até que os apertos foram ficando cada vez mais fracos, e ela não me respondia mais, não tinha mais forças para apertar minha mão, só me restava acompanhar a respiração, que as vezes demorava cada vez mais entre a inspiração e expiração, chegava a levar uns 3 segundos, isso me dava cada aperto no coração. Até que entre suas respirações, foi demorando cada vez mais, e teve uma que demorou mais que a outra, não sabia que nesse momento ela estava indo embora, cronometrei quase um minuto, mas ela não voltou, fui chamar a médica, que oficializou o óbito. Naquele momento parecia que meu mundo tinha desabado, quando vi minha mãe saindo dentro de um saco cai no chão do hospital aos prantos, [assim como estou fazendo escrevendo esse texto, já interrompi várias vezes essa escrita, mais preciso ir até o final e tirar essa dor que sempre vai me acompanhar], tive que sozinho resolver tudo do atestado de óbito, ao funeral, colocar uma roupa em minha mãe, maquiá-la como ela sempre gostou de estar maquiada, todo esse processo foi muito doloroso, uma dor que não desejo a ninguém. Tive ainda que voltar ao hospital em Salvador para corrigir o atestado de óbito que estava com erro de digitação no sobrenome e o cemitério não iria liberar a cova. Após resolver a parte burocrática, cheguei ao cemitério, já sem forças, sem almoçar, sem dormir, mais de 15 horas da tarde resolvendo a parte burocrática. Nesse momento tive que dar um adeus abrupto, não poderia adiar mais, o corpo já tinha passado da hora de enterrar e ver aquele caixão, sendo fechado, erigir forças de onde não tinha para erguer a cabeça e segurar aquela alça, e dar o último adeus. Foi uma das piores dores que senti na minha vida. Tinha que seguir só a partir daquele momento, ver uma guerreira indo embora, uma mulher de fibra que tanto me sustentou e torcia para o meu sucesso, até hoje sofro, mas temos que seguir a vida, e levar nossas dores. Acho que a arte, a música, e os estudos foram meus subterfúgios, para (re)existir, e levar esse sorriso que foi uma das maiores heranças deixadas, ela me ensinou que não importa o que acontece em nossas vidas, sempre devemos levar um sorriso no rosto, porque as pessoas se verem você chorando vão perguntar o motivo, mais nunca vão lhe perguntar o motivo do seu sorriso.

⁷⁵ Meu pai trabalhava como motorista desde que eu era criança, ele já trabalhou em diversas empresas, já dirigiu trio elétrico em pleno carnaval de Salvador-BA, com a banda Chiclete com Banana, rodou o país com as bandas Raio da Silibrina, Calcinha Preta, Saia Rodada, e outras também menos famosas no cenário fonográfico, mas depois de trabalhar anos, viajando fora de casa, perdendo noite com as festas (às vezes ficava mais de um ano sem ver meu pai) daí ele decidiu comprar seu caminhão e trabalhar de maneira autônoma, saía para levar cargas e voltava com no máximo 7 dias. Mas teve uma viagem que mudou tudo; ele demorou mais do que o costumeiro, e nesse ínterim, circulava uma notícia na televisão (no telejornalismo sensacionalista), que chocou a cidade, “Um homem que tentou estuprar uma senhora idosa, em um povoado no município de Candeias-BA, região metropolitana de Salvador-BA, foi detido pelo comunidade local, e como forma de protesto ateou fogo no meliante, e o mesmo encontra-se internado no hospital do município”, quando ouvimos a notícia na televisão, ficamos indignados com a situação, e uma amiga minha que trabalhava no hospital nos contou que ninguém prestou socorro devido a notícia que estava sendo vinculada ao homem hospitalizado, que acabou sendo transferido para o Hospital Geral do Estado –

Há alguns anos atrás eu perdi meu irmão por conta de caxumba que atacou o cérebro e o mesmo morreu com cefaleia. Diante de várias perdas, tinha todo motivo do mundo para desistir; mesmo sofrendo, consegui me levantar e correr em busca da realização dos seus sonhos. Um mês depois da morte de minha mãe, um amigo ofereceu a oportunidade de gravar uma *live*, o local e a estrutura foram doadas por esse amigo.

4.2 – ESCREVIVÊNCIAS DE MINHAS LUTAS: Audiovisual como Espaço de sobrevivência sonora

A ideia de gravar um segundo DVD surgiu com a oportunidade de realizar uma segunda *live*, e agora no município de Poço Verde - SE, visto que na primeira já havia sido gravado um DVD, dentro de um projeto cultural na cidade de Heliópolis-BA. Assim a Banda Nilton Alex, começou os preparativos para a gravação do seu segundo DVD, visto que já havia escolhido a cidade de gravação e local, faltava definir as participações e a data do evento, para assim começar a realizar os preparativos para o processo de gravação.

Em virtude da potência que é o forró, faz-se necessário projetos que tragam em cena a valorização da cultura popular, da musicalidade nordestina, e o com isso fortalecer o ritmo que a cada ano continua sofrendo preconceito e estigma de atraso

HGE. Passou-se um tempo até nos darmos conta que meu pai estava demorando demais para voltar, já havia passado mais de um mês do prazo do seu retorno, minha mãe, junto com minha tia resolveram procurar a ajuda da polícia, prestando queixa, e minha tia foi a um programa de TV para relatar o desaparecimento de meu pai, Josenilton Carvalho Ribeiro. Passando mais uma semana, minha tia foi ao IML – Instituto Médico Legal, tentar ver se tinha algum corpo não identificado, chegando lá, verificou todas as gavetas e nada, daí o homem que trabalhava lá falou que faltou uma última gaveta a ser verificada, de um corpo que estava prestes a ser descartado, que chegou queimado da região onde morávamos, após reconhecer o corpo, o exame de compatibilidade genética comprovou que era realmente do mesmo grau de parentesco. Segundo o laudo, o corpo sofreu agressões, onde seus braços e suas pernas teriam sido quebrados, depois a perícia constatou que além dos braços e pernas quebradas, o corpo foi arrastado pela estrada antes de ser jogado numa ribanceira e ser queimado vivo. Depois de comprovar que ele tinha sido assaltado minha tia foi na emissora que havia propagado a notícia falsa do “estupro”, com o intuito deles desmentirem o que foi relatado, mas a mesma se negou a fazer isso, não contente, minha tia se dirigiu a outra emissora, e eles foram no local, fizeram uma entrevista com os moradores locais do povoado, onde ocorreu o fato e eles mesmos falaram que quando tinham amanhecido o corpo já estava lá, que a outra emissora nem se quer, entrevistou algum deles, e estavam muito chateados com a notícia falsa, visto que era uma comunidade pacífica”. Após a notícia ter sido levada ao ar, começaram as ameaças, telefonemas, e perseguições com ameaças que nos obrigaram a sair de nossa casa e recomeçar a vida em outro lugar. Minha mãe acabou contraindo a Síndrome do Pânico, foi uma fase muito difícil, ela tinha vencido um câncer no útero nessa mesma época. Não foi fácil relatar essa experiência negativa com jornal sensacionalista, mas me sinto aliviado por ter colocado um peso que me acompanhava a anos para fora, às vezes falar é também uma forma de resistência.”

por conta de levar a bandeira do nordeste. Por isso eu visto a camisa do forró, Santos (2016) nos fala sobre atuar fora do sistema a partir de suas ferramentas, usar o forró para reverberar resistência preta, é ir de encontro ao que foi estipulado para o forró como lugar de homem branco, cis, hétero normativo e etc...

O forró é o foco no projeto de gravação do DVD da banda Nilton Alex, tanto que na abertura apresentei um poema recitado em versos de cordel *in memoriam* aos meus pais, intitulado “Minhas Lutas⁷⁶”; enquanto a quadrilha junina se posicionava no palco para a apresentação da arraiá fazendo parte da encenação para o cordel. Tudo isso para resgatar a valorização da cultura popular, tão carente em eventos e tão esquecida pela industrial cultural.

O Projeto da gravação de um DVD, é algo muito elaborado, seria a primeira vez que eu estava disposto a realizar um evento de grande porte como esse, já tinha anos que sonhava em gravar um DVD com participações. Mas não queria apenas uma gravação audiovisual, queria deixar uma mensagem, abarcar a cultura popular e fortalecer o ritmo do forró que sofre muito preconceito, no mercado musical, além de ter material de divulgação do trabalho para as redes sociais e plataformas digitais, que facilitaria fechar shows nas cidades e estados circunvizinhos.

Daí começou a montagem do cenário, comecei a rabiscar o projeto do palco, o conhecido *sttaf* do palco, local do telão e o posicionamento dos músicos e dos dançarinos. Visto que tinha perdido minha mãe recentemente, vendi o carro e a moto para pagar umas dívidas que ficaram em ocasião da sua morte e o restante do dinheiro que sobrou investi na realização do meu sonho, gravar um DVD Show com participações. Paguei a metade da iluminação do palco e comprei um carro usado para não ficar a pé, carro esse que só vivia quebrando e me deixando na mão. Além de escolher o coreógrafo, marquei uma reunião com ele para decidir as músicas que teriam coreografias e as coreografias da abertura e do encerramento, relatei para ele o desejo de homenagear meus pais no DVD e mostrei o cordel de abertura que fiz

⁷⁶ Tudo na minha vida foi com muita luta, resistência e força. Luto desde que nasci, luto para sobreviver, luto para existir. Luto por minha mãe, luto por meu pai, luto pela minha cor, luto pela minha vida, luto com amor. A luta deixa cicatrizes, que transcende minha pele, um nó que dói na garganta e não deixa que me vele. As feridas que carrego são tão profundas quanto as águas do oceano, por mais que eu nade contra a correnteza sempre acabo naufragando. Meu naufrágio não é literal, por mais que as velas estejam postas, minha cor sempre grita, principalmente quando viro as costas. A luta continua e sempre a esperança permanece, lutar pela vida, lutar pela força, lutar pela luta que sempre prevalece. Vou lutando, vou existindo e resistência é meu sobrenome, sou homem preto que luta pela vida, prazer, NILTON ALEX esse é o meu nome. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YSvGhbH0rc> Acesso em 09 de nov. de 2025.

quando minha mãe ainda estava doente no hospital, poucos dias antes de sua morte. Após definir as músicas e as coreografias, chegou a hora de montar o repertório do DVD com as participações.

Para as participações foram selecionados 15 artistas⁷⁷, dentre eles os primeiros cantores da formação inicial da Banda Calcinha Preta, da qual sou muito fã⁷⁸. Os mesmos aceitaram participar de bom grado, daí comecei a planejar a logística de transporte e alimentação para todos, o interessante que a programação era antes, durante e pós evento, tive que planejar e rascunhar tudo, visto que ainda não tenho produtora, planejei todo o projeto (pré-evento/ evento / pós evento) sozinho com a ajuda de Deus.

O repertório foi muito variado, estava gravando 15 músicas inéditas, de um repertório com mais de 40 músicas, e algumas exclusivas desse show; foi intenso o mês que antecedeu a gravação, visto que sou professor tinha muitas aulas acumuladas para repor do período que minha mãe estava no hospital e fiquei impossibilitado de dá-las, sozinho tinha que planejar e executar todas etapas do processo. Aprender as coreografias (porque queria cantar e dançar ao mesmo tempo), cuidar dos afazeres domésticos, planejar aulas da escola que trabalhava, e organizar ensaios com os músicos para o show, foi bastante corrido, principalmente quando o carro quebrava e me deixava a pé para fazer tudo isso.

Durante o processo criativo, fui ficando tão envolto que acabava esquecendo dos passos principais, como o alvará de funcionamento para a gravação em virtude da pandemia do COVID-19 que estávamos passando na época. Então parei um pouco com a parte cênica do projeto e fui correr atrás da parte burocrática, salientando que estava sozinho realizando esse projeto; procurando os órgãos responsáveis, acionei a vigilância sanitária, a prefeitura, a polícia, e os órgãos de trânsito. Mesmo com a pandemia em sinal verde, os eventos para público abaixo de

⁷⁷ PARTICIPAÇÕES: Paulinho Pressão / Gennifer Martins (Ex-Calcinha Preta) / Eraldo (Prisioneiros do Forró) / Arthuzinho O Estouradinho / Marcelinho Morais / Henrique Santos / Ailis Pereira (Oz Mallaz do Brasil) / Coreano (Pegada Cabaré) / Lamtiyer Ribeiro / Cauã Santos / Cristina Prata (Ex-Banda Stylos) / Emerson Queirós (O Chefe do Piseiro - Ex- Bjavú / Raio da Silibrina) / Rogério Valença (Ex: Calcinha Preta /Caviar com Rapadura / Raio da Silibrina) / Harllon Santiago (Banda Caos Na Citty)

⁷⁸ Durante anos eu ia aos shows da Banda Calcinha Preta e me perguntava se um dia teria a oportunidade de cantar com aqueles cantores que eram os meus favoritos, infelizmente eles acabaram saindo da banda e tive a oportunidade de gravar com eles no meu DVD, isso foi a realização do maior sonho da minha vida, tanto que durante a gravação me emocionei em várias músicas com eles, fizemos inéditas e alguns grandes sucessos que a banda Calcinha Preta estourou na época com eles, em todo o país.

500 pessoas estavam autorizados no estado de Sergipe, desde que seguissem todos os regulamentos do ministério da saúde, como o uso obrigatório de máscaras, álcool em gel para higienização das mãos e o distanciamento. Com a liberação em mãos, pude ficar tranquilo com a realização do evento. Infelizmente, deixei essa parte principal para meados da produção, desconsiderei uma das etapas da realização do projeto e quase invalidei a realização do meu sonho, que era a gravação do DVD.

Quanto mais se aproximava o dia da gravação, mais o meu coração batia forte, a ansiedade não me deixava dormir direito, e a preocupação em tudo que estaria por vim. A divulgação na internet bombava, os cartazes da divulgação da gravação do DVD passaram até na TV Globo Sergipe⁷⁹, fiquei super emocionado por ter tido a minha primeira aparição numa emissora tão conceituada, e ainda ficar disponível no Globoplay.



Figura 25 – Foto da minha primeira aparição na Globo / TV Sergipe⁸⁰.

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador

⁷⁹ Link da apresentação do cantor Nilton Alex na Rede Globo Sergipe: <https://www.youtube.com/watch?v=h77Pn110FQc> acesso em 09 de nov. de 2025

⁸⁰Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9729438/> acesso em 09 de nov. de 2025.

