

ReXistências musicais entre arte e política¹

DOI

<https://www.doi.org/10.11606/h678-9857.ra.2022.202284>

Rose Satiko Gitirana Hikiji

Universidade de São Paulo | São Paulo, SP, Brasil
satiko@usp.br
<https://orcid.org/0000-0001-5038-8435>

Vi Grunvald

Universidade Federal do Rio Grande do Sul | Porto Alegre, RS, Brasil
vgrunvald@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8299-6830>

Paula Guerra

Universidade do Porto / Porto, Portugal
pguerra@letras.up.pt
<https://orcid.org/0000-0003-2377-8045>

1 | Este dossiê foi concebido no contexto pesquisas desenvolvidas a partir do Projeto Temático O Musicar Local – Novas trilhas para a etnomusicologia (FAPESP n.º 2016/05318-7) do qual Rose Satiko Gitirana Hikiji e Vi Grunvald fazem parte. Também resultou da organização, da participação e do encontro entre Paula Guerra e Vi Grunvald na Conferência Internacional combART em 2019 na Universidade do Porto.

Dedicamos esse dossiê a Kaciano Gadelha, que se foi cedo demais.

O que têm em comum o musicar (Small, 1998) de *Apeshit*, o videoclipe do casal de artistas estadunidenses Beyoncé e Jay-Z, as performances musicais de João do Crato no interior do Ceará, um projeto entre uma cantora lírica, um musicólogo e um líder indígena na Colômbia, o álbum AmerElo do rapper paulistano Emicida, o ativismo musical de Linn da Quebrada e a música de imigrantes africanos em São Paulo? À primeira vista, nada. Mas neste Dossiê estes *fazeres musicais* servem todos ao mesmo intuito: são formas de reXistência.² A ligação entre música e política é vetusta e nem sempre perceptível. Do clamor patente, ao simples comentário, do motim pessoal ao social, a música tem atuado para agitar consciências e – menos frequentemente – sistemas, instituições e estruturas (Blacking, 1995). Schreiber (2019) considera que a música é plena energia para a ação. Uma expressão de poder, não apenas sônica ou emocional. A música, especialmente quando criada em resposta aos problemas sociais do mundo, torna-se uma força única (Guerra *et al.*, 2019). E talvez desse poder criador e criativo é que venha a insistência de DeNora (2003) para considerarmos a música uma prática social de fato e de direito e não apenas um mero reflexo da estrutura social. Portanto, a música é uma parte da nossa vida social.

2 | Para a noção de reXistência com a qual trabalhamos, cf. Grunvald, neste dossiê.

Sem deixar de lado certo virtuosismo formal, a música é, como nos lembra Nietzsche, inevitavelmente dionisíaca em sua incitação ao afeto e à ação. E isso faz com que ela seja produzida, cantada e tocada, mas também apropriada e reapropriada sem respeitar noções e sentidos dos mais enraizados, como a Nação por exemplo. Contudo, como o ativismo negro nos têm ensinado, nem tudo é ou pode ser facilmente apropriado por todos.

No seu clássico estudo sobre *O Atlântico Negro*, Paul Gilroy (2001) marca como a música foi fundamental na constituição da experiência diaspórica de pessoas negras escravizadas, oferecendo, a um só tempo, possibilidades de resistência frente à violenta desterritorialização que sofreram e a constituição de um conjunto de afinidades de pertencimento transnacionais cujo efeito estava para além do que qualquer Estado moderno poderia propor ou sonhar. Retomando, à contrapelo, certas leituras de autores como W.E.B Du Bois e Richard Wright, Gilroy afirma peremptoriamente que “a música e seus rituais podem ser utilizados para criar um modelo no qual a identidade não pode ser entendida nem como uma essência fixa, nem como uma construção vaga e extremamente contingente a ser reinventada pela vontade e pelo capricho de estetas, simbolistas e apreciadores de jogos de linguagem” (Gilroy, 2001 [1993]: 209).

