CLAVES

Revista do Programa de Pós-Graduação em Música UFPB

2020.2

ISSN: 1983-3709

dossiê

Matizes africanos na música brasileira

Capa e foto: Suelen Calonga

Revista Claves

ISSN:1983-3709

Revista do Programa de Pós-Graduação em Música
Universidade Federal da Paraíba
Cidade Universitária
João Pessoa-PB
Brasil
CEP: 58051-900
https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/claves

Editor Geral:
Marcello Messina – Universidade Federal da Paraíba

Editores
Eurides de Souza dos Santos – Universidade Federal da Paraíba
Valério Fiel da Costa – Universidade Federal da Paraíba
Nina Graeff – Universidade Federal da Paraíba

Comitê Editorial
Wlisses James de Farias Silva – Universidade Federal do Acre
Carlos Sandroni – Universidade Federal de Pernambuco
Albérgio Claudino Diniz Soarez – Universidade Federal da Paraíba
Rainer Câmara Patriota – Universidade Federal da Paraíba

Dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira
Volume 9, número 14, 2020.2

Organização
Nina Graeff e Eurides de Souza Santos

Foto e design da capa
Suelen Calonga

Diagramação
Nina Graeff

CLAVES

Dossiê

Matizes Africanos na Música Brasileira

Sumário

Notas negras, pautas brancas: abertura do dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira 1
Nina Graeff

Dossiê

Pagode: de templo hindu a ativo econômico 29
Nei Lopes

The evolution of popular music in the Third Republic of the Democratic Republic of Congo [1997-2018] – years of artistic sterility 32
Kazadi wa Mukuna

Xigubu: um "microscópio" para entender músicas e lutas de matizes africanos 43
Micas Silambo

Musicologia comum Africana: uma epistemologia musical de perspectiva Africana 79
Madimabe Mapaya e Ndwamato Mugovhani
Tradução de José Balbino de Santana Júnior

Towards a "true African-Brazilian Musicology": interview with Meki Nzewi 99
Interview by Kamai Frere and Nina Graeff

Por uma musicologia "verdadeiramente" africana-brasileira: entrevista com Meki Nzewi 116
Entrevista concedida e traduzida por Kamai Freire e Nina Graeff

Redefining womanhood: combating gender discrimination in contemporary Yorùbá and Afro-Brazilian popular music 136
Ruth Anike Omidire and Jumoke Ajuwon

Ensaio inclinado ao tambor 153
Tiganá Santana

Breves notas para pulsar 162
Luciane Ramos-Silva

O legado de Oliveira Silveira: sarau negro Sopapo Poético 169
Pedro Fernando Acosta da Rosa

(Contra)discursos da mistura e a relação afroindígena no maracatu da Zona da Mata Norte de Pernambuco 183
Noshua Amoras Morais e Silva

"Negro racha os pés de tanto sapatear": Coco, uma história de vida 201
Mestra Ana do Coco (Ana Lúcia Rodrigues do Nascimento)
Transcrição e comentários por Zé Silva

Notas negras, pautas brancas: abertura do dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira

Nina Graeff[1]

Resumo: O texto introduz ao contexto e reflexões que levaram à organização do dossiê Matizes Africanos da Música Brasileira, para ao final apresentar as doze contribuições que o compõem. A música negra – "notas negras" – tem sido representada em âmbito acadêmico, desde os primórdios da Etnomusicologia, sobre "pautas brancas": predominantemente por e para investigadores brancos, sob perspectivas eurocêntricas. A autora objetiva sua própria experiência como uma expoente dessa tendência para buscar um caminho de desconstrução de práticas acadêmicas eurocêntricas e racialmente estruturadas na Musicologia. Oferece uma revisão bibliográfica de referências pouco conhecidas no Brasil que vão de autores "africanistas", passa pela musicologia de perspectiva africana, até chegar nas recentes discussões sobre racismo na música. O objetivo é, de um lado, apresentar tais debates ao público lusófono e, de outro, provocar o campo da musicologia ao desenvolvimento de uma musicologia mais condizente com a realidade brasileira, aliada à luta antirracista, que escute e abra espaço para as diversas vozes até então silenciadas no âmbito acadêmico, mas que compõem o Brasil e suas musicalidades.

Palavras-chave: Racismo musical. Colonialidade. Etnomusicologia. Música Brasileira. Matizes Musicais.

Black Notes, White Scores: Opening of the special volume African Hues in Brazilian Music

Abstract: The text introduces into the context and reflections behind the organization of the special volume "African Hues in Brazilian Music", presenting its twelve articles at the end. Since the beginning of Ethnomusicology black music - "black notes" – has been represented in the academic field on "white scores"; e.g. predominantly by and for white researchers, under Eurocentric perspectives. The author objectifies her own experience as an exponent of such tendency, in order to seek for a path of deconstruction of eurocentric and racially structured academic practices. She offers a bibliographical review of references still little known in Brazil that go from "Africanist" authors, to others

[1] Musicista e Professora Visitante do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (PPGM-UFPB). Doutora em Antropologia da Educação e em "Interart Studies" pela Freie Universität Berlin.

who strive for an African-sensed, until recent discussions on racism in music. The objective is, on one hand, to present such debates to the Lusophone public and, on the other, to provoke the field of musicology into the development of a musicology more in tune with the Brazilian reality, allied to the antiracist struggle, and which listens and makes room for the various voices that have been hitherto silenced within academia, but which make up Brazil and its musicalities.
Keywords: Musical Racism. Coloniality. Ethnomusicology. Brazilian Music. Musical hues.