Ver minha imagem passando na tela da TV Globo Sergipe foi uma das experiências mais marcantes da minha vida. Eu me lembro como se fosse hoje, eu, sentado no sofá de casa, assistindo à chamada no final do Jornal de meio dia, no canal 27, com um prato de cuscuz com calabresa na mão, com o coração acelerado e chorando de emoção. Aquela aparição, mesmo que breve, representava muito para mim, é mais do que uma conquista profissional; era uma vitória emocional para um dos períodos mais difíceis de minha vida, se não o mais difícil. Eu havia perdido minha mãe a pouco tempo, e ter que carregar esse sonho até o fim, sozinho, não foi fácil, foi uma forma de transformar a dor em força. Estar na Globo, ter meu trabalho reconhecido e ainda vê-lo disponível no Globoplay foi como se ela, de algum modo, estivesse ali comigo, sorrindo e dizendo: “você conseguiu, meu filho”. Foi um gesto simbólico de amor, resistência e continuidade, um dos momentos em que mais senti que a arte realmente salva.



Figura 26 – Foto da Divulgação da gravação do DVD².

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador

Os cartazes da gravação circulavam na internet, sendo postados em vários portais conceituados de notícias do estado. Do dia pra noite ganhei vários seguidores na minha conta do Instagram (@niltonalexfr), chegando a mais de 40 mil inscritos.

Ter meu rosto circulando nas redes sociais, estampado em portais de notícias e sendo reconhecido como artista, significou muito mais do que fama passageira, foi um ato de empoderamento e representatividade. Para uma pessoa preta, se ver nos *line-ups*, nos cartazes e nas divulgações é romper com o silêncio histórico que sempre nos colocou à margem da visibilidade. É afirmar: “*nós também estamos aqui, produzindo, cantando e ocupando espaços que sempre foram nossos por direito.*” Esse reconhecimento digital me fez perceber a força simbólica de um rosto preto sendo visto, admirado e celebrado, sobretudo num cenário em que o forró, tantas vezes embranquecido pelo racismo, precisa se reencontrar com suas raízes. Ter meu nome em evidência foi um passo de resistência, um sinal para que outros corpos pretos também acreditem que podem ocupar o palco, a tela e o mundo com muito orgulho e pertencimento.



Figura 27 – Foto da Divulgação do DVD, na página do portal Bahia Notícia.

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador

Tudo estava parecendo um sonho, até que chegou o dia da gravação; com o alvará em mãos, as participações acomodadas na cidade; algumas hospedadas em minha casa, a fim de reduzir gastos; chegou a hora de alinhar os últimos detalhes,

fui ao local do evento cedo na manhã da gravação, para arrumar o palco e deixar as coisas prontas, delegando a um amigo a função de produtor, para me ajudar na hora do evento com a troca de roupas, e a organização com os convidados.



Figura 28 – Foto dos bastidores no dia da gravação.

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador

Nessa mesma manhã montei a arrumação do palco com a ajuda dele, e voltei para casa, sem almoçar apenas, com um café da manhã, e um energético, para de carro pegar as participações e trazer até o local do evento, algumas foram com os carros de amigos que me ajudaram no dia levando-os até o local do evento.

Assim que retornei para casa me arrumei, e fiz uma oração para Meu Deus abençoar a gravação, daí descemos para o local do evento (Poço Verde- SE), estávamos em Heliópolis-BA (Local de minha Residência), uns 15km de distância. No meio do caminho o carro começou a apresentar um defeito na caixa de macha e fumaçando forte, cheguei a pulso ao local do evento com uma hora de atraso, assim que cheguei fui organizar as coisas no camarim e ver se os convidados estavam acomodados, eu arrumado com a roupa da quadrilha junina (abertura do show), debaixo de chuva, tive que ainda fazer alguns ajustes no local da gravação, com a ajuda de poucos, pude perceber nesse momento quem são os amigos de verdade.

No momento que iríamos iniciar a gravação o computador pegou fogo, porque informaram ao rapaz da técnica a tomada errada, e o mesmo ligou o desktop numa tomada de 220volts, e a capacidade de voltagens do computador era 110volts. Nesse momento a fumaça tomou conta do cenário e não era efeito pirotécnico, era o

computador após receber uma carga indevida. Quando o rapaz da técnica me informou que se o computador não conseguisse ligar teríamos que cancelar a gravação, não contive as lágrimas nesse momento, porque seria um dia a mais de gastos, alimentação, hospedagem. Mas a fé que tinha depositado no meu Deus deu certo, a minha oração foi ouvida, e o computador ligou, daí começamos a gravação, com mais de duas horas de atraso.



Figura 29 – Foto dos bastidores da gravação (Abertura)

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador

Durante o evento tive alguns contratemplos por conta das pilhas que sumiram (Não sei se intencionalmente por alguém que estava contra a gravação), e tivemos que adiantar as participações, daí ficaram várias músicas do repertório de fora da gravação. Durante a gravação foi muito emocionante, organizar um evento e participar nele ao mesmo tempo, acho que nunca tive uma alegria tamanha em minha vida, após a perda de minha mãe, essa foi uma das grandes alegrias em um ano que tinha tudo para ser trágico.



Figura 30 – Fotos da gravação (Minha Mãe ao fundo, no telão sendo homenageada)

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador

Algumas músicas foram feitas com lágrimas nos olhos, porque eu tinha que ao mesmo tempo estar atento ao andamento do evento, ter que me controlar emocionalmente para a voz não ser afetada durante o processo de gravação, que durou mais de oito horas, por conta dos erros de gravação e o nervosismo por conta da gravação.



Figura 31 – Fotos da gravação (Cristina Prata, Rogério Valença, Ailes Morely, e Jennifer Martins)

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador

Realizar um evento desses, com a participação de grandes artistas, como mencionados acima na imagem, ex cantores da Banda calcinha Preta (Rogério Valença, Jennifer Martins), Oz Mallas do Brazil (Ailes Morely) e ex- Chá de Kapiaba (Cristina Prata) banda de renome nacional, foi um grande desafio, principalmente, por conta da divulgação que havia sido feita na internet, (Marketing idealizado por mim mesmo, desde a preparação das postagens como a articulação com as participações, foi feito até uma contagem regressiva para expectativa da Gravação do DVD) as pessoas estavam ansiosas para ver como tinha ficado esse show, além do que, a gravação não foi *Strimado* como uma *live* ao vivo na internet, a

gravação aconteceu em off e foi lançada no youtube em meu canal oficial⁸¹, assim que os últimos ajustes da edição foram feitos, lancei o DVD⁸².

O pós evento foi mais tranquilo, pois não tinha o peso da organização, apenas alguns ajustes, desmobilização do cenário, e pagamento das contas. Além de postagens com alguns *spoilers*, para divulgar aos fãs e os expectadores como foi a gravação, e informar que em breve estaria disponível em todas as plataformas digitais.

Depois que aconteceu a gravação das imagens, alguns áudios precisaram ser refeitos no estúdio, e precisei apertar o orçamento por não deixar um dinheiro em caixa para algum imprevisto pós-evento; por conta de o editor cobrar um preço muito alto para realizar a edição, eu mesmo fiz isso, com intuito de economizar gastos e por já trabalhar desde o ano de 2016 com edição de clipes, e por já editar, filmar e produzir meus próprios clipes, fiz todo processo de edição sozinho. E deixo aqui esses relatos dessas memórias como fenômeno individual. Conforme Pollak (1992) a memória e a identidade social não podem ser desconfiguradas numa história oral, e esses cruzamentos nessa escrita da minha história com os acontecimentos alheios a esses eventos que se cruzam a todo momento, podem construir a minha história e cruzar com as histórias dos leitores desse trabalho. “A escrita é uma ferramenta para penetrar naquele mistério, mas também nos protege, nos dá um distanciamento, nos ajuda a sobreviver” (Anzaldúa, 2000, pag.232), e por meio deste trabalho pretendo também continuar sobrevivendo a tanta truculência e (re)existir em meios ao preconceito e as dificuldades.

É por meio dessa escrita, que deixo um relato real, de um homem negro sonhador, órfão, que nunca desistiu de seus sonhos e entrou no universo acadêmico, a fim de escrever sua história na música com maior maestria; que espera um dia ser reconhecido no país inteiro, e poder levar a bandeira do seu estado para outros lugares. De poder viver da arte mesmo em um momento complicado onde o país que tenta apagar a história preta a cada 23 minutos (são os números de pessoas negras que morem em nosso país segundo o IBGE)⁸³. De ter

⁸¹ Canal Oficial do Youtube – Nilton Alex: https://www.youtube.com/playlist?list=PL0-M3-PRHKpegF2dVzayrSF8_d0aBRd4n

⁸² Link do 2º DVD | Nilton Alex | Show Completo | Minhas Lutas | AO VIVO em POÇO VERDE -SE |: https://www.youtube.com/watch?v=k4FamNX_cro

⁸³ ONU lança campanha no Brasil para alertar sobre violência contra negros. In: **G1**. Brasília: Globo, 7 nov. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/a-cada-23-minutos-um-jovem-negro-morre-no-brasil-diz-onu-ao-lancar-campanha-contra-violencia.ghtml>. Acesso em: 9 nov. 2025.

orgulho que mesmo sozinho, sem ajuda de parentes, amigos, sem recursos, e com perdas grandes emocionalmente falando, teve a coragem de se levantar de suas quedas e correr atrás de seus sonhos.

Não importa a condição na vida em que nos encontremos, sempre haverá uma segunda chance; um novo amanhã e um novo recomeço na sua história, levante-se, erga-se e vá à luta, a vida é agora, o depois pode nunca chegar. O verdadeiro sonhador é aquele que vive em busca dos seus sonhos, mesmo morrendo por eles. A beleza da vida está no acreditar, que mesmo na pior fase de sua vida, a reviravolta quem pode dar é você!

4.3 – ARTE TRANSGRESSORA: Que se abram as cortinas do Cabaret

Logo após a morte de minha mãe, acabei participando de uma seleção para um programa de TV em rede nacional, que era o sonho de qualquer artista local. O SBT, criou um quadro dentro do programa da Eliana chamado "*Drive Thru Okê*" que é a versão nacional do formato coreano criado pela *Space Rabbit Co*, apresentando uma dinâmica de karaokê inédita onde os participantes competem de dentro de seus próprios carros, em um estacionamento adaptado. Após serem recepcionados pela "Narcisa" (A personagem "Narcisa" no SBT é interpretada pelo humorista Tiago Barnabé. Atualmente, Tiago Barnabé é parte do elenco do programa Domingo Legal) no guichê de entrada, os intérpretes tentam conquistar a aprovação de um júri de celebridades, presidido pela apresentadora Eliana Michaelichen, que avalia a atuação a fim de abrir as cancelas e permitir a passagem para a fase de premiação. Esta fase final oferece aos cinco melhores a chance de ganhar até R\$ 10 mil, escolhendo uma chave para os carros-prêmio, em um formato que aposta na mistura de talentos vocais diversos, comédia e a presença de grandes nomes do entretenimento para gerar risadas e emoção ao público.

Estar em um programa de TV em rede nacional, para uma pessoa preta constantemente invisibilizada pelos meios de comunicação, significa romper uma lógica histórica de silenciamento e ausência, que segundo Schwarcz (2014) diz que: "Paradoxalmente, a branquitude, enquanto representação social, conforma uma sorte de "invisibilidade" que não gera reflexão sobre si", (Schwarcz, 2014, pag. 11), questionando os lugares de poder ocupados pela branquitude, sem nenhuma postura reflexiva sobre onde estão. Ter o rosto estampado nas peças de divulgação

de uma emissora que, ao longo de décadas, pouco abriu espaço para corpos negros é, por si só, um gesto de transgressão e enfrentamento. Ocupar um lugar que tradicionalmente não nos é destinado, deslocando a norma branca que estrutura o entretenimento brasileiro não tem preço. Quando um artista preto atravessa essas barreiras e aparece para milhões de pessoas, ele não está apenas realizando um sonho pessoal, está furando o bloqueio simbólico que mantém a branquitude como padrão de visibilidade e valor. É afirmar: eu existo, canto, construo narrativa, e ocupo a tela. É transformar o ato de aparecer em transgressão e o simples gesto de ser visto em disputa política.



Figura 32 – Programa da Eliana no SBT (Quadro: Drive Thruokê)

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador / Bahia Notícia⁸⁴

A fala de Schwarcz (2014) revela um ponto central para compreendermos a estrutura do racismo à brasileira: a branquitude age como um padrão invisível, tão naturalizado que aqueles que a ocupam raramente reconhecem seus próprios privilégios. Ao afirmar que a branquitude conforma uma “invisibilidade que não gera

⁸⁴ **BAHIA NOTÍCIA.** Assessoria do cantor Nilton Alex conta tudo sobre sua ida ao SBT. Confira! 10 set. 2022. Disponível em: <https://bahianoticia.com.br/assessoria-do-cantor-nilton-alex-conta-tudo-sobre-sua-ida-ao-sbt-confira/>. Acesso em: 13 nov. 2025.

reflexão sobre si”, a autora evidencia como os sujeitos brancos tornam-se medida universal, de referência neutra e norma social. Assim, o privilégio deixa de parecer privilégio e passa a ser visto como “mérito”, “normalidade”, “talento”, “competência”, ocultando a máquina histórica que produz vantagens para uns e barreiras para outros.

Quando a autora Schwarcz (2014, pag.10) diz que a “branquitude mantém “monopólios sociais” e ocupa de forma naturalizada os espaços de poder, melhores empregos, melhores bairros, maior segurança, maior renda e proteção do Estado”, ela está descrevendo um sistema que funciona silenciosamente, como se fosse apenas o curso natural das coisas. É justamente essa naturalização que aprofunda a desigualdade: porque, se a branquitude não se reconhece como posição racial, também não reconhece o racismo que sustenta seus privilégios. Para a branquitude, ela não “ocupa demais”; ela apenas existe. Quem é lido como “excesso”, quem é questionado, vigiado, controlado e inferiorizado são as pessoas negras.

E é aí que entra a importância de pessoas pretas como eu, ocuparem programas de TV, palcos de grande audiência, espaços de visibilidade pública. E aparecer especialmente em emissoras que historicamente privilegiam rostos brancos, para mim foi romper com essa lógica de invisibilidade coletiva que Schwarcz (2014) no seu livro “Imagens da Branquitude – A presença da Ausência” ela denuncia. Ter estado na TV e em rede nacional, significou para mim, quebrar o monopólio simbólico da branquitude sobre a imagem, a narrativa, e sobre quem pode ser referência nacional. Significa tensionar a norma, deslocar o olhar, obrigar a sociedade a encarar a pluralidade que ela mesma insiste em apagar.