Possibilidades, não destino. A música também serviu indelevelmente aos vários nacionalismos, e o nazismo é, talvez, apenas o exemplo mais ilustre (Kater e Riethmüller, 2003). Assim como, contrariamente, pode tornar-se também ímpeto e grito de revolução contra eles. A recente série espanhola *La Casa de Papel*, apropriou-se, contundentemente, em sua construção narrativa, da música *Bella Ciao*, hino dos *partigiani* na resistência italiana contra o fascismo. Mas esse contexto já era em si uma rearticulação: com seis estrofes de sintaxe e vocabulário simples e versos curtos afeitos à memorização e repetição, a música, sonora e liricamente, em tudo participa do seu contexto popular de origem quando era entoada por trabalhadoras rurais do norte da Itália.

Como esses rápidos exemplos deixam latente, em seu caráter vivo e vivificador, a música, arte considerada sem suporte, transforma-se ela própria em suporte de corpo e alma nas contendas sociais, sejam elas cotidianas ou políticas (Guerra, 2022). Vale a pena recordar também o estudo de Eyerman e Jamieson (1998: 116) sobre um grupo de protesto que tinha uma canção de Bob Dylan como fio condutor das suas ações políticas. Com efeito, nesse estudo, os autores referem que a música dava ao grupo um significado e sentido de ligação entre eles. No referido estudo, um ativista descreve a ligação do grupo à música: “Nós seguíamos a carreira de Bob Dylan como se ele estivesse a cantar a nossa música; tínhamos o hábito de perguntar entre nós onde é que ele nos levaria de seguida”.

Chegando aos nossos dias, com este Dossiê, queremos insistir na abordagem da força única da música como resposta aos problemas sociais recentes e contemporâneos, bem como a mudança dos conceitos de resistência e de protesto na música

popular (Guerra, 2019; Guerra, 2021). A Escola de Birmingham, concebida por Stuart Hall, mostrou-nos a vivacidade das resistências musicais juvenis por meio de rituais ao longo das décadas de 1960 e 70. A ambição era a de mostrar como a cultura e os estilos juvenis não eram apenas um mercado, uma forma de desvio ou um mundo de desordem, mas sim, estilos e culturas que podem e devem ser lidos como rituais simbólicos e como formas de fazer resistência (Becker, 1997). A subcultura, a base para a resistência, expressa-se em música e em estilo (Hebdige, 2018). Durante a década de 1980, McRobbie (1991) mostrou-nos como a cultura popular, os seus mercados e suas expressões estéticas podem ser utilizados para transgredir a “ordem de gênero”. A resistência envolve várias tentativas de utilização da música popular e de artefactos estéticos para lutar contra o poder, e para expressar e desenvolver novas formas de compreensão da subjetividade da cultura juvenil (Johansson e Lalander, 2012: 1082).

Na segunda metade do século XX, no bojo de um (outro) movimento transnacional simbolizado pela cultura jovem, pela ética “paz & amor” e inextricavelmente marcado pela música, foi redesenhada certa cartilha tradicional de se fazer política. Nas décadas posteriores, houve um ímpeto claro em torno da reconceitualização da resistência juvenil, direcionado para os trabalhos de Foucault, para o pós-estruturalismo e para formas mais complexas de interpretação das (sub)culturas (Blackman, 2010; Gelder 2007). Isto ecoa as noções de trajetórias nômades e rizomáticas, para retomar Deleuze e Guattari (1986), autores dos quais Gilroy também se vale para pensar essas potencialidades.

Se é verdade que as práticas de resistência musical são também práticas de existência, deixamos de lado uma noção totalizante de estruturas, de sujeitos e de luta social, fazendo assomar uma compreensão da reXistência mais fragmentada e orientada para o processo dos movimentos sociais em devir. “A resistência envolve”, nas palavras de Ross Haenfler (2004: 429), “mostrar coletivamente desaprovação por algum aspeto da cultura, questionar objetivos dominantes, tornar visível uma ideologia invisível e criar uma alternativa”.

Lauren Istvandity (2022) advoga a omnipresença da música nas sociedades de capitalismo avançado, assomando como uma escolta às vidas cotidianas (DeNora, 2000). A música, a cada circunstância das nossas vidas, pode ser usada e/ou lembrada, assumindo-se como uma trilha sonora vitalícia. E esse ponto nos leva ao que Sadiya Hartman, em seu livro *Scenes of subjection*, chamou de “linha imprecisa entre testemunha e espectador”.