Para abrir este dossiê, peço agô a Exu; peço a bênção aos mais velhos; peço licença às pretas velhas e aos pretos velhos, a todas as entidades que me permitiram fazê-lo[2]*.*
Para abrir este dossiê, invoco outras entidades, outras cosmovisões, outras línguas, linguagens, sonoridades e subjetividades, além daquelas legitimadas e autorizadas na academia.
Abre-se à minha tez a palma de minha mão, que se move lenta em silêncio, não para que eu identifique suas linhas, classifique seus dedos, ou meça a idade que a ruga revela. Abre-se, branca, para lembrar que agora digita porque outrora dobrava, junto a palmas negras, ritmos em roda.

A criatividade musical do território brasileiro é reconhecida mundialmente graças à manutenção, ressignificação e experimentação com suas diversas paisagens sonoras advindas do continente africano, europeu, asiático, norte-americano, do mundo árabe, e trocados cada vez mais intensamente com as do nosso solo sul-americano[3]. Entretanto, é demasiado evidente, sobretudo aqui no Nordeste, o abismo entre a diversidade musical das ruas, do cotidiano, dos rituais, dos palcos brasileiros, e as concepções limitadas, hierárquicas e eurocêntricas que permeiam as práticas, teorias e metodologias das instituições de formação musical (PEREIRA 2014; LÜHNING E TUGNY, 2016; QUEIROZ, 2017). O samba não cabe em uma partitura; o frevo não cabe em um museu; o maracatu não cabe em um CD; a música de *matizes africanos* não cabe em palavras da língua portuguesa.

Matizes Africanos na Música Brasileira é uma temática de enorme relevância para a compreensão da música, cultura e história não apenas do Brasil, mas da diáspora africana na América[4]. Culturas da África e sua diáspora demonstram uma notável resiliência ao resistir à violência e à opressão escravagistas, coloniais e racistas, adaptando-se a novos contextos e transformando-os de maneira criativa[5],

[2] Agradeço à minha colega Profa. Dra. Eurides de Souza Santos pela parceria na organização deste dossiê.
[3] "Através de sua história, a música popular brasileira demonstrou uma extraordinária capacidade de trabalhar conjuntamente com correntes e influências de fora. [...] Ela tem demonstrado também uma abrangente capacidade de transformar o estrangeiro em brasileiro" (MENEZES BASTOS, 2014. p. 32).
[4] Paul Gilroy (2001[1993]) reconheceu há três décadas a contribuição ímpar que as "extraordinárias conquistas musicais do Atlântico Negro" (p. 13) podem aportar para a história da diáspora africana e para o surgimento de "culturas planetárias mais fluidas e menos fixas" (p. 28). Vale mencionar também o trabalho do norte americano Samuel A. Floyd sobre o "poder da música negra" (1995) e suas transformações nos Estados Unidos (2017)
[5] MAPAYA coloca que "é notável que, desta forma, *mmino wa setšo* (música de origem) e algumas outras práticas culturais sobreviveram aos ataques do colonialismo, imperialismo, *apartheid* e

tendo na música seu expoente mundialmente mais reconhecido e admirado. Contudo, estudos e discursos acadêmicos acerca dessas "notas negras" são, desde os primórdios da Etnomusicologia[6] até hoje, fundados sobre "pautas brancas"[7], isto é, sobre perspectivas eurocêntricas.

A ocupação de espaços acadêmicos por negros tem crescido na última década devido sobretudo às políticas de ações afirmativas no ensino superior. Ao mesmo tempo, desde 2003, com a sanção da lei nº 10.639 de obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileiras na rede nacional[8], proliferam publicações de material didático para suprir a nova demanda escolar[9], assim como as reflexões em torno de pedagogias e abordagens afrocentradas[10]. Apesar de tal desenvolvimento, ainda é escassa a produção bibliográfica na área acadêmica de música, que conta com um número crescente de pesquisas locais e regionais, mas ainda com poucas publicações de abordagem mais ampla[11] que possam formar um corpo bibliográfico para seu ensino e disseminação acadêmicos, especialmente em língua portuguesa. Tal escassez não se refere apenas a temáticas negras, mas, sobretudo, a autores negros: o papel de praticantes e pensadores da música negra se restringe ao de informantes de acadêmicos brancos, em vez do de teóricos e porta-vozes de suas próprias tradições[12].

Anterior à necessidade de um dossiê com esta temática[13] e com o objetivo de descolonizar a pesquisa e o ensino da música no Brasil[14], está a urgência em identificar e superar práticas e estruturas racistas subjacentes em instituições, procedimentos e formas acadêmicas de produção e difusão de conhecimento (BONILLA-SILVA, 2003; BERNARDINO-COSTA e GROSFOGUEL, 2016), às quais mesmo um campo considerado prazeroso e lúdico como o da música não escapa[15] (EWELL, 2020a). Por isso, antes de apresentar os textos e o contexto de organização deste dossiê, parece-me pertinente discorrer sobre reflexões que o

modernidade em seu sentido amplo. Onde o contato com forças externas é inevitável, engajam-se processos de aculturação e enculturação para manter as sensibilidades africanas" (2018:114, trad. minha). Original: "it is remarkable that in this way, *mmino wa setšo* (music of origin) and some other cultural practices have survived the onslaughts of colonialism, imperialism, apartheid and modernity in its broad sense. Where contact with external forces is unavoidable, acculturation and enculturation processes are engaged to maintain African sensibilities."

[6] Ver sobretudo a crítica à história eurocêntrica e extrativista da etnomusicologia em MAPAYA (2018) e em MAPAYA e MUGOVHANI (2018, tradução neste volume, 2020).

[7] O título alude também à obra clássica de Frantz Fanon *Pele Negra, Máscaras Brancas*, de 1952 (FANON, 2020).

[8] A lei nº 10.639, que se trata de uma modificação da lei nº 9.394 de 1996 que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, foi modificada em 2008 pela lei nº 11.645 para incluir também as temáticas indígenas.

[9] Ver, por exemplo, "Origens Africanas do Brasil Contemporâneo", de Kabengele MUNANGA (2009).