A TV é uma das máquinas mais potentes de produção de imaginário social. Durante décadas, ensinou ao Brasil que protagonistas, apresentadores, talentos, e vencedores são brancos. Quando um artista preto canta, na tela, ele força a sociedade a repensar quem tem o direito de ser visto, e quem sempre foi silenciado. É desestabilizar a “invisibilidade confortável” da branquitude e afirmar que corpos negros não só existem, mas merecem destaque, respeito e reconhecimento. Foi colocar rachaduras em um sistema que historicamente nos empurra para os bastidores. Não é fácil, produzir memória, imagem e desejo em um país que insiste em negar nossa humanidade.

Não foi fácil me deslocar até São Paulo pela primeira vez, com poucos recursos e com as contas apertadas após a morte de minha mãe, deixou ainda mais

difícil as coisas. Peguei dinheiro emprestado com alguns amigos e fui atrás do meu sonho. Quando a emissora confirmou que eu tinha sido aprovado em todas etapas, de entrevistas e envios de documentos, comecei a mobilizar, alguns conhecidos, amigos de amigos, para conseguir me hospedar em São Paulo e conseguir um carro emprestado pra participar do quadro. Com um contato aqui na minha cidade consegui uma pessoa que ia me ajudar em São Paulo quando chegasse. Deixei tudo confirmado, o carro que eu usaria no dia do programa, o horário da minha chegada, e desci rumo ao desconhecido. Para minha surpresa, ao chegar em São Paulo, entrei em contato com a pessoa que me daria hospedagem, e fui surpreendido com um NÃO! A pessoa além de me negar hospedagem, me bloqueou, fiquei em situação de total desespero, sem saber o que fazer em uma cidade que não conhecia mais ninguém. Daí entrei em contato com o produtor do programa, Ricardo Nadelli, onde o mesmo conseguiu uma estadia na casa de uma das participantes do programa. Foi me buscar na rodoviária, e me deixou na casa dessas duas meninas que participariam também, foi onde conheci a Ester Martins e Heloísa Dourado junto com sua família. Fui bem recepcionado, me trataram como membro da casa. Conseguiram até um carro emprestado para eu usar no programa.

Como o carro precisava de algumas reformas, o programa⁸⁵ decorou o carro todo com enfeites de carnaval, conseguiram até um galo para colocar dentro do carro, para homenagear minhas galinhas de estimação.

Conseguí chegar na final do quadro, infelizmente não ganhei os R\$10.000, apenas R\$500,00 pois não tive a sorte de pegar a chave certa. O que valeu mesmo foi toda experiência que eu tive, a visibilidade que o programa me causou e as pessoas que eu conheci nessa viagem.

Antes de retornar para Bahia acabei visitando um bar diferente, com uma atmosfera especial, com cenário típico do século XVIII, aquele cabaré da Cecília, que fica localizado no Bairro Santa Cecília na capital de São Paulo⁸⁶, me fez pensar: “-bem que eu poderia gravar um DVD aqui nesse cabaré”. O lema do bar era que ali era num lugar onde a cultura tem um compromisso sociopolítico, de transgredir incomodar. Daí pensei porque não trazer o meu forró pra dentro desse cabaré?

⁸⁵ Programa (Da Eliana no SBT, 2022) completo com a minha participação: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r0jEA3-5XSM&t=371s> Acesso em 14 de nov. de 2025.

⁸⁶ Disponível em: <https://www.cabaretdacecilia.com.br/> Acesso em 14 de nov. de 2025.

Foi então que entrei em contato com o dono e peguei o telefone, perguntei como funcionaria pra alugar o espaço para fazer a gravação de um áudio visual, ele me explicou o valor do aluguel, e eu voltei pra Bahia com essa vontade de retornar pra gravar um audiovisual no Cabaret da Cecília.

Fora os empecilhos do carro quebrado, gerando um atraso na gravação por conta da chuva, e um custo extra no preço do aluguel do espaço, devido ao atraso, o audiovisual ficou muito bom. E levar o meu forró com resistência para um local da arte transgressora, foi inédito e ousado.



Figura 33 – Foto Divulgação DVD Ao vivo no Cabaret da Cécilia in São Paulo⁸⁷

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador

A experiência no Cabaré da Cecília marcou minha vida. Gravar meu audiovisual naquele espaço, um lugar que carrega em sua estética e em sua proposta o compromisso de transgredir, tensionar e provocar, foi como inscrever minha história em um território que acolhe o diferente e celebra o que incomoda. Era como se, naquele palco iluminado por luzes tênues e paredes carregadas de memória boêmia, eu estivesse dizendo ao mundo que o forró, em sua raiz preta e popular, também pertence aos espaços de vanguarda, também merece ser celebrado como obra estética e política. Ali, entre cortinas vermelhas e o perfume antigo da madeira, senti que minha arte dialogava com outras linguagens, corpos, narrativas, e que, juntos, produzíamos uma imagem de que a cultura pode ocupar espaços nunca pensados antes, se permitindo ser livre, e ao mesmo tempo

⁸⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yHyPztQ8YZE> Acesso em 13 de nov. de 2025.

empoderada. De um Cabaret para as plataformas digitais, que transgressão artística! Saber que a arte me levou a lugares que nunca me sonharam ocupar me deixa feliz.

Ao final de tudo, percebi que aquela viagem, marcada por desafios, recusas, improvisos e acolhimentos inesperados, me transformou profundamente. Não foi só sobre cantar em um programa de TV em rede nacional, ou gravar um DVD em um cabaré histórico; foi sobre atravessar fronteiras materiais, simbólicas e emocionais para afirmar quem sou e de onde venho, e até onde eu posso ir. Cada pessoa que me ajudou pelo caminho, cada gesto de solidariedade, cada porta que se abriu no meio do caos compôs um capítulo de coragem que levarei para sempre comigo. Ao retornar para a Bahia, eu não era mais o mesmo: carregava no peito a certeza de que minha arte é ponte, enfrentamento, e memória viva do meu povo preto. E naquele cabaré, diante de uma plateia invisível, mas profundamente presente, entendi que minha história, marcada por luta, perda, amor e resistência, tem luz própria. E continuar contando/cantando essa história, é o maior ato de transgressão que eu poderia oferecer ao mundo.

4.4 – ESCURECENDO OS FATOS: Insurgência da Memória Negra no Recôncavo Baiano

Sou cantor de forró há mais de sete anos e sempre acreditei que minha música poderia ser mais do que entretenimento, poderia ser também uma forma de resistência. Ousei misturar o forró com a força do antirracismo, criando o que considero o primeiro *Forró com Resistência* do Brasil⁸⁸. Através das minhas músicas, busco dar voz a questões sociais que me atravessam e que refletem a realidade de muitos: o racismo, a corrupção, a exploração infantil, a desigualdade na educação. Mas também há espaço para o amor, para o romantismo e para a esperança, porque acredito que o forró é, antes de tudo, um lugar de afeto e de reencontro com as nossas raízes, como me ensinou Bell Hooks (2021), sobre a importância do amor, na contramão do pensamento corrente, que tantas vezes entende o amor como sinal de fraqueza e irracionalidade, no seu livro tudo sobre o amor, me senti tocado, por meio de sua escrita e não poderia deixar de mencioná-la em meu trabalho.

⁸⁸ Disponível em: <https://niltonalex.com.br/sobre-mim/> Acesso em 09 de nov. de 2025.

Ao longo da minha trajetória, tive a oportunidade de participar de programas de TV em rede nacional, como o Programa da Eliana em 2022 (SBT), Ídolos em 2012 (Record) e Sons Que Inspiram em 2021 (Rede Globo). Tenho diversos clipes disponíveis nas plataformas digitais, e até aqui construí uma discografia com 19 CDs e 5 DVDs (Audiovisuais). Cada trabalho é um pedaço da minha história, uma maneira de reafirmar que o forró também é preto, político e potente, e que cantar é o meu modo de resistir e existir.

Já que eu existo, por isso eu canto, em virtude de “Não estamos reconciliadas com o opressor que afia seu grito em nosso pesar” (Anzaldúa, 2000, pag.235). Não estou aqui para passar a mão na cabeça de ninguém, usarei o - forró como denuncia e ato político constantemente, é o momento de ESCURECER OS FATOS, e trazer à tona o protagonismo negro no forró, escrever sobre essa produção é muito importante para mim, como disse Glória Anzaldúa:

Escrevam com seus olhos como pintoras, com seus ouvidos como músicas, com seus pés como dançarinas. Vocês são as profetisas com penas e tochas. Escrevam com suas línguas de fogo. Não deixem que a caneta lhes afugente de vocês mesmas. Não deixem a tinta coagular em suas canetas. Não deixem o censor apagar as centelhas, nem mordanças abafar suas vozes. Ponham suas tripas no papel. (Anzaldúa, 2000, pag.235).

A citação de Anzaldúa (2000, p. 235) me atravessa profundamente porque ela fala sobre a escrita como ato vital, quase corporal, como algo que nasce das entranhas, das dores e das memórias. Quando ela diz “ponham suas tripas no papel”, ela convoca a escrever com verdade, com sangue e alma, sem medo de tocar nas feridas que o mundo insiste em esconder. Essa escrita que vem do corpo é também a que dá corpo à resistência. É a escrita que não se dobra às normas acadêmicas em sua maioria das vezes frias e distantes, mas que assume o risco de ser sensível, política e encarnada. No meu caso, o forró é essa escrita em forma de som, como um grito de quem não aceita ser silenciado nem subalternizado, trazendo verdade, e como fogo queimando quem precisa ser queimado.

Trazer essa reflexão de Anzaldúa (2000), para o meu trabalho, é perceber que a canção e a escrita se encontram na mesma encruzilhada: e que ambas são ferramentas de libertação, quando me coloco na escrita, trazendo minhas escrevivências, como sugere a Prof.^a Conceição Evaristo (2020), posso ao mesmo tempo falar de mim e de milhares dos meus que não sobreviveram até aqui para poder narrar sua história, sinto-me como se representasse toda uma ancestralidade,

e realmente estou aqui como resposta a toda uma árvore genealógica que esperou alguém que subvertesse o sistema, e levantasse a bandeira da mudança. Escrever é pra mim um modo de continuar cantando mesmo quando a minha voz cansa; e cantar é uma forma de continuar escrevendo mesmo quando a dor quer calar. Essa fusão entre som e palavra é o que eu chamo de *Escrevivência Forrozeira* ou *Forróvivência*: uma prática que inscreve no campo da arte a experiência do corpo preto nordestino, resistindo e se reinventando diante das estruturas racistas que tentam me apagar, e usa o forró como força de enfrentamento, “Dobrando, esvaziando e jogando as estruturas de poder contra si mesmas” como diz Santos (2016, pag.61).

Assim como propõe Anzaldúa (2000), me recuso ao apagamento. Prefiro escrever com fogo, um fogo que ilumina e também queima, que denuncia e também anuncia, que transforma o palco baiano do recôncavo, em território de memória, ancestralidade e afirmação preta. E foi nesse meu recôncavo que realizei o maior e mais ousado projeto da minha vida, com a ajuda da lei de incentivo Paulo Gustavo, pude fazer uma gravação audiovisual profissional, que reverberaria para além do recôncavo.



Figura 34 – Capa CD/DVD Nilton Alex - Escurecendo os Fatos (Ao Vivo no Recôncavo Baiano In São Félix - BA)⁸⁹

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador

⁸⁹ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/7phyXopKtK3oWlQVI5q1tg> Acesso em 13 de nov. de 2025.

A escolha da cidade de São Félix–BA para a gravação do meu DVD (audiovisual) “*Escurecendo os Fatos: #Forró com Resistência – Ao Vivo no Recôncavo Baiano*” se justifica, inicialmente, por ser o meu local de nascimento e, sobretudo, por sua relevância histórica. São Félix -BA foi palco de importantes lutas, como a Independência da Bahia, a Segunda Guerra Mundial e o Movimento Federalista Popular. Não por acaso, a tocha cívica do 02 de julho parte dessa cidade rumo à capital Salvador. Banhada pelo Rio Paraguaçu e com mais de 132 anos de emancipação política, São Félix compõe, ao lado de Cachoeira–BA, um território marcado pela memória, resistência e produção cultural afro-brasileira, sendo ambas conectadas pela simbólica Ponte Dom Pedro II.



Figura 35 – Ponte Dom Pedro II, interligando São Félix – BA a Cachoeira-BA.

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador

Ao optar por São Félix, busquei não apenas reafirmar minhas raízes, mas também contribuir para a valorização de uma cidade historicamente invisibilizada, frequentemente ofuscada pelos holofotes destinados à sua cidade-irmã, Cachoeira. A gravação do DVD (audiovisual), às margens do Rio Paraguaçu, tendo como cenário a Ponte Dom Pedro II, constituiu um gesto estético, político e ancestral: reposicionar São Félix no mapa da memória cultural do Recôncavo e evidenciar sua potência artística, histórica e simbólica.

Conforme diz Gonzalez (2022, pag. 122): “Os negros sofrem uma desvantagem competitiva, em todas as etapas do processo de mobilidade social individual”, por causa dessa desvantagem eu precisava me esforçar mais que os outros, pois sabia que como sou uma pessoa preta minhas oportunidades sempre seriam menores. Minha rotina exaustiva para poder dar conta dos meus estudos evidencia isso; de forma concreta, aquilo que a autora disse ao afirmar que: “suas possibilidades de escapar às limitações de uma posição social baixa são menores que as dos brancos da mesma origem social, assim como são maiores as dificuldades para manter as posições já conquistadas” (Gonzalez,2022, p. 122). Meu percurso dentro da Universidade não foi marcado apenas por longas distâncias ou pela ausência de infraestrutura de transporte; ele foi atravessado por uma estrutura histórica que insiste em dificultar o acesso de pessoas negras aos espaços de formação acadêmica. Cada noite mal dormida no ônibus, cada quilômetro percorrido de moto sob chuva ou sol (principalmente em dias chuvosos, onde a estrada que eu andava não tinha calçamento, e caía diversas vezes na lama), cada espera em rodoviária (mesmo com medo da violência, que como sabemos com uma pessoa preta é muita mais intensa), funcionava como um lembrete de que o meu corpo preto precisava, sistematicamente, compensar desigualdades que não foram criadas por mim.