Por um lado, como propõe Fred Moten, é possível buscar “um outro engajamento com a música terrivelmente bela das recitações de [Frederick] Douglass do açoitamento de sua Tia Hester” em direção a “problemáticas do ritual diário, da qualidade encenada da vida que é violentamente (e às vezes otimizadamente) cotidiana” (2020 [2003]: 20; 16). Por outro lado, Hartman nos conta do episódio que vivenciou John Rankin quando viu “miseráveis insensíveis”, após terem acorrentado negros escravizados que haviam

adquirido como se fossem simples mercadorias, içarem a “bandeira americana da liberdade” e, ao som e violinos, atravessarem, com seus bens recém-adquiridos, o país.

O ponto é que é preciso estarmos atentas pois, ao verter-se em vida e cotidiano, a música nem sempre o faz da mesma maneira libertadora. Na provocadora leitura de Hartman, ao retomar as palavras de Rankin, esse episódio evoca como “o mal deveras perigoso” da escravidão e os ‘gemidos agonizantes da humanidade em sofrimento’ foram feitos música” (Hartman, 1997: 17).

Essa é uma ressalva importante no contexto de um Dossiê como este que trata apenas de um dos lados dessas infinitas combinações entre música e política. Ainda assim, apenas uma ressalva. Aqui, nosso foco é como a música opera muitos aspectos da reXistência à qual nos referimos, incluindo o misterioso poder do silêncio como forma de interlocução. Nos artigos aqui publicados, há uma relação tão necessária quanto custosa entre o mundo sônico e a expressão de uma realidade além da mera condição humana. Transportam-nos a lutas sociais, de territórios, de indivíduos e de causas, bem como enfatizam a infinita capacidade de cocriações resilientes ao tempo e à mudança social.

Parece-nos justo rememorar Eduardo Galeano (2006), designadamente, quando introduz nas suas abordagens a noção de *sentipensante* para se referir a um pressentimento que pensa e que sente o mundo. Então, a capacidade de a música acompanhar tensões, sentimentos, espaços e silêncios, demonstra o papel decisivo que esta possui na definição e na afirmação como *sentipensante*. Se pensarmos nas contraculturas dos anos 1960 da qual falamos há pouco, *é disso que se tratava* (Anderton, 2022).

Novamente Galeano, no seu livro *Hunter Stories* (2017), lembra-nos que nas costas de África, os tambores acompanharam as plantações da América, dando voz àqueles que estavam condenados ao silêncio. Já nessa época, os colonizadores e os proprietários estavam bem cientes da importância e do poder da música, no sentido em que a mesma era vista como aquela que inspirava revoluções.

Para Fischlin (2021), a agência significa um poder de ação direta no mundo, isto é, representa um elemento catalisador da transformação efetiva. A agência materializa-se em aspetos concretos e objetivos: na justiça e na igualdade social, na equitatividade, na racialidade, na decolonização, no género e no equilíbrio com a natureza. A música encaixa-se nestas equações.

Assim, acreditamos que este conjunto de reflexões aqui reunidas pontua que cada som conta uma história individual e coletiva, bem como nos faz *sentir*. A música é som, mas também é informação social; informação que advém das relações, das práticas sociais e dos modos de (re)produção social. É por isso que, ainda que não se restrinja a isso, a música pode também ser utilizada na condição de ferramenta descritiva do social. Na Índia, por exemplo, a música foi utilizada para protestar contra a exploração britânica durante o período de colonização e, além disso, foi a música que abriu o atual vasto campo de artes performativas (dança, música e teatro) que têm

como objetivo a expressão de sentimento políticos anticoloniais (Ramnarine, 2019). O mesmo se pode dizer em relação ao funk no Brasil e ao seu consumo em favelas, uma vez que o mesmo é utilizado como um meio de reflexão face as vivências diárias – e, a partir dessa reflexão, ação.

Quer seja nos trabalhos de Grada Kilomba – nos quais a música é o veículo que se alia à imagem para a transmissão de uma mensagem³ - ou no *funk* de Linn da Quebrada, aqui trabalhados por Vi Grunvald, encontramos pequenos campos magnéticos de ação e de intervenção. Apropriando-nos dos contributos de Foster (2015), podemos descrever os processos de vivência sociais como uma arena, na qual aos indivíduos é dada uma oportunidade para explorar as próprias vidas, bem como as vidas dos que os rodeiam. A música, dentro desta ótica, produz esses vislumbres. Autores como Ansdell (2005) escrevem que a música consente serem quem não o são. Ou talvez, dizemos, nos colocam em devires, processos que estão acontecendo, mas sempre um passo atrás do tornar-se.