[10] Ver, por exemplo, Noguera, 2012; Machado, 2014; Oliveira, 2016.

[11] Um exemplo é a coletânea de textos "Músicas Africanas e Indígenas no Brasil", organizada por TuGNY e QUEIROZ (2006).

[12] Ver as críticas de AGAWU (1992; 2003a; 2003b), MAPAYA (2018) e MAPAYA e MUGHOVANI (2018; 2020) para paralelos com a musicologia sobre África.

[13] Em 2018, foi lançado o dossiê "A Música na Diáspora Africana da América Latina" da Revista Orfeu, com escopo diferente do presente, assim como o dossiê da Revista África(s) "Música e Pensamento Africano", com artigos de autores africanos em inglês.

[14] Em outubro de 2020, foi lançado o dossiê "Música Enquanto Prática Decolonial" da Revista PROD.

[15] É importante salientar que tais procedimentos são ainda mais graves em outras instâncias relacionadas à música, como nos inúmeros casos de praticantes de tradições afro-brasileiras que abandonam suas práticas ao se converterem a religiões neopentecostais.

fundamentam: a proposição do termo *matizes* como alternativa a "herança" e "influências" africanas; a desconstrução de premissas e procedimentos musicológicos eurocêntricos do pesquisador branco que estuda fenômenos culturais negros, partindo de minha própria experiência; e premissas/reflexões para a busca de uma musicologia antirracista.

Matizes Africanos

É comum falar de "herança" ou "influências" africanas, árabes, indígenas na música, não apenas no Brasil. Ambas incorrem no erro de considerar tais linguagens como meras decorações de uma "música normal", isto é, de uma norma eurocêntrica que define o que é e o que não é Música – com M maiúsculo e sem predicados. Ninguém discorre sobre "influências europeias" na música ou na arte, pois estas, em uma matemática simples, parecem dadas: O Brasil foi colonizado por portugueses e outros europeus; fala português e ensina línguas estrangeiras europeias; emprega instrumentos e métodos de ensino de origem europeia em seus conservatórios e orquestras de formato europeu, assim como livros de "história do mundo" e "da música" limitados à realidade do hemisfério Norte. Nessa lógica, a música do Brasil nada mais faria senão reproduzir o legado musical europeu, somado de meras "influências" de outras regiões culturais, deixadas por "heranças" de um passado remoto. Desconsidera-se, inclusive, fluxos de trocas musicais contemporâneos.

Ademais, os conceitos de herança e de influências africanas implicam uma visão essencialista tanto da música brasileira – como se fosse possível definir que algumas de suas expressões têm influências, enquanto outras não –, quanto da música de África, seguindo o que o filósofo beninense Paulin Houtondji chama de unanimismo: "mito que faz pensar que, nas sociedades 'primitivas', ou seja, na verdade, nas sociedades não ocidentais, todos estão de acordo entre si" (HOUTONDJI apud AJARI, 2018). A música do continente africano, assim como a brasileira, parece ter uma essência homogênea e cristalizada, embora mesmo na África de hoje não haja "uma fórmula simples para determinar o resultado líquido das influências musicais ocidentais e africanas, pois existem afinidades e diferenças"[16] (AGAWU, 2003a, p. 8, trad. nossa). Independente de quando, de qual etnia ou parte do vasto continente tenham vindo africanos para o Brasil, aquilo que é feito por negros não é reconhecido como característico da "música normal", sendo automaticamente considerado como de influência africana, e denominado como "afro-brasileiro". Por que não se refere a outros tipos de música como "euro-brasileiros"? A bossa nova é brasileira, afro-brasileira ou euro-brasileira?

> Unidos, milhões de pessoas de herança africana crescem acreditando que a África é uma realidade marginal na civilização humana quando, de fato, África é o continente onde os seres humanos ergueram-se pela primeira vez e onde os seres humanos primeiro nomearam Deus. As implicações para tal reorientação são

[16] "There is no simple formula for determining the net result of Western and African musical influences, because there are affinities as well as differences".

> encontradas na comunicação, linguística, história, sociologia, arte, filosofia, ciência, medicina e matemática (ASANTE, 2016, p. 11).

Com "matizes africanos" propomos, portanto, um termo que busca "conviver com os paradoxos, mais que resolvê-los" (OLIVEIRA, 2016, p. 30): um termo aberto, sem bordas nem caminho definidos, para o papel fundamental, múltiplo e atemporal das culturas e artes musicais africanas nas musicalidades brasileiras. Território de indefinição a priori, as musicalidades brasileiras são *encruzilhadas*, campos de possibilidades para criatividades plurais em constante fluxo de movimento – de constantes migrações internas e externas, enraizamentos, expropriações e reapropriações territoriais. Corpos individuais são perpassados por tais encruzilhadas, nas quais também repassam seus saberes ancestrais e suas potencialidades de ressignificação no coletivo. A perspectiva pluriversalista de Ramose (2011), que contrapõe a concepção universalista de cosmos com um único centro, é aqui "dimensionada pelo signo da encruzilhada," representando "uma fonte inesgotável e inacabada de experiências sociais que em cruzo tecem uma rede cosmopolita de diálogos contínuo e múltiplos saberes" (RUFINO, 2016, p. 69).

Para além da provocação que o termo "matiz" invoca ao tratarmos de cultura negra em uma sociedade estruturalmente racista (BONILLA-SILVA, 2003; ALMEIDA, 2019), em que há até muito pouco tempo negros eram chamados por brancos de "pessoas de cor", a diferença entre cor e matiz é essencial para sua compreensão. A palavra cor define determinadas partes do espectro de luz, divididas em categorias de cores "básicas", "secundárias", etc., que são assimiladas na infância, mesmo antes de aprendermos a falar seus nomes (LAKOFF, 1987)[17]. De maneira diferente, para enxergar e distinguir matizes não basta que estejam presentes no campo de visão. É fundamental aprender a percebê-los.