Quando Gonzalez (2022) fala em “desvantagem competitiva”, ela não está apenas se referindo a uma competição formal por vagas ou oportunidades, talvez de empregos, mas sobretudo à competição silenciosa/cotidiana que marca a vida de pessoas pretas: competir com o cansaço que se acumula no corpo, por ter que fazer diversas outras coisas para sobreviver, acumulando uma série de empregos ou outras atribuições, além de competir com a falta de recursos e com o tempo que escapa entre uma viagem e outra, competir com a ausência de políticas públicas que garantam igualdade de condições (muitas destas de obrigação do estado, como segurança, saneamento e dignidade). Enquanto outros estudantes podiam simplesmente acordar, se deslocar alguns minutos e estar em sala de aula, eu precisava iniciar meu dia ainda na noite anterior, atravessando cidades/ estados com estradas precárias (sujeito a todo tipo de violência e assaltos) e intempéries para chegar ao mesmo destino.

Esse esforço ampliado não é exceção, mas regra para muitos de nós. A “desvantagem competitiva” se materializa nas oportunidades desiguais, no acesso

dificultado e na necessidade de redobrar ou triplicar a dedicação para alcançar o que deveria ser direito básico: estudar (não vou me deter em falar dos gastos com as passagens e alimentação que mensalmente ultrapassavam os R\$ 2.500,00). O que para alguns é um percurso academicamente desafiador, para mim se transformava numa jornada física, emocional e financeira que também carregava o peso simbólico da resistência. Assim, cada chegada à Universidade não era apenas o cumprimento de uma obrigação acadêmica, mas um gesto político: ocupar um espaço que historicamente nos foi negado, enfrentar as barreiras estruturais e transformar minha trajetória em caminho para outros corpos pretos que virão depois.

Nesse sentido, meu processo criativo e acadêmico não nasce apenas do desejo individual de aprender ou de produzir conhecimento, mas também da urgência de romper com os limites impostos pela colonialidade e pelo racismo estrutural. A autora Grada Kilomba (2019), nos diz que: “o racismo é revelado em um nível estrutural, pois pessoas negras e *People of Color* estão excluídas da maioria das estruturas sociais e políticas” (Kilomba, 2019, pag.77). Sendo que essas estruturas oficiais operam de uma maneira que privilegia manifestadamente seus sujeitos brancos, e sempre coloca membros de outros grupos racializados em uma desvantagem visível, ficando fora das estruturas dominantes..

Persistir, mesmo diante de tantas dificuldades, é uma forma de responder àquilo que Gonzalez (2022) denuncia: se existe uma desvantagem competitiva imposta a nós, transformo meu esforço em ferramenta de enfrentamento e minha presença na universidade em ato de insurgência.

Aproveitava sempre em que eu estava em Cachoeira/ São Félix para resolver as coisas do audiovisual, e ia fazer a divulgação da gravação do meu DVD, sem empresário, eu acabava fazendo todas as etapas sozinho, da pré-produção, a produção e o pós-evento. Percorria escolas, fixava cartazes por toda a cidade e dialogava com gestores, professores e estudantes, buscando fortalecer a implementação das Leis 10.639/2003 e 11.645/2008. Além de convidar os alunos e escolas em Cachoeira e São Félix para participarem da gravação, convidava diversas pessoas no corpo a corpo, meu objetivo era transformar o próprio audiovisual em um espaço de reflexão pedagógica, articulando arte, educação e consciência racial, com base nas leis citadas, visto que teria no repertório músicas de questões de grande relevância social.



Figura 36 – Convidando os alunos de escolas em Cachoeira-BA

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador

Ne momento crucial da reta final para a gravação, estava envolvido em diversas atividades ao mesmo tempo, agendamento dos serviços, pagamentos, contratos, ensaios, figurino, treinamento para a equipe e etc. Esse projeto não teria acontecido sem o apoio financeiro do governo federal pela lei Paulo Gustavo, que propiciou um homem preto, órfão de pai, mãe e irmão, realizar um grande audiovisual.



Figura 37 – Divulgação do evento feita por mim em diversos pontos da cidade

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador

Todo lugar que eu chegava aproveitava para colar um cartaz e fazer a divulgação, muita gente vinha perguntar sobre o evento e eu sempre explicava, nessa caminhada tive a ajuda de minha prima Carla Fernandes e minha amiga Paty (Patrícia Lima) que “deram sangue”, me ajudaram demais, no dia do evento. Teve um amigo em especial que me ajudou bastante, me ligou para saber com estavam as coisas e falou/perguntou: - Quem está aí te ajudando? - Eu respondi que somente Deus, ele me disse que viria me ajudar, e viajou de moto mais de 500 km, para me ajudar a organizar o evento no dia anterior da gravação.



Figura 38 – Arrumando o palco para a gravação do audiovisual

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador

Me lembro como se fosse hoje, estava no local do evento fazendo algumas ligações para confirmar os aluguéis dos equipamentos, e o pessoal da filmagem estava cancelando a gravação faltando apenas um dia para o evento, fiquei louco e desesperado tentando outros contatos, até que eles solicitaram um aumento de preço para poder vim em virtude de que não conseguiam encontrar alguém que pudesse gravar no lugar dessa equipe. Quando olhei pra trás quem estava lá perguntando se eu estava precisando de alguma coisa? Meu amigo Lucas Cruz, que acabou se tornando meu braço direito nesse evento.

A ponte Dom Pedro II, no fundo da imagem acima, foi toda enfeitada com luzes e fogos de artifícios para serem acionados na abertura e no encerramento do show, essa ponte histórica construída a mando de Dom Pedro II, é uma das principais obras de engenharia da Bahia, feita de estruturas metálicas foi inaugurada em 1885⁹⁰, e até hoje cria esse cenário paradisíaco nas margens do rio Paraguaçu.

⁹⁰ GOVERNO do Estado da Bahia. *Ponte Dom Pedro II completa 140 anos ligando Cachoeira e São Félix*. Salvador: Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, 07 jul. 2025. Disponível em: <https://www.ba.gov.br/ipac/noticias/2025-07/9972/ponte-dom-pedro-ii-completa-140-anos-ligando-cachoeira-e-sao-felix>. Acesso em: 21 nov. 2025.

Toda iluminação que foi colocada na ponte, aconteceu com a autorização do IPHAN e prefeitura local, as devidas autorizações foram solicitadas para que o projeto fosse aprovado. Retornar a minha cidade natal para fazer uma retomada histórica e cultural que ficou para sempre marcado e registrado na memória das pessoas que estiverem presentes nesse evento, e as que puderam assistir o audiovisual depois de pronto, não tem preço esse feito. Para eternizar o momento fiz uma lembrança para todos os participantes do evento, tanto os diretos quanto os indiretos.



Figura 39 – Lembranças Mão da Resistência - entregues a todos envolvidos no projeto

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador

A materialização desta lembrança, que denominei de “Mão da Resistência”, transcende a função de um mero objeto comemorativo/decorativo. Ela se estabelece como um artefato simbólico que condensa o *ethos* e a narrativa central deste projeto. O punho cerrado, uma imagem universalmente potente, evoca a força, luta e a inegociável resiliência inerente a cada indivíduo que compôs a jornada criativa e executiva do espetáculo chamado ESCURECENDO OS FATOS. Mais do que um símbolo de persistência, ele celebra a coragem de se posicionar e a capacidade de superação, em virtudes a diversas perdas que me atravessaram. A disposição intencional e estratégica dessas peças, foram organizadas em um padrão que remete à estrutura orgânica de uma flor, isso é profundamente significativo para a compreensão da dinâmica do trabalho, e define a colaboração que recebi em todas as etapas de produção. Cada Mão da Resistência funciona como uma pétala vital, cuja convergência em um todo harmonioso ilustra a tese de que a plenitude do projeto em impacto e beleza, é alcançada somente pela soma coesa e colaborativa

dos esforços individuais de cada pessoa que me ajudou no audiovisual. Essa forma de organização nega a hierarquia estrita, afirmando que cada participação, direta ou indireta, foi uma contribuição imprescindível para a floração do meu DVD.

No contexto desta metáfora botânica, eu assumo o papel fundamental de Raiz da Resistência. É a partir desta base que a ideia foi nutrida, ancorada na convicção, na visão e no protagonismo necessários para garantir a sustentação e a gênese do movimento antirracista no forró. A Raiz representa o ponto de partida, o alicerce sólido que permitiu à flor da resistência se erguer, florescer e se manifestar plenamente no palco. Desta forma, a lembrança não é apenas um gesto de gratidão pela participação; ela é um documento material que perpetua o reconhecimento de que a verdadeira resistência é um ato coletivo, onde me colo na posição de visionário estabelecendo a fundação dessa sonoridade de #ForróComResistência, o qual não fiz sozinho, a comunidade permitiu que o jardim da luta florescesse em sua totalidade.

Foram diversas dificuldades para que essa gravação acontecesse, no dia anterior às 3h da manhã ainda estava organizando as coisas, e pela manhã às 7h no dia do evento estava dando uma entrevista na rádio Paraguaçu FM, para convidar toda a população a estar presente na gravação do audiovisual, a semana inteira foram intensas as visitas em rádios, tanto FM quanto comunitárias. Divulgação em diversas páginas e jornais, carro de som divulgando por vários bairros, além dos cartazes que foram colocados em toda cidade. Essas performances de ocupar diversos espaços, fazer várias coisas ao mesmo tempo, me lembra o conceito de Intelecpluralidade da Prof.^a Dr^a Bárbara Carine (2025)

A intelecpluralidade é uma categoria decolonial que pauta a ruptura com o modelo único de intelectualidade imposto pela óptica brancocêntrica ocidental, prevendo uma ritualística epistêmica e performática para a constituição do/da intelectual. Muitas vezes o/a intelectual negro/a e/ou indígena até rompe com as normativas europeias de produção de conhecimento, em termos do conteúdo, mas segue aprisionado/a na forma, seja em relação ao processo produtivo, seja quanto ao método expositivo. (Carine,2025, pag.90-91)

Nesse sentido, ao observar meu próprio processo de criação do audiovisual, percebo como a intelecpluralidade se manifesta não apenas como conceito, mas como prática cotidiana de sobrevivência, resistência e produção de conhecimento. A gravação do meu DVD não foi apenas um evento artístico, mas também uma verdadeira jornada epistêmica atravessada por múltiplas funções: artista, produtor,

divulgador, comunicador, articulador comunitário e gestor de todas as etapas do projeto, além das atividades e obrigações acadêmicas que estão atravessando meu produzir o tempo inteiro. Essa multiplicidade de papéis, muitas vezes invisibilizada e naturalizada quando exercida por corpos negros, traduz exatamente o que Bárbara Carine (2025) afirma sobre a necessidade de romper com a forma eurocentrada de intelectualidade. Enquanto a lógica branca espera um intelectual especializado, compartimentado e distante, a nossa realidade preta, exige um fazer atravessado pela coletividade, urgência, improviso e pela reinvenção constante de elementos que constituem o que Carine (2025) chama de ritualística epistêmica.

Além disso, as dificuldades enfrentadas ao longo da produção não foram apenas obstáculos logísticos, mas expressões materiais das estruturas que dificultam o acesso de pessoas negras aos meios de produção cultural. A ausência de uma equipe profissional, a necessidade de conciliar agendas, o cansaço de noites mal dormidas, a responsabilidade de mobilizar a cidade e ainda manter a qualidade artística são componentes que revelam como produzir cultura negra no interior da Bahia implica assumir uma inteligência plural, insurgente e profundamente criativa.

Nesse percurso criativo, fui surpreendido por uma chuva torrencial que caiu momentos antes de começar a gravação, sem contar o atraso da equipe, principalmente do som. Parecia que estavam fazendo tudo numa má vontade, me tratando às vezes de maneira ríspida e ignorante, pois sabiam que eu estava sozinho ali para poder fazer acontecer essa gravação. Das poucas ajudas que eu tive, essas pessoas aqui: Lucas Cruz meu amigo, minha prima Carla Fernandes, e minha vizinha Patrícia Lima, fizeram toda diferença nesse dia que estava tudo culminando pra dar errado. Toda hora tinha que parar de organizar alguma coisa, para ir lá reclamar e colocar pressa nas montagens dos instrumentos, da iluminação, dos fogos e da filmagem. Quando a chuva caiu, já era umas 17h30, para uma gravação que deveria ter sido começada às 15h00. No momento da chuva não contive minhas lágrimas, meu choro era tão alto, que eu acho que conseguia ouvir do outro lado do quarteirão. Nesse momento percebi que muitas das pessoas que eu tinha levado pra me ajudar, estavam ali rindo da situação, e eu mesmo com a chuva caindo, estava tentando cobrir os instrumentos, com a roupa encharcada que ainda seria o figurino da abertura, estava vendo meus sonhos indo por água abaixo. Mas eu sou guerreiro e não desisto nunca dos meus sonhos, esperei a chuva

passar, e choveu até 20h00. O pessoal da filmagem queria ir embora e me deixar na mão, começaram a ficar mais arredios, pegaram o repertório da gravação e queriam ditar quais músicas seriam gravadas quais não seriam, em um projeto que é meu. A ousadia foi tanta que mandaram escolher homenagear minha mãe ou meu pai, falando que tinham outro compromisso no outro horário e que não tinham culpa do atraso. Tive que fazer às pressas a gravação, com o melhor sorriso no rosto como se nada tivesse acontecido, porque quando ficasse pronto o pessoal que tivesse assistindo não teria nada a ver com os bastidores, estavam ali para ver o show. Os profissionais do som também estavam na mesma vibe, em colocar pressa e tentar apertar minha mente, para fazer de qualquer forma. Sempre reclamando e com a cara fechada a maioria das pessoas que eu contratei para realizar o meu sonho pareciam que estavam no mesmo barco, mas não remando para o mesmo lado, e algumas até colocando água no barco para vê-lo afundar.