Ao usarmos a música como uma forma de comunicarmos com o *outro* - algo que DeNora (2013) aborda quando se afasta de uma visão dos materiais culturais (canções ou gêneros musicais) como meros instrumentos – assumimos que ela é um *equipamento para viver*. A música, neste sentido, é uma *arte em ação* (Bernárdez *et al.*, 2019).

A música atua na constituição de localidades (Finnegan, 1989), que mais que espaços geográficos, são “estruturas de sentimento” (Appadurai, 1996). *Musicar*⁴ se constitui em um projeto político (Reily, 2021), criando mundos de imaginação e resistência. Por outro lado, localidades afetam fazeres musicais, interpelando os músicos com suas instituições, espaços, políticas, preconceitos.⁵

A despeito da celebrada, mas, em muitos sentidos, falaciosa, democratização da informação que vivemos num mundo altamente digitalizado (ainda mais nesse contexto pós-esperamos-pandêmico), para muitas, a música é o principal, senão o único, meio de adentrar certas questões da política – o que a torna preme para as articulações dos movimentos sociais. A música tem fomentado a perseverança individual ao longo de tempos difíceis e criado inspiração coletiva. No ativismo, uma vez que a música, como vimos, atravessa potencialmente fronteiras sociais e culturais, ela torna-se crucial para a exploração, experimentação e luta contra os termos de um mundo que, em seu sexismo, racismo, cisheteronormatividade, classismo etc., se quer cômodo demais.

Desta feita, a música pode facilmente viajar entre a arte e o ativismo, habilidade essa frequentemente visível na censura que alguns governos fazem à música. Diana Taylor (2016) postula que os indivíduos usam a performance para intervir em contextos políticos, em lutas e em debates e, na perspectiva da autora, o ativismo deve ser analisado como uma performance. No bojo dessa sugestão, pensamos o ativismo⁶ musical justamente como reXistência de sons, palavras e gestos contra opressões que estão tanto no âmbito macro quanto micropolítico.

E mesmo na dita cultura pop, como tão bem analisa Kaciano Gadelha nesse texto postumamente publicado. Assim, levando adiante um conjunto inescapável

3 | Ter como exemplo a performance *Narciso e Eco* (2020). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=i9Lu5vG51zE&ab_channel=AlessandroMendes

4 | Para discussões sobre o musicar local, cf. Villela *et al.* (2019) e Giesbrecht, Hikiji e Grunvald (2021).

5 | Ver Chalcraft & Hikiji, neste dossiê.

6 | Para discussões sobre o conceito de ativismo, cf. di Giovanni (2015); Raposo (2015); Grunvald (2019).

de reflexões interdisciplinares entre as artes, as ciências sociais e a imaginação social e política, Kaciano, a partir do videoclipe *Apeshit* de Beyoncé e Jay-Z, se indaga que imagens a presença negra nas artes movimenta no sentido de um futuro não racista. Em sua reflexão, as imagens são retomadas para além das dimensões ontológicas ou fenomenológicas, projetando-se (e projetando-nos) num horizonte fabulativo. Ao considerar a possibilidade da pesquisa estética como “empreitada crítica e sensível, em que a dimensão performativa instaura novas atmosferas de vida”, e aproximá-la tanto da proposta de negridade de Denise Ferreira da Silva quanto das reflexões de Leda Maria Martins sobre performance e memória cultural, Kaciano propõe tomarmos este trabalho como vetor de desfiguração da função significante da gramática racial moderna ao colocar os corpos negros como “o lugar da memória e a tessitura do devir”.