Para perceber matizes culturais na pesquisa em música, não basta que sejam tematizados no campo acadêmico. Nosso interesse não é meramente identificar "notas negras" e reconhecer sua importância na música brasileira, nem buscar suas origens na África. Muito mais, queremos abrir portas para outras percepções, outras epistemologias e cosmovisões por trás da diversidade da música feita no Brasil; queremos enxergar, escutar e vivenciar as gradações de seus incontáveis matizes: os ancestrais, os de corpo presente que os recriam e vislumbram os do futuro: "escutar e sentir possibilita tanto renovações e reconstruções das tradições e memórias quanto a comoção que leva à criatividade" (RAMOS-SILVA, neste dossiê, p. 168).

[17] Não é coincidência a perpetuação do preconceito por trás de "metáforas negras" (PAIVA, 1998), atribuindo à cor preta e à palavra "negro" o mal, o perigo, a morte, a cor de luto e à branca o bem, os anjos, a bandeira de paz, etc. (ver também neste dossiê SILAMBO, 2020) Trata-se de crenças racistas incorporadas desde a infância; desde antes da conscientização sobre diferenças de cor, de cor de pele, e de desigualdades sociais e raciais. https://sedh.es.gov.br/Not%C3%ADcia/novembro-negro-conheca-algumas-expressoes-racistas-e-seus-significados

Pautas brancas sobre notas negras

> *Interesses, preocupações, predileções, neuroses, preconceitos, instituições sociais e categorias sociais dos euro-americanos dominaram a escrita da história humana. Um efeito deste eurocentrismo é a racialização do conhecimento: A Europa é representada como a fonte do conhecimento e os europeus como conhecedores.*
> Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí (2004, p. 1)

A semente deste dossiê remonta a 2010. Experiências viscerais no Recôncavo da Bahia transformaram a maneira como vivencio, escuto e penso música, guiando o curso errante de minha carreira acadêmica. Branca, gaúcha, graduada em piano e estudando na Europa, abandonei o instrumento e seus compositores europeus considerados o suprassumo do "belo na arte" reservado aos poucos considerados "capazes", isto é, treinados a compreendê-lo e fruí-lo. Abandonei-os pelo estudo do samba e do Candomblé, cuja música é discriminada e referida até hoje como "primitiva": sons repetidos em palmas, vozes, tambores, passos, gestos. "São sons de sins"[18]; são ritmos que só quem os dobra, e a cada vez que os dobra, apreende a diversidade, complexidade e profundeza de seus *matizes*.

Com os pés sobre Santo Amaro da Purificação, decidi dedicar meus estudos à cultura da região[19]. Logo após a decisão, de volta à Alemanha, deparei-me, em uma disciplina sobre a história do jazz do mestrado em musicologia em Weimar[20], com uma literatura extensa sobre o jazz e o blues, surpreendendo-me com a escassez de publicações musicológicas sobre o samba. Inspirada pelos trabalhos do antropólogo austríaco Gerhard Kubik sobre extensões africanas no Brasil (1979, 1986, 2013) e sobretudo no Blues[21] (1999), assim como o de meu orientador, o paulista radicado na Alemanha Tiago de Oliveira Pinto (1991, 2001a, 2001b), interessei-me em entender a experiência que tive no Recôncavo a partir de outra perspectiva que não a da teoria musical ocidental, que eu já tão bem conhecia, mas que não trazia subsídios para a compreensão das particularidades e formas próprias de pensar e fazer música e dança outras que não a da música clássica europeia.

Tal escassez de subsídios se mostrava ainda mais evidente em relação a aspectos rítmicos. Foi assim que desenvolvi trabalhos com a pretensão de apresentar ao público brasileiro "Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira" (GRAEFF, 2014; ver também GRAEFF, 2015), baseados

[18] Verso da música "Béradêro" de Chico César.
[19] Mais do que expor minha experiência, esse relato é um convite à reflexão de outros acadêmicos que dedicam seus estudos a culturas de matriz africana.
[20] A primeira disciplina de quatro sobre o tema. Na minha graduação em música na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, só havia três disciplinas tematizando a música no Brasil (e ao mesmo tempo a música não europeia), das quais uma obrigatória, "Música Brasileira I" e duas eletivas "Música Brasileira II" e "Música Ameríndia". O currículo de graduação da Universidade Federal da Paraíba atual oferece apenas duas disciplinas obrigatórias de "história da música brasileira" nos dois últimos períodos do curso de quatro anos. Queiroz (2017; 2020) investiga há anos os currículos de música das universidades brasileiras neste sentido.
[21] Mais recentemente, Kubik também publicou dois volumes sobre as extensões africanas no jazz norte-americano (2017), e as extensões do jazz norte-americano na música africana (2019).

em pesquisas de difícil acesso e em línguas estrangeiras[22]. Meu objetivo era demonstrar a inadequação das convenções da teoria musical europeia para o estudo da música de matriz africana, enquanto buscava alternativas mais alinhadas com percepções africanas de música.

Contudo, ao tentar aplicar um mesmo espírito de "sistematização musicológica" no Candomblé, tema de meu doutorado (GRAEFF, 2016), percebi que aquelas alternativas tampouco condiziam com minha experiência densa e ampla dentro da religião, da qual a música é apenas uma dimensão. O que ali senti e compreendi com o próprio corpo, e não com teorias, conceitos, ou métodos, passava longe de qualquer tentativa de sistematização e objetificação. Foi uma conscientização, pelos sentidos, de "uma percepção total, de um conhecimento no qual o ser se envolve na totalidade" (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 172). Cantar para Oxóssi não era reproduzir com a voz uma melodia atribuída simbolicamente ao orixá da caça em busca de um aperfeiçoamento técnico e estético (GRAEFF, 2018). Cantar para Oxóssi era dançar *Agueré*[23] com a estratégia de passos precisos que preparam o momento de soltar a flecha certeira; era conhecer a estratégia e a generosidade do arqueiro que caça no mato pela abundância de sua comunidade; era ver o orixá no corpo do irmão-de-santo em transe, assim como nos seus olhos e caminhar dentro e fora do terreiro. *Cantar é saber* (também no sentido de saborear) Oxóssi.