Durante a edição, a equipe que eu paguei mais de R\$13.000, demorou quase um ano pra entregar, por um pouco não tive que devolver o dinheiro que ganhei pela Lei Paulo Gustavo, sem contar a má vontade para poder editar, as últimas músicas do audiovisual, foram editadas às pressas, algumas imagens chegam a ficar na tela durante 10 segundos desconexas do show, tem um momento mesmo que as imagens do drone ficam se repetindo toda hora, a mesma imagem, algumas fotos congeladas em vez de ter imagem real do show, aparecem principalmente na música que cantei com França ex-cantor do Mastruz com leite⁹¹, deixando cansativo pra quem assiste, digo isso porque também sou editor de vídeo há mais de 10 anos, por várias vezes pedi para corrigirem muitos erros da edição, e a cada pedido demorava dias e até semanas para ter um retorno, o pessoal da equipe se recusava atender as minhas ligações e a responder minhas mensagens, afinal o dinheiro já estava na conta mesmo! Tanto faz retornar com um trabalho de baixa qualidade, “ele nem é famoso mesmo”. Gastei mais de R\$15.000,00 com fogos e pirotecnia, mas o editor não colocou na edição em diversos momentos os efeitos dos fogos, perdendo vários *tracks* bacanas por preguiça.

⁹¹ NILTON ALEX. DVD⁴ | NILTON ALEX | EU VOU VIVER DE AMOR - FEAT. FRANÇA FORROZEIRO | AO VIVO IN SÃO FÉLIX-BA. 2025. 3 min 3 s. Vídeo. Publicado em: 20 abr. 2025, pelo canal Nilton Alex. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=s1fxGz1CViA>. Acesso em: 25 nov. 2025.

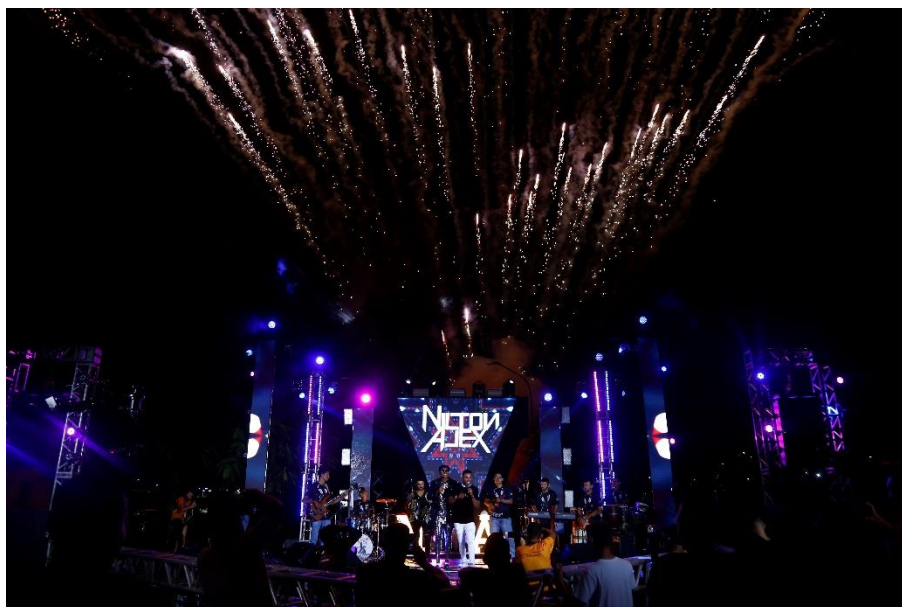


Figura 40 – Foto no momento de um efeito pirotécnico

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador

Essa foto acima, mostra o momento de um efeito que não foi usado na edição, o editor usou um zoom desnecessário, deixando de mostrar diversos explosivos que foram usados no show, e não mostrando a beleza do palco. O modelo do palco foi feito por mim, por conta que queria ressignificar os triângulos usados no holocausto, onde Hitler marcava os corpos com triângulos⁹², dentro do campo de concentração, cada roupa tinha um triângulo de uma cor específica, por exemplo o rosa representava o grupo LGBTQIAPN+, o roxo as testemunhas de Jeová, o amarelo representava os Judeus, e assim por diante, no período da Alemanha nazista. Usar o palco e o telão em forma de triângulo, é ressignificar signos que foram usados para realizar um grande genocídio, é pegar um símbolo dessa necropolítica e dar novos significados, usar como palco um triângulo é fazer o palco virar resistência.

A escolha do triângulo como elemento estruturante primário do design do palco e do telão não foi uma mera opção estética; ela opera fundamentalmente como um dispositivo de contranarrativa histórica e política. Ao transpor este símbolo, anteriormente carregado pelo significado de subjugação e morte, um marcador

⁹² UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. **Sistema de Classificação dos Prisioneiros em Campos de Concentração Nazistas**. [S.l.]: Enciclopédia do Holocausto. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/classification-system-in-nazi-concentration-camps>. Acesso em: 25 nov. 2025.

visual da necropolítica nazista para a categorização e aniquilação de corpos dissidentes, para o centro do espaço performático, o projeto inaugura um processo ativo de subversão simbólica.



Figura 41 – Foto do DVD – Nilton Alex – Escurecendo os Fatos #ForróComResistência

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador

O palco, antes uma referência velada à geometria da opressão, é transformado em um palanque de resistência e um local de visibilidade para as minorias historicamente marginalizadas, reverberando resistência por meio do forró, questionando as estruturas sociais e reivindicando o espaço que é para ser ocupado por pessoas pretas também. Ao converter a arquitetura da dor em arquitetura da memória e da afirmação, o uso do triângulo no design cênico passa, assim, a representar não a exclusão e a morte, mas a reafirmação da presença, a celebração da vida e a inegável força do protagonismo preto.

Esses detalhes não ficam tão visíveis por causa da edição feita, me senti muito desumanizado pela equipe que fez a edição, a devolutiva do audiovisual foi feita faltando horas para encerrar o prazo de entrega do material a prestação de contas de Lei Paulo Gustavo, recebi e tive que postar da forma que estava, faltando algumas músicas que foram gravadas e não foram editadas, algumas músicas na edição focavam mais nos músicos, ou em qualquer outra coisa, menos no cantor (em mim), o editor deu como desculpa que faltavam imagens, e isso era uma desculpa esfarrapada, porque quando contratei o serviço, paguei por oito câmeras e

dois Drones, na edição vemos apenas o uso de três câmeras e um drone, nem a grua aparece na edição constantemente, a imagem dela foi usada em uma música. Achei uma grande falta de respeito, fiquei muito decepcionado, porque quando essa mesma empresa faz o audiovisual de outros artistas, o tratamento e a edição acontece de outra forma. Geralmente esse tratamento é o que dão a uma pessoa preta, órfã de pai e mãe, que tenta viver da arte nesse país.

Assim, meu projeto de DVD se alinha diretamente à perspectiva de Carine (2025) ao demonstrar que a intelectualidade negra se constrói na prática, no corpo que age, improvisa e resiste, transformando limitações em formas de criação. O audiovisual, além de um registro artístico; é prova viva de que a produção de conhecimento negro exige múltiplas performances, deslocamentos e enfrentamentos, reafirmando a intelectopluralidade como potência e ferramenta de afirmação. A partir da compreensão de Bárbara Carine (2025), a intelectopluralidade se apresenta como um gesto insurgente que rompe com a lógica homogênea e hierarquizante da intelectualidade ocidental. Quando ela afirma que esse conceito funciona como um manifesto de resistência, mais do que uma teoria formal, evidencia que produzir conhecimento a partir de corpos negros é também um ato de enfrentamento político e existencial, eu que o diga, diante de tantos embates que tive nessa gravação do audiovisual ESCURECENDO OS FATOS.

A monoculturalidade do intelectual, centrada na figura do homem branco cis que separa corpo e mente e determina o que é ou não legítimo como pensamento, tenta inviabilizar outras formas de existir e produzir saber. Nesse sentido, a intelectopluralidade reivindica a pluriversalidade da vida, reconhecendo que nossas experiências, práticas, rituais e modos de criar também constituem epistemologias válidas. Assim, tive que resistir, performar e produzir conhecimento em múltiplas frentes no meu processo de criação audiovisual, e isso não é um desvio, mas uma afirmação potente de um outro modo de intelectualidade, profundamente enraizado na vivência, no corpo e na coletividade.

Por diversas vezes segurei a vontade de chorar, mas quando cantei a música de minha autoria que homenageava a minha mãe, não consegui conter as lágrimas e chorei por todos os momentos de desespero que eu tive nesse dia de gravação. Por conta do atraso da chuva, dá má vontade de algumas pessoas da equipe, para poder agilizar a Gravação, tive mais gastos do que o previsto: com alimentação, aluguel de gerador, hospedagens dentre outros. Muita gente falava pelos bastidores

(que acabou chegando aos meus ouvidos): - não sei pra que ele ia gastar dinheiro com um DVD desses?!, - nem famoso é!, - ele pensa que é quem!?

Ninguém aceita ver uma pessoa preta ocupando lugares de posição de poder. Grada Kilomba (2019) disse que: “existe um mito de que as pessoas negras se vitimizam quando falam sobre feridas causadas pelo racismo, é uma estratégia muito eficaz para silenciar aquelas que estão prontas para falar” (Kilomba, 2019, pag. 227). É comum insistir no que alguém fez, e “o que você fez depois?”, mas não no que o racismo fez com a pessoa. Esse mito de que as pessoas negras se vitimizam é uma estratégia perversa e muito eficaz. A questão “O que o racismo faz com você?” não tem nada a ver com vitimização; tem a ver com o empoderamento, pois precede o momento no qual alguém se torna o sujeito falante, falando de sua própria realidade, como estou fazendo nessa escrita. Eu realmente vejo essa pergunta como um ato real de descolonização e resistência política, na medida em que permite ao sujeito negro, finalmente, se ocupar consigo mesma/o, em vez de com a/o “outra/o branca/o”. A pergunta é direcionada para o interior (o que ela/e fez com você) e não para o exterior (o que você fez com elas/eles). Para mim, isso é bastante revolucionário.

Como mencionado acima, o racismo cotidiano aprisiona o sujeito negro em uma ordem colonial que o força a existir apenas através da presença alienante do sujeito branco. A pergunta “O que você fez” tende a forçar o sujeito negro a desenvolver um relacionamento com ele mesmo através desse outro, ao focar na performance de si mesmo em relação ao público branco. A pessoa negra é, então, convidada a se ocupar novamente com o que o sujeito branco deveria ouvir, como conquistá-lo e como ser compreendido por ele, criando uma dependência virtual. Isso não significa que a pergunta em si seja irrelevante, mas ela deve ser secundária e não primária, pois pode nos aprisionar novamente na velha ordem colonial.

Kilomba (2019) argumenta que o sujeito branco, ao se recusar a enfrentar seu próprio passado colonial, insiste em manter viva a fantasia de uma superioridade racial, recusando a possibilidade de igualdade. Essa negação produz um estado de “luto colonial”, marcado pela indignação do branco diante da ascensão das pessoas racializadas, que passam a ocupar posições consideradas equivalentes às suas. Assim, tanto o branco quanto o negro ficam presos a uma estrutura colonial que continua exigindo que o sujeito negro seja constantemente “desfeito” para que a ordem racial permaneça intacta.

A autora então pergunta: se descolonizar é essencial, como se faz esse processo? Que perguntas precisam ser feitas? (Kilomba, 2019, pag. 227). Em vez de perguntar ao indivíduo negro o que ele fez após ser vítima de racismo, talvez a questão mais relevante seja o que o racismo fez com ele. Essa mudança desloca o foco da culpa individual para os efeitos psicológicos e sociais produzidos pela violência racial. Para Kilomba (2019), essa pergunta tem força política e emancipatória porque devolve ao sujeito negro a possibilidade de expressar sua experiência, sem implicar que ele é responsável pela opressão sofrida. Perguntar “o que o racismo fez com você?” abre espaço para que pessoas negras, historicamente silenciadas, falem por si mesmas e reflitam sobre seus sentimentos e vivências. Ela também critica a insistência em cobrar das pessoas negras explicações sobre o que elas fizeram, enquanto os efeitos do racismo seguem sendo ignorados pela sociedade. Essa cobrança reforça a lógica colonial ao obrigar o sujeito negro a existir sempre em relação ao olhar branco, impedindo sua autonomia. Por outro lado, a pergunta focada no impacto do racismo tem potencial transformador, pois provoca uma ruptura na dinâmica colonial e fortalece a construção de uma identidade negra que não seja forçada a se definir através do outro branco.

E poder se posicionar por meio da minha escrevivência forrozeira ou forróvivência, me empodera como homem negro. Trazer à tona essas feridas causadas pelo racismo é uma forma de empoderar outros dos meus a denunciar também.



Figura 42 – Foto da participação das Baianas no audiovisual - Escurecendo os Fatos

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador

A inclusão de praticantes da religião de matriz africana, Umbanda, pertencentes ao terreiro Pai Ogum e Mãe Iansã, da cidade de Heliópolis-BA no cenário audiovisual do DVD⁹³ transcende a mera participação artística, configurando-se como um ato de intervenção social e política no campo da cultura popular nordestina. Esta iniciativa, inédita no universo do forró, que historicamente tem negligenciado ou, no máximo, folclorizado as expressões de matriz africana, estabelece um marco de ruptura paradigmática. Ao dar visibilidade e centralidade a indivíduos e símbolos da Umbanda, o projeto atua diretamente no combate ao racismo religioso e à intolerância que permeiam a sociedade brasileira. O palco, nesse contexto, deixa de ser apenas um espaço de entretenimento e transforma-se em um dispositivo de contranarrativa, desmistificando preconceitos e humanizando a fé umbandista. Tal estratégia não só enriquece a diversidade estética do espetáculo, mas, principalmente, cumpre um papel pedagógico ao legitimar, perante um público vasto e popular, a presença e a dignidade das religiões de matriz africana, utilizando a universalidade do forró como vetor para a promoção do respeito e da equidade.



Figura 43 – Tradutor / interprete de Libras fazendo parte do espetáculo

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador

A presença do Tradutor/Intérprete de Libras (Língua Brasileira de Sinais) José Fernando no palco, conforme ilustrado na Figura acima, deve ser analisada sob a

⁹³ NILTON ALEX. DVD⁴ | NILTON ALEX | SAMBA DE RODA - FEAT TERREIRO DE UMBANDA DO ARROZAL | AO VIVO IN SÃO FÉLIX-BA. 2025. 11 min 8 s. Vídeo. Publicado em: 2 fev. 2025, pelo canal Nilton Alex. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=cl7VUg37CeE>. Acesso em: 25 nov. 2025.

lente da acessibilidade comunicacional elevada ao estatuto de protagonismo artístico, e não apenas como um cumprimento normativo ou uma inclusão marginal. Ao integrar o intérprete organicamente à banda e à *mise-en-scène*, o projeto rompe com a prática comum de relegar o profissional a um canto lateral, tratando-o meramente como um apêndice técnico. Neste espetáculo, a Libras, que é legalmente reconhecida como a segunda língua oficial do Brasil (Lei Federal n.º 10.436/2002) é celebrada como um elemento performático essencial.