É também por meio do corpo, performance e aquilo que, a partir de José Estebán Muñoz, é acionado como desidentificação que Linn da Quebrada é chamada à esta conversa de reXistências. Retomando as propostas dessa multiartista (e, atualmente, ex-BBB – novamente o espaço midiático como lugar de disputa), Vi Grunvald sugere que, tanto em suas performances quanto em suas letras terroristas, Linn propõe um horizonte especulativo que trama, terroristamente, contra normas sexogenéricas vigentes. No bojo dessa reflexão e extrapolando a aproximação entre música e política, a autora também questiona o que chama de “sentido formalista de estilo musical” e a imbricação mútua entre musicar e localidade, postulando a potência do ativismo musical para a criação de esferas públicas éticas e estéticas na qual a lógica dominante do CISTema colonial e necropolítico não é régua comum.

Ainda ressaltando a importância da performance na constituição de práticas e fazeres musicais, Roberto Marques reflete sobre “lugares cognitivos e ficções persistentes na poética de João do Crato”. O termo “contracultura” que também consta no título do seu artigo desloca-nos para um passado histórico das contraculturas *hippies* como mencionamos, ao mesmo tempo que nos leva para outro contexto geográfico, nomeadamente o Brasil, mais concretamente o Cariri cearense. Neste artigo, o autor debruça-se sobre o trabalho do cantor João do Crato que, ao utilizar a música como um meio para descrever e retratar as vivências no interior do Ceará, constrói um ativismo particular no qual a performance se molda e se relaciona com o ambiente, com os contextos e com as identidades. Ao acompanhar este artista, Roberto Marques nos fornece uma visão das produções simbólicas de uma microrregião e, nesse sentido, demonstra-nos como a música se assume como uma ponte com o passado, mas também como um meio agregador de comunidades tal como nos descreve Sarah Baker (2018). É um relato e uma prospectiva de ação, com intuito de evidenciar distintos marcadores identitários, centrado na ideia de deslocamento, de contracultura e de cultura popular.

Continuando com a ligação entre a música e o ativismo, e ainda mobilizando questões de gênero e sexualidade, Paula Guerra reflete sobre o Fado Bicha, projeto no qual a música assume-se como a principal arma de combate (Guerra, 2020), sendo

utilizado como um veículo contestatário das desigualdades e dos preconceitos de gênero ainda embrenhados na sociedade portuguesa, fruto de uma repressão ditatorial de longo curso, bem como resultado de um passado colonizador. Novamente, a memória (Istvandity, 2022) e a tradição cultural assomam: representadas pela reapropriação de gêneros musicais tradicionais – masculinizados e segregadores – tais como o fado, que se assumem como a pedra de toque do ativismo dos Fado Bicha. Além disso, neste artigo, é evidenciada a importância que a música possui na comunicação e na (re)configuração das identidades de gênero como referimos, mantendo-se em linha com o que referem Taylor (2016) e Butler (1999), esta última com o seu conceito de performatividade de gênero. Notando a desadequação do entendimento da música como mero fenômeno superficial de uma expressão sociopolítica, Paula Guerra mostra, neste artigo, como os Fado Bicha enfatizam a importância da performatividade numa improvável resistência fundada no fado. A sua insurgência manifesta na realidade portuguesa, ao provocar-lhe agitação e mudança pela leitura que dela fazem, constitui-se em elemento integrante de uma identidade coletiva reconfigurada pelo ativismo. Assim, o Fado Bicha tem sido instrumento de refutação de hegemonias, de resistência e de articulação de novas alternativas – e, justamente, onde menos se esperava – no fado. Talvez por isso, o título do seu último registo fonográfico de 2022 seja “Ocupação”.

Acompanhando a presença de músicos africanos que chegaram ao Brasil nos últimos anos, Jasper Chalcraft e Rose Satiko Hikiji descrevem um *musicar* translocal que cria um mundo de imaginação e potencialidade política, habitado por entidades africanas e afro-diaspóricas da história passada e presente, cenário de lutas e manifestações artísticas anticoloniais, antiescravistas ou afropolitanas (Mbembe, 2015). A resistência é constituinte da experiência de ser/tornar-se africano no Brasil – seja no palco, no estúdio de gravação, em eventos artistas ou solidários. Os recém-chegados lidam com as políticas raciais e culturais do país por meio de seu musicar, são interpelados pelo racismo e pelos movimentos afro-brasileiros, mobilizam capitais transculturais (Glick-Schiller e Meinhof, 2011), criando formas de “ação social” (Blacking, 1995) para navegar na cena artística brasileira.