Aquele espírito de sistematização, por mais que pretendesse se aproximar da perspectiva africana, correspondia a uma abordagem africanista; uma abordagem objetificante e por vezes paternalista sobre a África (e sua diáspora), cientificista e, portanto, eurocêntrica. No campo da etnomusicologia, como seu próprio prefixo indica[24], tal abordagem, buscando identificar e explicar determinadas características únicas do fazer musical africano, acaba muito mais por marcar a alteridade, enfatizando binarismos e características "singulares" que distinguem a música africana e não europeia de modo geral (a música do Outro, daí "etno"), daquela considerada como norma e como superior às demais: a música (clássica) do centro da Europa (cf. AGAWU, 2003a).

É claro que este tipo de abordagem tem sua validade, porém deve conhecer suas limitações. Os estudos acadêmicos de música africana têm sido realizados desde o início majoritariamente sob perspectivas externas à realidade do pesquisador, conhecidas como "africanistas"[25]. Estas, por mais que possam trazer

[22] Por exemplo, GÜNTHER, 1969; KOETTING, 1970; LOCKE, 1982; KUBIK, 1983.
[23] Dança e ritmo para o orixá Oxóssi.
[24] O prefixo *etno* vem da palavra grega "ethnos", que significa "povo", "nação", "tribo" (com costumes, língua, religião), mas empregada desde o Renascimento para se referir a outros povos que não o próprio, e considerados povos bárbaros, não cristãos, pagãos (MENEZES BASTOS, 1995). Portanto, "etnomusicologia" seria a musicologia sobre o outro, sobre povos estrangeiros, o que no Brasil poderia significar a música clássica europeia, por exemplo, e não a brasileira.
[25] Como um dos primeiros expoentes dessa conjuntura, pode-se citar o missionário britânico Arthur M. Jones (1889-1980) e sua obra *Studies in African Music* (1959), baseada em seu trabalho missionário em Zambia (atual Rep. Democrática do Congo). Vale mencionar também o autor britânico John Blacking (1928-1990) e suas pesquisas com o povo venda da África do Sul (Blacking, 1967), cujo legado incontestável na etnomusicologia é questionado por MAPAYA (2018). A fundação da revista "Journal of African Music" em 1966 pelo musicólogo norte-americano Hugh Tracey representa igualmente um marco histórico nesse sentido. Ver crítica aprofundada ao colonialismo da etnomusicologia em relação à África neste dossiê (MAPAYA e MUGOVHANI, 2020).

à tona insights interessantes, tendem muito mais a representar conhecimentos adquiridos superficialmente pelo pesquisador em campo, mero "registrador de encontros culturais" (MAPAYA e MUGOVHANI, 2018; 2020) durante um período de tempo limitado e deslocado do cotidiano, do que saberes cultivados ao longo de uma vida dedicada, vivenciada dentro de uma prática musical.

"Embora os africanos mereçam total reconhecimento pelo que quer que seja único em suas práticas críticas e culturais, eles não precisam de atribuições falsas ou fáceis" (AGAWU, 2003b, p. 230). Além disso, deve-se considerar a autoridade da escrita acadêmica na representação cultural[26]; o que um pesquisador apresenta em suas palestras e publicações sobre uma prática tende a ser considerado como verdade, uma verdade racional e cientificamente comprovada; ao passo que o que é dito por um músico ou mestre tradicional, não.

> A ciência não é um simples estudo apolítico da verdade, mas a reprodução de relações raciais de poder que ditam o que deve ser considerado verdadeiro e em quem confiar. [...] Quem define quais perguntas merecem ser feitas? Quem as está perguntando? Quem as está explicando? E para quem as respostas são direcionadas? Devido ao racismo, pessoas negras experienciam uma realidade diferente das brancas e, portanto, questionamos, interpretamos e avaliamos essa realidade de maneira diferente. Os temas, paradigmas e metodologias utilizados para explicar tais realidades podem diferir dos temas, paradigmas e metodologias das/os dominantes. Essa "diferença", no entanto, é distorcida do que conta como conhecimento válido. Aqui, inevitavelmente tenho que perguntar, como eu, uma mulher negra, posso produzir conhecimento em uma arena que constrói, de modo sistemático, os discursos de intelectuais negras/os como menos válidos (KILOMBA, 2019, p. 53-54).

Para além das questões epistemológicas por trás de interpretações culturais distorcidas, pois distantes da realidade prática dos contextos investigados, estão as éticas. Em primeiro lugar, por muito tempo a musicologia sobre África foi privilégio exclusivo de pesquisadores brancos, provenientes da Europa e dos Estados Unidos, onde surgiram os primeiros centros de ensino superior na área, e que hoje representam os autores "clássicos" e compõem a bibliografia básica do assunto (cf. AGAWU, 2007; MAPAYA, 2018). O musicólogo ganês Kwabena Nketia (1921-2019), tendo a possibilidade de estudar na Inglaterra e nos Estados Unidos, e publicando seu magistral "The Music of Africa" em 1974, foi o pioneiro da Musicologia Africana[27]. No Brasil, o congolês Kazadi wa Mukuna, um dos autores neste dossiê (p. 33-42), desenvolveu em seu doutorado na Universidade de São Paulo, sob orientação do também congolês Kabengele Munanga, o primeiro trabalho musicológico abordando matizes africanos, e mais especificamente bantu, na música brasileira[28] sob uma perspectiva africana (MUKUNA 1978, 1979;

[26] Ver sobretudo os debates em torno da "crise de representação" da antropologia, que têm no livro "Writing Culture" (CLIFFORD e MARCUS, 1986) seu principal expoente.
[27] Uma vertente crescente de musicólogos africanos rejeita o uso do termo "etnomusicologia", substituindo-o por "musicologia africana" (Kidula 2006; MAPAYA, 2016).
[28] Paralelamente à primeira contribuição de Gerhard Kubik sobre o tema (1979). Pode-se argumentar que o primeiro trabalho musicológico sobre o tema seja o de Oneyda Alvarenga (1946), "A influência africana na música brasileira", que analisa instrumentos, notas de campo e gravações de cantigas kétu do Candomblé coletadas por Camargo Guarnieri na Bahia.