Esta escolha estética/ política confere ao intérprete o papel de um co-protagonista, transformando a tradução em uma performance visual que enriquece a experiência estética de todos os públicos. O palco se torna, assim, um espaço de afirmação da pluriculturalidade linguística brasileira, confrontando diretamente as falhas sistêmicas da educação básica que, frequentemente, negligenciam o ensino e a valorização desta língua. Para a comunidade surda, essa visibilidade em um produto de massa é um ato de empoderamento, pois projeta a sua língua e identidade no centro da cultura popular, fomentando o respeito, combatendo o capacitismo e reafirmando a dignidade comunicacional. A Libras, neste contexto, deixa de ser uma ponte discreta e passa a ser uma linguagem central de resistência e arte. Em alguns momentos do audiovisual eu também canto em libras, e faço diversas interações com o intérprete, afinal ele também me ajuda a cantar/contar uma história de resistência por meio do forró.

Esse projeto também movimentou a economia criativa local e incentivou o turismo, uma vez que o evento foi aberto ao público e amplamente divulgado, atraindo pessoas de toda a região. São Félix é berço de grandes nomes da resistência preta na música brasileira, como Edson Gomes, Jeremias Gomes, TimTim Gomes, Natanel Gomes e Isaque Gomes, referências fundamentais na minha trajetória enquanto cantor e artista comprometido com a luta antirracista e com a resistência. Em São Félix também tivemos a primeira mulher Negra Doutora e professora de universidade pública do nosso país, Dr.^a Maria Odília Teixeira⁹⁴, que era bisneta de escravizada e falava fluentemente seis idiomas, eu não poderia ter gravado em outro lugar meu audiovisual, tinha que ser em minha terra natal que me enche de orgulho de ser São-felista, Baiano, Nordestino e negro.

⁹⁴ DA COR DA BAHIA: conheça a história da primeira médica negra do Brasil. **G1 Bahia**, Salvador, 9 nov. 2023. Novembro Negro. Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/novembronegro/noticia/2023/11/09/da-cor-da-bahia-conheca-historia-da-primeira-medica-negra-do-brasil.ghtml>. Acesso em: 25 nov. 2025.

Nesse meio tempo da produção do DVD eu dançava quadrilha profissionalmente no coletivo Quadrilha Junina Nossa Raiz, foi uma experiência maravilhosa, tinha que me desdobrar entre as atividades acadêmicas, as coisas de casa, a produção do DVD e etc; foi uma terapia dançar, aprendi muita coisa, corrigir minha coordenação motora, foi um dos momentos mais felizes que tive na arte.



Figura 44 – Fotos com a Quadrilha Junina Nossa Raiz

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador

Se todo mundo soubesse o quanto dançar faz bem, assumir essa Intelecpluralidade, como diz Carine (2025), romper com essa intelectualidade imposta pela óptica brancocêntrica é ocupar diversos espaços, e porque eu não posso dançar? Sempre sonhei em dançar quadrilha e mesmo com a correria das atividades não abrir mão do meu sonho, atualmente trabalho também como repórter, entrevistando artistas em seus camarins e me perguntando quando será a minha vez de ser entrevistado também? O lugar que eu quero ocupar é o palco! Mais para frente pretendo gavar um DVD audiovisual intitulado: “Forró, Circo, quadrilha e resistência”, com a temática do circo e as músicas em ritmo de quadrilha junina, com diversas quadrilhas juninas em um espetáculo em cima de um palco em forma de circo. Já até digitei o projeto, mas como tudo é caro, estou esperando um edital de fomento a cultura para executá-lo.

A gravação desse audiovisual “*Escurecendo os Fatos*” representa, assim, mais do que um registro musical: trata-se do primeiro projeto audiovisual explicitamente antirracista da história do forró, protagonizado por um cantor preto que afirma sua existência, sua ancestralidade e resistência por meio da arte. O DVD

(audiovisual) integra acessibilidade e a integração de um interprete de Libras, participando como parte da banda e não apenas como uma legenda interativa. O repertório do show tensiona questões raciais, políticas, históricas e sociais, reinscrevendo o corpo preto no centro de uma manifestação cultural que nasceu dele, mas da qual foi sistematicamente apagado.

Nesse ano quase concorri ao Grammy Latino 2025, infelizmente é preciso ter mais de 1.000 inscritos nas plataformas mundiais de música, como o *Spotify*, e nessa plataforma tenho menos ouvintes do que o necessário para concorrer, e acabei ficando de fora. A impossibilidade de concorrer ao Grammy Latino em 2025, motivada pela insuficiência de *streams* nas plataformas globais como o Spotify, expõe a face perversa da seletividade algorítmica que rege a distribuição cultural na contemporaneidade. Todo artista independente igual a mim, se depara, com uma dupla jornada de trabalho: além da tríade criativa (produção, composição e arte gráfica dos *singles*), impõe-se a exaustiva demanda do trabalho de escritório da própria banda. Lançamentos, *uploads*, gestão de redes e estratégias de *marketing* recaem inteiramente sobre mim, transformando o processo artístico em uma luta solitária contra as métricas frias do sistema.

Neste cenário de autogestão exaustiva, emerge a barreira mais substancial: o racismo algorítmico. A dificuldade de ganhar tração e ser organicamente sugerido pelas plataformas é um reflexo das estruturas de mercado que historicamente priorizam a divulgação de narrativas e estéticas padronizadas e muitas vezes custeadas para serem os TOP 1 das plataformas. O artista negro, produtor de uma sonoridade reconhecidamente rica, mas fora do eixo hegemônico da indústria (que, no forró, ainda privilegia a imagem e o capital de cantores brancos), se vê obrigado a concorrer contra o próprio sistema. A falta de investimento por empresários e a invisibilidade programada pelo algoritmo são faces da mesma necropolítica cultural, que não apenas impede o acesso a premiações de prestígio, mas ameaça a viabilidade econômica da produção musical que desafia o *status quo* racial e estético da música popular brasileira. O enfrentamento a essa lógica algorítmica torna-se, portanto, a última e mais crucial etapa da criação artística.

É possível compreender meu audiovisual como uma arte transgressora quando o coloco em diálogo com o que Neusa Santos Souza discute em *Tornar-se Negro*. Para a autora, a arte serve, antes de tudo, ao próprio artista, pois é nesse território que se projetam possibilidades inventivas, afirmação subjetiva e elaboração

de si. Assim, a transgressão não se resume a uma ruptura estética; ela se torna um gesto de resistência e empoderamento que tensiona limites, convenções e expectativas sociais. Como aponta Souza (2021, p. 119), é fundamental “recuperar laços sociais onde a palavra e o desejo do sujeito (especialmente o ‘artista louco’) possam ser ouvidos e respeitados”. Nesse sentido, meu audiovisual emerge como uma expressão autêntica e potencialmente subversiva das minhas vivências e visões de mundo. Souza (2021), ao afirmar que o artista como sujeito de direito é portador de voz e desejo, por isso que eu transgriro justamente porque desloco o lugar tradicionalmente destinado a corpos negros na arte e no forró. O gesto de criar torna-se, portanto, um bem de troca simbólico e político: denuncia realidades, desconstrói padrões que naturalizam desigualdades e, que por vezes, provoca incômodo, e meu audiovisual potencialmente vem denunciando realidades / desconstruindo padrões de modo a chocar ou incomodar, mas, sobretudo, reafirmando minha voz e desejo, de que meu forró com resistência possa reverberar para além das tautologias midiáticas.



Figura 45 – Fotos do carinho da minha rede de apoio

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador

Dedico essa parte de minha escrita para agradecer imensamente a minha rede apoio que sempre me ajuda com meus projetos, não digo somente fãs, mais

também amigos que sempre me presenteiam primeiramente com a presença, depois com diversos momentos inesquecíveis, que enchem meu coração de alegria.

“Preciso agora me localizar em algumas experiências vividas, e espero que cada um também se localize de forma parecida” (Santos, 2015, pag.91), como essa citação de Nego Bispo, espero que de alguma forma a minha escrita também toque o leitor, a ponto de causar um empoderamento, e uma representatividade por saber que não está sozinho em seu processo criativo, e que essa luta é coletiva. Segundo a autora Bárbara Carine (2025):

A escrita precisa ser para si acima de tudo. Ela é um movimento de reencontro consigo mesmo, ou talvez o seu único espaço de liberdade no mundo - aquele ambiente em que você chega, tira o sapato dos pés, o peso da mochila dos ombros, se despe e fica ali curtindo você com você mesmo. A escrita é, sobretudo, um espaço de acolhida e de liberdade. Se ela se torna um local de tensão e de contrariedade de si, perde a essência e é esvaziada. Uma escrita crua, seca, sem alma é reflexo de uma pessoa escritora sequestrada de si (Carine, 2025, Pag.60-61).

Fazer essa Escrevivência Forrozeira (ForróVivência) foi libertador demais, em diversos momentos da escrita usei a autoetnografia, pois como homem negro de pele preta retinta, cantor de forró, posso falar com propriedade sobre como o racismo afeta os cantores negros, em um gênero musical frequentemente associado e dominado por narrativas de branquitude. A ForróVivência ou essa Escrevivência Forrozeira emerge, então, como um ato profundamente libertador, insurgente e político, permitindo não apenas a catarse pessoal, mas também a produção de um conhecimento que desnaturaliza o preconceito. Por diversas vezes durante essa escrita precisei parar em vários momentos, com lágrimas nos olhos ou até mesmo com crises de choro, pois revisei memórias que fazia anos que estavam escondidas nos labirintos do meu cérebro, foi um processo de cura, escrever, eu precisava desse momento de encontro comigo mesmo. Ao utilizar a autoetnografia, trago minha experiência subjetiva para o centro da análise, transformando o palco e o processo criativo em um laboratório de resistência, onde as violências sofridas e as conquistas alcançadas se tornam material para uma crítica contundente à estrutura racializada do mercado musical e da sociedade, reforçando a urgência de uma representatividade autêntica e plural no Forró.

Como homem preto, órfão de pai, mãe e irmão, e constantemente atravessado pelas desigualdades produzidas por um sistema racista e segregacionista, realizar esse projeto foi/é um ato de resistência e de reivindicação de espaço. Cantar, para mim, é também um gesto político: é afirmar que o forró é

preto, ancestral, popular, e continua vivo e insurgente. Este audiovisual inaugura uma nova etapa na história do forró, abrindo caminhos para que outras vozes pretas também possam ecoar, existir e ocupar o centro da cena cultural brasileira, é reiterar que resistir epistemicamente é também existir plenamente: assumir a pluralidade como princípio, reivindicar outras vozes, legitimar outros corpos e afirmar que o saber não cabe em uma única moldura. É tempo de ESCURECER OS FATOS.

6. CONCLUSÃO

Foram tantos percursos, caminhos e encruzilhadas para poder chegar nessa etapa da pesquisa, com lágrimas nos olhos escrevo/escrevi essas linhas que ultrapassam apenas uma escrita acadêmica, ela vai reverberar em todos os becos, vielas e mazelas desse Brasil desigual, esquecido e marginalizado. Este choro que agora molha o teclado, que foi escorrendo dos meus olhos que já deveriam estar acostumados, é o desabafo de quem sentiu na pele o peso do apagamento, mas que encontrou na ancestralidade a força para não se deixar dobrar, e adentrar nas fissuras do sistema por meio da Forróvivência, nesta escrita forrozeira. Cada palavra aqui cravada é um tributo àqueles que vieram antes de mim e que, no balanço dos navios negreiros, foram arrancados de suas terras, trazidos a força para cá, diante de tantas violências extremas e apagamentos em todas as instâncias, mantiveram viva a chama da nossa existência, e por resistirem hoje estou aqui dando continuidade a uma história ancestral que dança e forrozeia.

Entrego este trabalho não como um ponto final, mas como uma encruzilhada aberta: um convite para que outros corpos pretos e periféricos se reconheçam como donos da história, ocupando palcos e espaços de poder com a certeza de que nossa voz é o trovão que anuncia uma nova era, o tempo de ESCURECIMENTO DOS FATOS. Ao escurecer estes fatos, sinto que, finalmente, permito que minha alma encontre o propósito de usar a arte insurgente de forma transgressora, sabendo que a partir de agora, o silêncio nunca mais terá a última palavra, não é porque estamos acostumados com o deserto que não merecemos o mar.

Esta pesquisa consolidou-se a partir da minha encruzilhada pessoal e profissional como artista, pesquisador e homem negro forrozeiro. Por meio de uma reflexão autoetnográfica que entrelaça vivências subjetivas ao rigor teórico, estabeleci um estudo pioneiro ao tensionar o forró com as engrenagens do racismo estrutural. Ao centralizar dimensões estéticas, políticas e sensíveis, esta pesquisa "escureceu" o debate acadêmico, ampliando as leituras sobre o corpo preto que insiste em ocupar arraiais, quadrilhas e festas populares. A fundamentação teórica ancorou-se em autores como: Muniz Sodré (1999) e Lélia Gonzalez (1988) para analisar o poder simbólico e a colonialidade na formação cultural brasileira, enquanto Grada Kilomba (2019) ofereceu suporte para discutir o trauma e o deslocamento das narrativas negras de seus lugares de legitimidade. No âmbito dos

estudos culturais e decoloniais, as contribuições de Stuart Hall (1997) e Walter Dignolo (2017) fundamentaram a crítica aos regimes de visibilidade e ao branqueamento sistemático do gênero. Articulando raça e experiência, o diálogo com bell hooks (1992), Djamila Ribeiro (2017), Bárbara Carine (2023) e Conceição Evaristo (2023) para reconhecer o forró como território de enfrentamento. Somam-se a este coro as perspectivas de Nego Bispo (2022), Glória Anzaldúa (1981) e Osmar Moreira (2016), que permitiram pensar o ritmo como prática de fronteira e resistência coletiva, e fortalecer ainda mais a minha Escrivivência Forrozeira.