Encerramos o Dossiê com o artigo de Adriana Facina, que identifica narrativas de esperança de sujeitos periféricos, artistas que se encontram, em suas palavras, “ameaçados pelo recrudescimento da violência armada contra a população negra e favelada, pelo aprofundamento da desigualdade econômica, pela destruição das políticas públicas de cultura e pela pandemia de COVID-19”. Seus trabalhos artísticos e culturais são reinvenções de si, formas de interação, narrativas do que. Arjun Appadurai (2013) qualifica como uma combinação de paciência e emergência. Adriana apresenta a esperança como necessidade ontológica, método, política, recurso trágico contra o desespero, forma de imaginar o futuro. Reflexão necessária, utópica, reXistente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERTON, Chris. 2022. "Festivals". In: STAHL, Geoff; PERCIVAL, Mark (Eds.). *The Bloomsbury Handbook of Popular Music, Space and Place*. London, Bloomsbury Publishing, pp. 580-594.
- ANSDELL, Gary. 2005. "Being who you aren't; Doing what you can't: Community music therapy & the paradoxes of performance". *Voices: A World Forum for Music Therapy*, vol. 5, n. 3: 5. DOI 10.15845/voices.v5i3.229
- APPADURAI, Arjun. 1996. "The Production of Locality". In: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 178-200.
- APPADURAI, Arjun. 2013. *The Future as Cultural Fact: Essays on the Global Condition*. London, Verso.
- BAKER, Sarah. 2018. *Community custodians of popular music's past. A DIY Approach to Heritage*. London, Routledge.
- BECKER, Howard. 1997. *Outsiders: studies in the sociology of deviance*. Nova York, Free Press.
- BERNÁRDEZ, Asunción Rodal *et al.* 2019. "From Action Art to Artivism on Instagram: Relocation and instantaneity for a new geography of protest". *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, vol. 11, n.1: 23-57. DOI: 10.1386/cjcs.11.1.23_1
- BLACKING, John. 1995. *Music, culture & experience*. Chicago, University of Chicago Press.
- BLACKMAN, Shane. 2010. "Youth subcultures, normalisation and drug prohibition: the politics of contemporary crisis and change?" *British Politics*, vol. 5, n. 3: 337-366. DOI 10.1057/bp.2010.12
- BUTLER, Judith. 1999. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York, Routledge.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. 1986. *Nomadology*. Nova York, Semiotext.
- DENORA, Tia. 2000. *Music in everyday life*. Cambridge, Cambridge University Press.
- DENORA, Tia. 2003. "Music sociology: getting the music into the action". *British Journal of Music Education*, vol. 20, n. 2: 165-177. DOI 10.1017/S0265051703005369.
- DENORA, Tia. 2013. *Music Asylums: Wellbeing Through Music in Everyday Life*. Farnham, Ashgate.
- DI GIOVANNI, Julia Ruiz. 2015. "Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo". *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 4, n. 2: 13-27. DOI 10.4000/cadernosaa.911
- EYERMAN, Ron; JAMIESON, Aandrew. 1998. *Music and social movements*. Cambridge, Cambridge University Press.
- FINNEGAN, Robert. 1989. *The Hidden Musicians: Music-making in an English town*. Cambridge, Cambridge University Press.
- FISCHLIN, Daniel. 2021. "Remix One: Music and Transformation: Sounding, Agency and Direct Action". In: FISCHLIN, Daniel; HEBLE, Ajay (Eds). *Rebel Music. Human Rights, Resistant Sounds, and the Politics of Music Making*. Canada, Black Rose Books, pp. 5-50.
- FOSTER, Victoria. 2015. *Collaborative Arts-based Research for Social Justice*. London, Routledge.
- GALEANO, Eduardo. 2006. *Memória do*

fogo. Porto Alegre, L&PM Editores.

GALEANO, Eduardo. 2017. *Hunter stories*. USA, Nation Books.

GELDER, Ken. 2007. *Subcultures: cultural history and social practices*. London, Routledge.

GIESBRECHT, Érica; HIKIJI, Rose; GRUNVALD, V. 2021. "Musical local – Tema e variações". *GIS – Cesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia*, vol. 6, n. 1: 1-10. DOI: 10.11606.