1997a; 1997b; 1999a). Fora do campo musicológico, é importante ainda mencionar os trabalhos pioneiros do sociólogo baiano Muniz Sodré (1979) e do escritor e sambista carioca Nei Lopes (1992), quem também assina este dossiê (p. 30-32).

Em segundo lugar, brancos não africanos não foram apenas os fundadores do campo de estudo musicológico, mas, para tanto, apropriaram-se do conhecimento de seus informantes para a construção de suas teorias, raramente citando seus nomes e sendo transparentes quanto sua real contribuição nessa construção (cf. MAPAYA, 2018). A coleta de registros fonográficos e mais tarde audiovisuais para posterior análise e conservação exclusiva por parte de folcloristas, pesquisadores ou agentes culturais externos aos contextos da coleta, procedimento que possibilitou a fundação da etnomusicologia (OLIVEIRA PINTO, 2008), termina muitas vezes em uma forma de apropriação cultural, sobretudo quando os "informantes" ou mesmo os herdeiros da prática registrada não têm sequer acesso aos registros[29].

Em terceiro, os pesquisadores brancos não africanos, além de se tornarem as autoridades no assunto pesquisados no lugar de seus "informantes", constroem suas carreiras com o apoio de órgãos financeiros, sem a mínima preocupação ou senso de responsabilidade sobre o desenvolvimento dos indivíduos e comunidades pesquisados (cf. MAPAYA, 2018). Finalmente, "mais do que um desserviço, reiterar as velhas práticas da colonização, típicas de uma estrutura racista, configura-se como uma forma de impor os traços da cultura dominante a uma cultura historicamente menosprezada e combatida" (WILLIAM, 2019, p. 80).

Em combate às diversas assimetrias de poder apresentadas no âmbito da música, e ao que aqui denominamos "pautas brancas" que discorrem acerca de "notas negras", apresenta-se o conceito e movimento afrocêntrico (MHONE, 1972; ASANTE, 1980):

> A Afrocentricidade é uma afirmação do lugar de sujeito dos africanos dentro de sua própria história e experiências, sendo ao mesmo tempo uma rejeição da marginalidade e da alteridade, frequentemente expressas nos paradigmas comuns da dominação conceitual europeia. Afrocentristas rejeitaram a noção de alteridade que privilegia a cosmovisão europeia como normativa e universal (ASANTE 2016:10).

Note-se que a Afrocentricidade, assim como o movimento pan-africanista sobre o qual se fundamenta, não distingue africanos nascidos em África daqueles nascidos na diáspora. Por isso é tão pertinente para a pesquisa de matizes africanos no Brasil, assim como para, de maneira geral, rever e desconstruir conceitos e práticas eurocêntricos da academia e da educação. A perspectiva afrocentrada (ou afrocêntrica) tem se difundido no Brasil em diversos campos das ciências, sobretudo o da educação e o da filosofia. Como movimento e não apenas

[29] Um exemplo recentemente investigado dentro dessa perspectiva crítica (Calonga 2020a; 2020b) se refere às gravações mais antigas de que se tem notícia de cantigas do Candomblé, datadas de 1938 na Bahia e arquivadas no Berliner Phonogramm Archiv da Alemanha, sem oferecer mais informações sobre sua proveniência.

conceito, a afrocentricidade se demonstra então frutífera aos estudos das músicas brasileiras[30], e não apenas daquelas reconhecidamente de matriz africana.

O eurocentrismo das teorias e métodos de ensino de música, além de limitar as possibilidades de aprendizagem e desenvolvimento musical de estudantes, sedimenta de modo geral na sociedade uma hierarquizante *normatividade musical Ocidental*, ou seja, "um campo de poder, um conjunto de relações que pode ser pensado como uma rede de normas que molda as possibilidades e os limites da ação"[31] (JAKOBSEN, 1998, p. 517, trad. minha) musical fundamentado em epistemologias, conceitos e metodologias eurocêntricas. Nessa normatividade hierarquizante com quatro dimensões principais – harmonia, melodia, forma e ritmo –, música significa melodias estruturadas dentro de uma determinada métrica de compasso, acompanhadas de acordes de harmonia tonal[32], e passível de sua representação fiel em notação ocidental. Daí ser tão comum até mesmo artistas e mestres brilhantes não se considerarem músicos por não saberem nomes de notas ou acordes, quanto menos ler partitura.

Tal normatividade, herança colonial, revela-se parte de uma estrutura racista, a qual o musicólogo norte-americano negro Philip Ewell denominou "estrutura racial branca da teoria da música" (*Music Theory's White Racial Frame*): "a teoria da música pode ser vista como uma ideologia racial na qual as perspectivas e ideias de pessoas brancas são consideradas mais relevantes que as perspectivas e ideias de não brancas" (EWELL, 2020a). Sua crítica da supremacia branca e de estruturas racializadas (BONILLA-SILVA, 2003) na teoria musical foi duramente rebatida em um volume completo de uma revista acadêmica[33], despertando um debate acirrado sobre racismo e sexismo no campo da musicologia, inclusive no Brasil[34]. Para o autor, a Estrutura Racial Branca da Teoria da Música acredita que:

1. A música e as teorias musicais dos brancos representam a melhor, e em certos casos a única, estrutura para a teoria musical.