A categoria de necropolítica, formulada por Achille Mbembe (2018), foi mobilizada para interpretar o apagamento institucional dos artistas pretos como uma estratégia de controle que produz zonas de morte simbólica. A gestão da visibilidade não é acidental, mas um dispositivo de poder que descarta memórias pretas para reafirmar o branqueamento como norma. Quando foi feita uma pesquisa sobre o termo Racismo x Forró ficou evidente uma lacuna profunda: embora o forró seja estudado sob as óticas de identidade regional e mercado por autores como Cunha (2011), Neiva (2008), Marques (2011) e Souza (2008), o racismo permanecia, até aqui, um tema periférico.

Busquei evidenciar como a indústria cultural, a mídia, o mercado do entretenimento e as políticas de visibilidade impactam diretamente a forma como corpos negros são narrados, representados ou apagados na cena forrozeira contemporânea. Para compreender as engrenagens que sustentam a normatividade branca e as narrativas hegemônicas que moldam o campo da música popular nordestina, essa análise da minha própria experiência, incluiu episódios de apagamento, como a exclusão da minha imagem em um cartaz oficial de evento público, e denunciou mecanismos de silenciamento que ainda se reproduzem de forma naturalizada, e ainda fortaleceu a representatividade preta por meio da minha escrevivência forrozeira, ou forrovivência.

Para entender o apagamento que aconteceu no forró eletrônico, foi realizada nesta pesquisa minuciosa de imagens principalmente capas de CDs, onde fundamentou-se em uma análise crítica que conecta iconografia, dinâmicas de mercado e tensões raciais. Tais materiais foram interpretados para além de sua função gráfica, sendo tratados como autênticos documentos histórico-políticos. Metodologicamente, o estudo concentrou-se no levantamento de capas produzidas entre as décadas de 1990 e 2000, o auge do forró eletrônico, com o intuito de

mapear as políticas de presença e ausência de artistas negros e negras. Esse *corpus* visual permitiu desvelar padrões estéticos, exclusões intencionais e táticas de anonimização arquitetadas pela indústria fonográfica, em consonância com as reflexões de Santana e Dias (2021) sobre a gênese do movimento *Oxente Music*.

Essa leitura analítica foi amparada pelas teorias de Stuart Hall (1996), que define a representação como um território de embate simbólico onde se decide quais corpos merecem visibilidade e quais são destinados ao descarte, que se aplica e conversa com a Necropolítica de Achille Mbembe (2018). A partir dessa lente, foi possível interpretar as capas desprovidas de rostos como instrumentos de uma engrenagem de padronização e controle mercadológico, pautada pela lógica da substituíbilidade. A omissão da imagem dos artistas, portanto, não foi lida como uma decisão estética neutra, mas como um dispositivo que viabiliza a rotatividade desenfreada de músicos e promove o embranquecimento gradual do gênero, ocultando o protagonismo negro na construção do forró eletrônico.

Nessa pesquisa trouxe como o racismo opera tanto na ausência de corpos pretos quanto nas estratégias sutis de embranquecimento simbólico, como a manipulação estética de imagens, a apropriação de obras e a negação da autoria e do direito ao nome. Casos como os de Wesley dos Santos Vieira (Zé Estilizado), Nivaldo Marques e outros artistas negros exemplificam como a indústria musical seleciona quem pode ser visto, ouvido e celebrado, reafirmando o pacto da branquitude e a lógica mercadológica racializada.

Em contraponto ao silenciamento, foi destacado práticas de resistência e (re)existência protagonizadas por corpos pretos, indígenas, periféricos e dissidentes de gênero e sexualidade no forró contemporâneo. Artistas como Pedra Homem, Michelle Pinheiro e coletivos como As Amigas do Brega reconfiguram o gênero como espaço de insurgência política, ancestralidade viva e enfrentamento ao racismo estrutural, ao machismo e à LGBTfobia. A briga por visibilidade não é apenas por espaço no palco, mas uma luta política pelo direito à autoria. O forró é compreendido, assim, não apenas como expressão musical, mas como prática de memória, território de disputa e principalmente instrumento de denúncia.

O trabalho também se apoiou em fontes diversas, como acervos pessoais, plataformas digitais, registros audiovisuais e entrevistas disponíveis em podcasts e canais especializados, o que possibilitou cruzar as imagens das capas com narrativas silenciadas dos próprios artistas. Essa abordagem dialoga com as

reflexões de Silva (2022) sobre o racismo algorítmico, ao demonstrar que práticas de exclusão do passado seguem reverberando nos modos contemporâneos de circulação e reconhecimento artístico.

Ao perscrutar minha própria trajetória como artista, cantor, compositor negro no universo do forró sob uma lente analítica, compreendi que minha experiência transcende a esfera individual, integrando um complexo tecido coletivo de memórias, silenciamentos e resistências que atravessam a historicidade do gênero. Minha caminhada, como intérprete, produtor e investigador, consolidou-se como uma **ESCREVIVÊNCIA FORROZEIRA**, do meu **FORRÓ COM RESISTÊNCIA**, onde o corpo que performa e ocupa o palco atua, simultaneamente, como produtor de conhecimento, desdobrando-se em muitas outras fissuras para (re)existir. As exclusões e os limites impostos pelas engrenagens da indústria cultural, pelas curadorias e pelo racismo estrutural revelaram-se elementos fundantes da minha constituição política. Ao converter essa trajetória em objeto científico, reafirmo o forró como um território de disputa simbólica, onde a existência negra não apenas resiste ao apagamento, mas reinscreve ancestralidades, afirmando a música como uma prática inegociável de memória e afirmação identitária.

Nesse panorama, esta tese estabelece-se como um marco de enfrentamento político-acadêmico, sendo um estudo pioneiro ao pesquisar o forró e seus desdobramentos no racismo. O rompimento do silêncio abre caminhos urgentes para investigações futuras; a metodologia aqui proposta permite, por exemplo, o aprofundamento das intersecções de gênero e raça, viabilizando o mapeamento da representação de mulheres negras, pessoas LGBTQIAPN+, pessoas gordas no gênero forró. A ausência de diversidade na cultura de massa reflete sistemas de poder que precisam ser denunciados, identificando os agentes, produtores, empresários e gestores públicos, que perpetuam a lógica do branqueamento.

O tensionamento provocado por este trabalho não se encerra nestas páginas; ele é o ponto de partida para a mobilização social e para a exigência de equidade no uso dos recursos públicos, principalmente na contratação de pessoas negras em proporção ao contrato de pessoas brancas usando o dinheiro público para reforçar a lógica racista e estrutural. É imperativo que os órgãos de fomento à cultura reconheçam sua responsabilidade e cessem o patrocínio indireto à necropolítica cultural que marginaliza as dissidências. A celebração junina só fará jus ao seu título de grandeza quando o palco espelhar a pluralidade da identidade nordestina,

centrada nas matrizes pretas e indígenas. Este estudo propõe que a academia permaneça como trincheira de resistência, oferecendo subsídios críticos para que a sociedade exija um futuro onde o forró seja a voz plena de um povo verdadeiramente diverso.

A principal contribuição desta pesquisa reside na capacidade de demonstrar, como o racismo opera seletivamente no silenciamento dos corpos negros, reforçando a urgência de uma reparação simbólica e dignidade histórica. Reitero a necessidade imperativa de políticas afirmativas, tanto no setor público quanto no privado, que devolvam aos artistas negros o protagonismo que lhes foi negado, permitindo que o fole ronque com todas as cores do povo, sem a necessidade de "talco no salão".

Refletir sobre o corpo preto no forró é confrontar um passado de apagamentos e um presente de disputas narrativas. A autoetnoafrografia revelou que minha dor e meu triunfo são coletivos. Ao narrar minhas memórias, denunciei táticas de exclusão que operam nas esferas estruturais e afetivas. Assim, escurecer o forró nos sentidos político, epistêmico e estético, é um gesto urgente para deslocar hegemonias e recuperar a centralidade das matrizes afro-indígenas.

Por fim, esta pesquisa afirma que o porvir do forró depende do reconhecimento de suas raízes negras e afro-indígenas. **ESCURECER OS FATOS** não é apenas um ato de memória, é iluminar caminhos de libertação. Ao encerrar este ciclo, reafirmo que o corpo preto não apenas resiste: ele (re)existe. Não basta mais apenas observar os fatos; é tempo de **ESCURECIMENTO DOS FATOS**, resgatando o protagonismo negro e exigindo a reparação histórica. Foi uma honra representar os meus nesta luta que, em verdade, está apenas começando.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACESSE POLÍTICA. **Vaqueiros usam armadura de couro e lutaram por independência na Bahia há 200 anos.** Disponível em: <https://acessepolitica.com.br/vaqueiros-usaram-armadura-de-couro-e-lutaram-por-independencia-na-bahia-ha-200-anos/>. Publicado em dez. 2022. Acesso em: 12 mar. 2025.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 64 p

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ADORNO, Theodor W. **O fetichismo na música e a regressão da audição.** São Paulo: Nova Cultural, 2000.

_____. **Educação e emancipação.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

_____. Tempo livre. In: ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade.** São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. A indústria cultural. In: COHN, G. (org). **Comunicação e indústria cultural.** Cia Editora Nacional/Editora Universidade de São Paulo, 1971.

AFIDE. **Pelé e sua importância para a luta antirracista** . fev 10, 2023 Disponível em: <https://afide.uff.br/pele-e-sua-importancia-para-a-luta-antirracista/#:~:text=O%20maior%20jogador%20de%20todos,e%20como%20isso%20o%20afetou> . Acesso em: 25 fev. 2025.

ALBURQUEQUE. J. **A pesquisa em educação musical no Brasil: breve trajetória e desafios futuros.** 2001.

ALMEIDA, João. **O Forró e a Indústria Cultural: Uma Relação Complexa.** Salvador: Editora Axé, 2011.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural.** São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 264 p. (Feminismos Plurais; coord. Djamilia Ribeiro).

AMARAL, Ananda; CAMARGO, João. **Raízes Afro-Indígenas do Forró: Uma Análise Histórica.** São Paulo: Editora Cultural, 2015.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. Trad. Édina de Marco. **Estudos Feministas.** Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000. Disponível em: https://presencial.moodle.ufsc.br/pluginfile.php/405041/mod_resource/content/1/Anzaldua%20Falando%20em%20li%CC%81nguas%20Uma%20carta%20para%20as%20escritoras%20do%20terceiro%20mundo.pdf. Acesso em: 08 nov. 2025.

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular**. 8ª ed. Editora Brasiliense, 1985.

BAHIA NOTÍCIA. **Assessoria do cantor Nilton Alex conta tudo sobre sua ida ao SBT**. Confira! 10 set. 2022. Disponível em: <https://bahianoticia.com.br/assessoria-do-cantor-nilton-alex-Conta-tudo-sobre-sua-ida-ao-sbt-confira/>. Acesso em: 13 nov. 2025.

BENTO, Cida. **O Pacto da branquitude**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BOURDIEU, et al JUNIOR, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas/SP: Papyrus, 1996. Apud 2020.

CABRAL, João Francisco Pereira. **"Conceito de Indústria Cultural em Adorno e Horkheimer"**; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/cultura/industria-cultural.htm>. Acesso em 01 de março de 2025.

CASTRO, Ruy. **Estrela Solitária – Um brasileiro chamado Garrincha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995;

CANCLINI, Néstor. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Eloísa Pezza Cintão e Ana Regina Lessa. 4. ed., 7. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

CARINE, Bárbara. **E eu, não sou uma intelectual?: um quase manual de sobrevivência acadêmica**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2025.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. 1. ed. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

CUNHA, Marlécio Maknamara da Silva. **Currículo, gênero e nordestinidade: o que ensina o forró eletrônico**. 2011. 151 f. Tese (Doutorado em Educação) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

COSTA, Jean Henrique. **Indústria cultural e forró eletrônico no Rio Grande do Norte**. 2012. 307 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) — Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

DA COR DA BAHIA: conheça a história da primeira médica negra do Brasil. G1 Bahia, Salvador, 9 nov. 2023. Novembro Negro. Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/novembronegro/noticia/2023/11/09/da-cor-da-bahia-conheca-historia-da-primeira-medica-negra-do-brasil.ghtml>. Acesso em: 25 nov. 2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. 1.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 160 p.

DRAPER III, Jack A. **Forró e regionalismo redentor do Nordeste brasileiro: Música popular em uma cultura de migração**. Tradução de Newton Milanez. São Paulo: Intermeios, 2014.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabela Rosado; LOPES, Goya (org.). **Escrevivência; uma escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. 5. ed. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FANON, F. **Os condenados da terra**. 42. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERNANDES, Cláudio. **Tese do Branqueamento**. Mundo Educação. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/historiadobrasil/tese-branqueamento.htm>. Acesso em: 25 fev. 2025.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, Flávio Rodrigo Freire. Gameleira: Serra, quilombo e forró. -.ed. – Curitiba: Appris, 2022 163 p.

FRANÇA - Cunversa é essa Podcast. Participação no podcast **Nordecast**. Entrevistador: Darlison Rodrigues. YouTube, 22 fev. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8A1J0P8fafA>. Acesso em: 10 mar. 2025.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979

G1. **"155 anos de Campina Grande: Capilé se apresenta no Maior São João do Mundo há 34 anos"**. Disponível em: <https://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2019/10/11/155-anos-de-campina-grande-capile-se-apresenta-no-maior-sao-joao-do-mundo-ha-34-anos.ghtml>. Acesso em: 30 nov. 2024.

G1. **"De 'Tropeiros da Borborema' a 'Capital Mundial do Forró': conheça músicas sobre Campina Grande"**. Disponível em: <https://g1.globo.com/pb/paraiba/musica/noticia/2023/10/11/de-tropeiros-da-borborema-a-capital-mundial-do-forro-conheca-musicas-sobre-campina-grande.ghtml>. Acesso em: 30 nov. 2024.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo; Rio de Janeiro: 34 / Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GONZAGA, Luiz. **Asa Branca**. 1947.

GONZAGA, Luiz; DANTAS, Zé. **Vozes da Seca**. 1953.

GONZAGA, Luiz. **A Morte do Vaqueiro**. In: GONZAGA, Luiz. Álbum Pisa no Pilão. [S.l.]:1963. 1 disco sonoro (LP, 33 1/3 rpm). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6xsbG7ggfzIEggqL9eTywE>. Acesso em: 12 mar. 2025.

GONZAGA, Luiz. **Braia Dengosa**. In: GONZAGA, Luiz. Aboios e Vaquejadas. [S.l.]: RCA Victor, 1956. 1 disco sonoro (LP, 33 1/3 rpm). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4uohmVPbewfG7PVVqt0ofB>. Acesso em: 12 mar. 2025.