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

GLICK-SCHILLER, Nina; MEINHOF, Ulrike H. 2011. "Singing a New Song? Transnational Migration, Methodological Nationalism and Cosmopolitan Perspectives". *Music and Arts in Action*, vol. 3, n. 3: 21–39.

GRUNVALD, V. 2019. "Lâmpadas, corpos e cidades: reflexões acadêmico-ativistas sobre arte, dissidência e a ocupação do espaço público". *Horizontes Antropológicos*, n. 55: 263-290. DOI 10.1590/S0104-71832019000300010

GUERRA, Paula. 2022. "Os desacordes do fado e do folclore na modernidade tardia. Um trajeto pelos ativismos musicais do Fado Bicha e de Filipe Sambado". In: FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael; ROCHA, Rose de M.; PEREIRA, Simone Luci (Orgs). *A(r) tivismos urbanos. (Sobre)vivendo em tempos de urgência*. Porto Alegre, Sulina, pp. 221-250.

GUERRA, Paula. 2021. "So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil". *Cultural Trends*, vol. 30, n. 2: 122-138. DOI 10.1080/09548963.2021.1877085

GUERRA, Paula. 2020. "Cidade, pedagogia

e rap". *Quaestio Revista de Estudos em Educação*, vol. 22, n. 2: 431-453. DOI <https://www.doi.org/10.22483/2177-5796.2020V22N2P431-453>

GUERRA, Paula. 2019. The song is still a 'weapon': The Portuguese identity in times of crisis. *YOUNG – Nordic Journal of Youth Research*, 28 (1). 1-18. DOI 10.1177/1103308819829603.

GUERRA, Paula *et al.* 2019. "Introduction: songs that sing the crisis: music, words, youth narratives and identities in late modernity". *YOUNG – Nordic Journal of Youth Research*, vol. 28, n. 1: 5-13. DOI 10.1177/1103308819829603.

HAENFLER, Ross. 2004. "Rethinking subcultural resistance. Core values of the straight edge movement". *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 33, n. 4: 406-436. DOI 10.1177/0891241603259809.

HARTMAN, Saidiya. 1997. *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*. New York, Oxford University Press.

HEBDIGE, Dick. 2018. *Subculturas. O significado do estilo*. Lisboa, Maldoror

ISTVANDITY, Lauren. 2022. "The lifetime soundtrack 'on the move': Music, autobiographical memory and mobilities". *Memory Studies*, vol. 15, n. 1: 170-183. DOI <https://www.doi.org/10.1177/1750698019856064>

JOHANSSON, Thomas; LALANDER, Philip. 2012. "Doing resistance – youth and changing theories of resistance". *Journal of Youth Studies*, vol. 15, n. 8: 1078-1088. DOI <https://www.doi.org/10.1080/13676261.2012.693591>

KATER, Michael; RIETHMÜLLER. 2003. *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933–1945*. Laaber, Laaber-Verlag.

MCRORBIE, Angela. 1991. *Feminism and youth culture: from Jackie to Just Seventeen*. Londres, MacMillan.

MBEMBE, Achille. 2015.

"Afropolitanismo". *Áskesis*, vol. 4, n. 2: 68-71. DOI 10.46269/4215.74

MOTEN, Fred. 2020. "A Resistência do Objeto: O Grito de Tia Hester".

Revista Eco-Pós, v. 23, n. 1: 14-43. DOI 10.29146/eco-pos.v23i1.27542

RAMNARINE, T. K. (Ed.) 2020. *Dance, Music and Cultures of Decolonisation in the Indian Diaspora*. London, Routledge.

RAPOSO, Paulo. 2015. "Artivismo: articulando dissidências, criando insurgências". *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 4, n. 2, 3-12. DOI <https://www.doi.org/10.4000/cadernosaa.909>

REILY, Suzel; BRUCHER, Katherine (Eds.). 2018.

The Routledge Companion to the study of local musicking. New York/London, Routledge.

SCHREIBER, Brad. 2019. *Music is power: Popular songs, social justice, and the will to change*. New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press.

SMALL, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Wesleyan University Press.

TAYLOR, Diana. 2016. *Performance*. Durham, Duke University Press

VILLELA, Alice *et al.* 2019. "O musicar como trilha para a etnomusicologia". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 73: 17-26. DOI <https://www.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi73p17-26>