[30] Dois trabalhos musicológicos recentes de autores que contribuem com este dossiê buscam a aproximação entre afrocentricidade, pan-africanismo e o estudo da música no Brasil (FREIRE, 2020; ROSA, 2020).
[31] "Normativity is a field of power, a set of relations that can be thought of as a network of norms, that forms the possibilities for and limits of action".
[32] A harmonia é a dimensão da teoria musical com maior "poder colonizador" segundo AGAWU (1992; 2003a). Ver também o vídeo "Music Theory and White Supremacy" de Adam Neely, que viralizou nas redes desde sua publicação em 07/09/2020, demonstrando de maneira didática e crítica como o entendimento do que constitui a teoria musical fundamenta-se, ainda hoje, no "estilo harmônica de músicos europeus do século XIX", isto é, nos princípios e valores da harmonia funcional. https://youtu.be/Kr3quGh7pJA
[33] Após Ewell ter criticado em uma apresentação plenária do Society for Music Theory, entre outros, o fato da teoria musical perpetuar proposições do judeu-alemão assumidamente racista Heinrich Schenker (daí o nome do método de "análise schenkeriana"), a revista acadêmica *The Journal of Schenkerian Studies* publicou o dossiê "Symposium on Philip EWELL's 2019 SMT Plenary Paper", sem convidar o autor a participar da discussão composta por 15 textos, entre os quais um manifesto anônimo, rechaçando suas acusações através de argumentos racistas. Estes foram condenados pelo comitê executivo da Society for Music Theory. https://societymusictheory.org/announcement/executive-board-response-journal-schenkerian-studies-vol-12-2020-07
[34] Em agosto de 2020, Philip EWELL proferiu virtualmente na Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO) uma palestra sobre o tema, com tradução alternada em português: https://youtu.be/9_9hx1EsheI

2. Entre esses brancos, a música e as teorias musicais dos brancos das terras de língua alemã dos séculos XVIII, XIX e início do século XX representam o auge do pensamento teórico-musical.
3. As instituições e estruturas da teoria da música têm pouco ou nada a ver com raça ou branquitude, e que examinar criticamente raça e branquitude na teoria da música seria inadequado ou injusto.
4. A melhor investigação de teoria musical sobe ao topo do campo de forma meritocrática, independentemente da raça do autor.
5. A linguagem da "diversidade" e da "inclusividade" e as ações que ela afeta retificarão as disparidades raciais, e, portanto, as injustiças raciais na teoria da música. (EWELL, 2020a)

Embora a crítica se refira mais especificamente aos Estados Unidos, ela se aplica a toda musicologia, e mesmo à música, ocidentais (ver COMPLETO, 2020). No Brasil, "o processo colonizador, intimamente ligado à constituição do país, à construção das suas estruturas, instituições e modos de pensar, instituiu, em todas as universidades brasileiras e em todos os conservatórios, o modelo do ensino regular da música europeia de concerto", tornando-se "o paradigma da música, embora no país pululassem outras formas de fazer música" (LÜHNING e TUGNY, 2016, p. 37). Foi também neste ano de 2020 que o racismo estrutural e acadêmico se tornou pauta na música clássica[35] e na musicologia brasileira[36].

Não apenas o campo acadêmico da música ainda é quase que exclusivamente ocupado por pessoas brancas; os lugares de distinção social possibilitados pela música são também aqueles dominados por brancos e pela hierarquia musical eurocêntrica: orquestras sinfônicas, os principais palcos das grandes cidades e suas plateias[37]. Ao mesmo tempo, projetos de socialização musical de crianças e jovens de periferia através da música clássica, por mais bem intencionados e sucedidos que sejam em tirar crianças das ruas e evitar que se envolvam com o tráfico de drogas, promovem, por outro lado, a aprendizagem de instrumentos de orquestra inexistentes em seu cotidiano como único caminho de musicalização, inculcando valores eurocêntricos e elitistas nos jovens (ver SATIKO, 2006), e pressupondo que estes não tenham sua própria arte e cultura[38], ou que estas sejam de menor valor e qualidade que os da música clássica.

[35] Ver https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/08/26/em-movimento-inedito-orquestras-e-maestros-debatem-apagamento-de-negros.htm.
[36] Ver o Webinar transmitido em outubro "Racismo estrutural e acadêmico na música: o que deve e o que não deve ser dito?" https://youtu.be/MEB9hXnqv_U e a "Série Racismo e Música - Racismo na Educação Musical com o Prof. Luan Sodré" https://youtu.be/m7sFt1BxOUs
[37] A importância do compositor, rapper e empreendedor Emicida ter sido um dos poucos rappers negros da periferia a se apresentar no Theatro Municipal de São Paulo e a lotar a plateia assim como a frente ao Theatro com um público da periferia em 2019 é tamanha. O processo colaborativo de criação e montagem do show foi documentado no filme "Amarelo, é tudo pra ontem", lançado em dezembro deste ano. O filme, aliás, é uma das poucas produções de grande porte e alcance internacional a retratar a história negra da música brasileira, e talvez a primeira a fazê-lo de maneira didática e a partir da visão de artistas negros. https://brasil.elpais.com/brasil/2020-12-11/emicida-nossos-livros-de-historia-sao-os-discos.html
[38] Em sentido contrário, ver por exemplo o projeto de promoção, difusão e multiplicação da arte e cultura produzidas nas periferias do interior paulista "Margem Cultural". http://margemcultural.org