GONZAGA, Luiz. **Rei do Bantu**. [S.l.]: Spotify, [2025?]. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1GeEoHlqqvu68E7C70j531>. Acesso em: 12 mar. 2025.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. In: LAYTANO, Maria Beatriz do Amaral (Org.). Brasil, mito e pensamento social. Rio de Janeiro: Pallas, 1988. p. 223-244.

GONZALEZ, Lélia e HASENBALG Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro. Editora Zahar. 2022

GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA. **Ponte Dom Pedro II completa 140 anos ligando Cachoeira e São Félix**. Salvador: Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, 7 jul. 2025. Disponível em: <https://www.ba.gov.br/ipac/noticias/2025-07/9972/ponte-dom-pedro-ii-completa-140-anos-ligando-cachoeira-e-sao-felix>. Acesso em: 21 nov. 2025.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HALL, Stuart. **Raça, o Significante Flutuante**. Conferência proferida em 1995 no Goldsmiths College — University of London. Direção de Sut Jhally. Media Education Foundation, 1996. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=SIC8RrSLzOs&list=PL9DB8464B43CFAC14. Acesso em: 18 de fevereiro de 2025.

HALL, Stuart. **Raça, o Significante Flutuante**. Tradução de Liv Sovik e Katia Santos. Rio de Janeiro: UFRJ, Revista Z Cultural, Ano VIII, vol. 2, 2015.

HALL, Stuart. **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**. London: Sage, 1997.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da música em transição**. Editora Estação das Letras. 2020.

HERSCHMANN, Micael. **Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais**. In: JANOTTI JUNIOR, Jader (org.). Comunicações e territorialidades: cenas musicais. Guararema, SP: Anadarco, 2013. p. 41-62.

HOOKS, bell. **Olhares Negros: Raça e Representação**. São Paulo: Editora 34, 1992.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. Tradução de Cristiane Correia. São Paulo: Editora Elefante, 2021.

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

MAIA, Sandro. **Personalidades esquecidas do esporte: Carlos Alberto: a história do pó de arroz e o racismo no futebol brasileiro**. *Em Todo Lugar*, 13 maio 2021. Disponível em: <https://emtodolugar.facha.edu.br/2021/05/13/carlos-alberto-a-historia-do-po-de-arroz-eo-racismo-no-futebol-brasileiro/>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2025.

MARQUES, Roberto. **O Cariri do Forró Eletrônico: festa, gênero e criação no Nordeste contemporâneo**. 2011. 226 f. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. 2. ed. rev. e atual. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012.

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

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Trad. Renata Santini. Revista Arte & Ensaios, n. 32, p. 122-136, 2016.

MBEMBE, A. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Tradução Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MENDES, Laura. **Forró: Identidade e Cultura Popular**. Belo Horizonte: Editora Minas, 2014.

MIGNOLO, Walter D.. **Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade**. Rev. bras. Ci. Soc. [online]. 2017, vol.32, n.94, e329402. Epub June 22, 2017.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento**. São Paulo: Hucitec, 1993.

MOREIRA, J. ANTONIO. **Reconfigurando Ecossistemas Digitais De Aprendizagem Com Tecnologias Audiovisuais**. *Em Rede: Revista de Educação a Distância*, v. 5, n. 1, jan. 2018. Disponível em: <<https://www.aunirede.org.br/revista/index.php/emrede/article/download/305/313>>. Acesso em: 05 Maio de 2019.

MOREIRA, J. ANTONIO. **Linguagem cinematografia e áudio visual em contexto educativo: Aplicações Didáticas**. Coleção Educação e tecnologia Curso de Especialização. Portugal: Ed. Pixel, 2017.

MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. **Microtecnologia Subjetiva De Escritoras Negras Em Sala De Aula**. In: OLIVEIRA, Maria Anória de Jesus; SANTIAGO, Ana

Rita (org.). Literaturas afro-brasileira e africanas: produção, ensino e possibilidades. 1. ed. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2020. p. 203-223.

MORIGI, Valdir Jose. **Narrativas do encantamento: o maior São João do mundo, mídia e cultura regional**. Porto Alegre: Armazém Digital, 2007.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NEIVA, Luciana Franco de Oliveira. **Identidades de gênero e sexualidade no consumo cultural do neo-forró: reflexões desde os estudos culturais em educação**. 2008. 165 f. Dissertação (Mestrado em Educação) — Universidade Luterana do Brasil, Canoas, 2008.

NILTON ALEX. **3º DVD | Nilton Alex | Show Completo | Ao Vivo no Cabaret da Cecília in São Paulo | DVD³**. [S.l.]: YouTube, 17 nov. 2024. 1 vídeo (1 h 51 min 58 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yHyPztQ8YZE>. Acesso em: 14 nov. 2025.

NILTON ALEX. **DVD⁴ | NILTON ALEX | EU VOU VIVER DE AMOR - FEAT. FRANÇA FORROZEIRO | AO VIVO IN SÃO FÉLIX-BA**. YouTube, 20 abr. 2025. 1 vídeo (3 min 3 s). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=s1fxGz1CViA>. Acesso em: 25 nov. 2025.

NILTON ALEX. **DVD⁴ | NILTON ALEX | SAMBA DE RODA - FEAT TERREIRO DE UMBANDA DO ARROZAL | AO VIVO IN SÃO FÉLIX-BA**. YouTube, 2 fev. 2025. 1 vídeo (11 min 8 s). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=cl7VUq37CeE>. Acesso em: 25 nov. 2025.

NILTON ALEX. **Escurecendo os Fatos – Ao Vivo** [faixa]. Spotify, 2022. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/7jhuQVq6HTR15zFtcyUGay>. Acesso em: 28 set. 2025.

NUNES, Caroline. **Orixá não tem cor? Sincretismo religioso e o apagamento da negritude**. *Alma Preta*, 30 mar. 2022. Disponível em: <https://almapreta.com.br/sessao/cultura/orixa-nao-tem-cor-sincretismo-religioso-e-o-apagamento-da-negritude/>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2025

NÓBREGA, Zulmira. **A Festa do Maior São João do Mundo: Dimensões Culturais da Festa Junina na Cidade de Campina Grande**. 2010. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

OLIVEIRA, Pedro. **A Evolução Histórica do Forró no Brasil**. Brasília: Editora Nacional, 2009.

ONU lança campanha no Brasil para alertar sobre violência contra negros. In: G1. Brasília: Globo, 7 nov. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/a-cada-23-minutos-um-jovem-negro-morre-no-brasil-diz-onu-ao-lancar-campanha-contraviolencia.ghtml>. Acesso em: 9 nov. 2025.

ORTEGA, Rodrigo. **O outro Zé Vaqueiro: músico desiste de briga por nome e se diz traído por empresa de Xand Avião**. G1, 9 nov. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/11/09/o-outro-ze-vaqueiro-musico-desiste-de-briga-por-nome-e-se-diz-traido-por-empresa-de-xand-aviao.ghtml>. Acesso em: 26 abr. 2025.

PEREIRA, Ana. **Dança e Resistência: As Raízes do Forró**. Natal: Editora Potiguar, 2013.

PEREIRA, Marcos Nathaniel. **Pelos terreiros, becos e ruas que encruzilham a vida: o forró por um olhar afrocentrado**. 2022. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Aquidauana, 2022.

PINHEIRO, B. C. S. **Como ser um educador antirracista**. São Paulo: Planeta Brasil, 2023.

PINOCHET, Luis Herman Contreras. **Tecnologia da Informação e Comunicação**. Rio de Janeiro, Elsevier, 2014.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992.

Portal UMBU. **Cantora Pedra Homem celebra o São João com arrasta-pé que valoriza as origens afro-indígenas do forró e a resistência LGBTQ+ nos festejos juninos**. *Portal UMBU*, 08 jun. 2024. Disponível em: <<https://portalumbu.com.br/cantora-pedra-homem-celebra-o-sao-joao-com-arrasta-pe-que-valoriza-as-origens-afro-indigenas-do-forro-e-a-resistencia-lgbt>

RÁDIO NOVELO. **O bloco de uma família, e o bloco de um homem só**. *Rádio Novelo Apresenta*, 08 fev. 2024. Disponível em: <https://radionovelo.com.br/originais/apresenta/blocos/>. Acesso em: 22/01/2025

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SANTANA, Aparecido; DIAS, Leonardo. **Oxente Music: a história de sucesso do forró eletrônico**. Maringá: Viseu, 2021

SANTOS, José. **A Influência Africana e Indígena no Forró Brasileiro**. Recife: Editora Nordeste, 2010.

SANTOS, Osmar Moreira dos. **A luta desarmada dos subalternos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

SA, Fernando. **Festas do gado nos anos 1950: resenha sobre o livro *Um boi zepelim enfeitado: trajetória de vida do vaqueiro doutor Vito e as vaquejadas***. *Crítica Historiográfica*, 2022. Disponível em: <https://www.criticahistoriografica.com.br/festas-do-gado-nos-anos-1950-resenha-de-fernando-sa-ufs-sobre-o-livro-um-boi-zepelim-enfeitado-trajetoria-de-vida-do-vaqueiro-doutor-vito-e-as-vaquejadas/>. Acesso em: 12 mar. 2025.

SÁ, Simone Pereira. **Se você gosta de Madonna também vai gostar de Britney! Ou não?! Gêneros, gosto e disputas simbólicas nos sistemas de recomendação musical.** E-Compós (Brasília), v. 12, p. 1-18, 2019.

SÁ, Simone Pereira de. **As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in) validade da utilização da noção de cena musical virtual.** In: JANOTTI JUNIOR, Jader (org.). Comunicações e territorialidades: cenas musicais. Guararema, SP: Anadarco, 2013. p. 29-40.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente.** Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos, Modos e Significações.** Brasília: INCTI/UnB, 2015.

SANTOS, J. T. **O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil.** Salvador: EDUFBA, 2005. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/hqhrv/pdf/santos-9788523208950.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2025.

SANTOS, Marcos dos Santos; BRONDANI, J. A.; HADERCHPEK, R. C.; SILVA, R. C.. **Palhaços músicos: A música negra no picadeiro do Brasil.** Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC), Salvador, 2022.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Imagens da branquitude: A presença da ausência.** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

SESI: **Cadernos técnicos. Serviço Social Da Indústria.** SESI-SP Editora Brasília, 2009.

SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável: uma crítica feminista, racial e anticolonial do capitalismo.** Rio de Janeiro: Zahar, 2024.

SILVA, Expedito Leandro. **Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural.** São Paulo: Annablume, 2003. 153 p

SILVA, Glauber Paiva da. **Festa, Versos e Forró: Representações do São João de Campina Grande em Cordéis.** Em Tempo de Histórias, v. 1, n. 40, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/42002>. Acesso em: 28 set. 2025.

SILVA, Geisa. **Natinho da Ginga, o nome por trás do sucesso de muitas bandas de forró.** R10 - O seu portal de notícias , 2019. Disponível em: <https://www.portalr10.com/noticia/38506/natinho-da-ginga-o-nome-por-tras-do-sucesso-de-muitas-bandas-de-forro> . Acesso em: 11 mar. 2025.

SILVA, João Lucas Camargo Experiência da. **Vem de baixo do barro do chão: confluências rítmicas entre o universo do forró e o ilú .** In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA,

2024, Santo Amaro. Anais [...]. Santo Amaro - BAHIA: ANPPOM, 2024. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2024/papers/2735/public/2735-10664-1-PB.pdf. Acesso em: 12 nov. 2024.

SILVA, Tarcízio. **Racismo Algorítmico: inteligência artificial e discriminação nas redes digitais**. São Paulo: Edições Sesc 1 São Paulo, 2022. 268 p.

SILVA, Maria. **Forró: Tradição e Resistência Cultural**. Fortaleza: Editora Popular, 2012.

SODRÉ, Muniz. **A radiografia do racismo no Brasil**. In: _____. Antropologia do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis: Vozes, 1999.

SODRÉ, Muniz. **O fascismo da cor: uma radiografia do racismo nacional**. Petrópolis: Vozes, 2023.

SOUZA, Carlos. **A Música como Protesto: Análise das Canções de Luiz Gonzaga**. Rio de Janeiro: Editora MPB, 2008.

SOUZA, Maria Auxiliadora Vasconcelos de. **Forró: que festa é essa? Rituais, sociabilidades e habitus construídos**. 2008. 200 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) — Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Prefácios de Maria Lúcia da Silva e Jurandir Freire Costa. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

STRAW, Will. **Cenas Culturais e as Consequências Imprevistas das Políticas Públicas**. In: JANOTTI JUNIOR, Jader (org.). Comunicações e territorialidades: cenas musicais. Guararema, SP: Anadarco, 2013. p. 13-28.

TRAVASSOS, M. **Revisão musical: abordagem brasileira**. 2007.

TROTTA, Felipe. **Cenas Musicais e Anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro**. In: JANOTTI JUNIOR, Jader (org.). Comunicações e territorialidades: cenas musicais. Guararema, SP: Anadarco, 2013. p. 63-72.

TROTTA, Felipe. **O Forró eletrônico no nordeste: um estudo de caso**. *Intexto*, Porto Alegre, n. 20, p. 102–116, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/10321>. Acesso em: 31 mar. 2025.

UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. **Sistema de Classificação dos Prisioneiros em Campos de Concentração Nazistas**. [S.l.]: Enciclopédia do Holocausto. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/classification-system-in-nazi-concentration-camps>. Acesso em: 25 nov. 2025.

VASCONCELOS, Cláudia Pereira. **Gonzagão e Gonzaguinha: percurso, sonoridade e métrica de brasilidades insubmissas**. 2022. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências

Professor Milton Santos, Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Salvador, 2022.

Veja. **Claudia Leitte troca nome de orixá em música** . Veja Gente, 17 out. 2023. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/claudia-leitte-troca-nome-de-orixa-em-musica> . Acesso em: 21 fev. 2025.

VLADI, Nadja; LIMA, Tatiana Rodrigues. **O tom do gênero na comunicação da música pop**. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT, 11., 2015, Salvador. Anais [...]. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2015. Disponível em: <https://cult.ufba.br/enecult/anais/artigos-aprovados/>. Acesso em: 15 maio 2025.

WERNECK, Jurema Pinto. **Macacas de auditório? Mulheres negras, racismo e participação na música popular brasileira**. In: BRASIL. Prêmio Mulheres Negras contam sua história. Brasília: Presidência da República, secretaria de políticas para mulheres, 2013.

WISNIK José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.