Essa normatividade e hierarquização musical ocidental também se reflete sutilmente na diferença como é visto um negro músico de orquestra e um músico negro de artes musicais pouco valorizadas. Ainda em 2020, violoncelista negro Luiz Carlos da Costa Justino ficou preso injustamente por cinco dias[39]. O músico da Orquestra da Grota (RJ) foi detido portando seu violoncelo, por ser considerado um "suspeito natural" – ou seja, por racismo – e preso por equivocado processo de identificação fotográfica. No requerimento de revogação da prisão, do juiz André Luiz Nicolitt, consta como justificativa que o jovem se trata de um

> violoncelista, sem antecedentes, com amplos registros laborais, com formação em Música por anos, sendo dotado de sofisticados conhecimentos decorrentes de sua formação musical, como domínio sobre leitura de partituras, músicas eruditas e técnicas de solfejar; que é bem quisto pela comunidade, tudo conforme documentos (NICOLITT, 2020, p. 6-7)[40].

Por mais correta e bem intencionada que seja a afirmação, o mesmo tipo de reverência a habilidades musicais (normativas) não se aplicaria a mestres capoeiristas, coquistas, congadeiros, sambistas, que não dominam instrumentos de orquestra, e que muitas vezes não possuem formação sequer escolar. Tampouco é aplicada a justificativa laboral-musical a tantos funkeiros perseguidos e presos sem provas, como no caso do DJ carioca Rennan da Penha[41].

Por uma musicologia antirracista

Quantos autores negros ou indígenas você já leu? Quantas autoras mulheres e quantas autoras mulheres negras? Quantos autores latino-americanos, brasileiros, angolanos, moçambicanos, cabo-verdianos são citados na pesquisa e no ensino da música[42]?

O número limitado e mesmo nulo que certamente a maioria dos leitores encontrará para as respostas remete, infelizmente, a diversas razões. Muitos atribuirão equivocadamente o resultado a uma suposta escassez de textos disponíveis e acessíveis relativos ao seu campo de interesse, o que pode ter tido um fundo verídico até a era do Big Data e da democratização do acesso à informação, mas já não condiz mais com a realidade atual. Essa suposta escassez trata-se, na realidade, não da *inexistência*, mas da *ausência* de tais referências nas salas de aula, nas bibliotecas, nas bibliografias acadêmicas. Trata-se do "princípio da ausência, no qual quem existe deixa de existir", segundo a artista e teórica de origens angolanas, caribenhas e portuguesas Grada Kilomba[43], com o qual

[39] O relato da experiência de Luiz Carlos da Costa Justino foi publicado na Revista Piauí. https://piaui.folha.uol.com.br/materia/qual-faccao-vagabundo/
[40] https://www.conjur.com.br/dl/soltura-musico-niteroi.pdf
[41] https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2020/01/fui-preso-a-toa-foi-uma-covardia-diz-funkeiro-dj-rennan-da-penha.shtml
[42] Em sua palestra online "Por que minha música não entra no repertório?" (2020), Ivan Vilela faz esse questionamento sob o ponto de vista latino-americano, perguntando, por exemplo, quem já leu algum autor paraguaio. Link: https://youtu.be/3yzg0wSaFeI
[43] A autora relata como, estudando psicologia em sua terra natal, Portugal, só veio a ter conhecimento da obra clássica "Pele Negra, Máscaras Brancas", do filósofo e psiquiatra martinicano

"espaços brancos são mantidos brancos, que por sua vez tornam a branquitude a norma nacional. A norma e a normalidade, que perigosamente indicam quem pode representar a verdadeira existência humana. Só uma política de cotas é que pode tornar o ausente existente" (KILOMBA, 2020, p. 14-15).

Outros podem até mesmo desconhecer o contexto de origem de autores que tenha lido, ignorando que, por exemplo, clássicos da literatura brasileira como Machado de Assis e Cruz e Souza eram negros. De uma maneira ou de outra, todas as razões confluem para um mesmo problema: a discriminação de todas as formas alheias à "norma mítica" constituída geralmente pelo "branco, magro, macho, jovem, heterossexual, cristão e financeiramente seguro" (cf. LORDE, apud AKOTIRENE, 2019), oriundo de um país europeu ou norte-americano, ou com legitimação social outorgada por uma instituição acadêmica reconhecida internacionalmente.

Mesmo no Brasil, quem se encontra no nível mais inferiorizado e oprimido dessa escala hierárquica de discriminação difundida mundialmente pelo "mito da modernidade" (DUSSEL, 2005), é a população negra:

> Um país como o Brasil, com enorme dificuldade em admitir que é racista, mas construído com o sangue e o suor do povo negro durante os quase quatro séculos de escravização, segue imerso numa história de violência, genocídio e submissão que mantém esse grupo até hoje em lugares sociais de marginalidade. Aqui, abordar tais questões é praticamente um tabu" (WILLIAM, 2019, p. 72).

Mais que isso, em um ano que o debate antirracista se tornou pauta nacional e internacional[44], percebe-se claramente o incômodo de brancos que não se consideram racistas causado pelo debate, pelas reivindicações e pelo aumento da representatividade negra na televisão, nos anúncios publicitários, nas discussões políticas e intelectuais. Nitidamente, a presença das pessoas e dos temas que foram sempre relegados a posições de inferioridade, subalternidade e invisibilidade, em vez de ser vista como um trunfo na busca de uma sociedade mais justa e igualitária, é percebida como uma ameaça.

> O medo *branco* de ouvir o que poderia ser revelado pelo *sujeito negro* pode ser articulado com a noção de repressão de Sigmund Freud, uma vez que a "essência da repressão [...] encontra-se

Frantz Fanon, através de uma professora de graduação, de maneira quase secreta, nos anos 1990. A obra de 1952 foi proibida em Portugal logo após sua tradução no final dos anos 1960, censura mantida até hoje.

[44] O movimento Black Lives Matter causou mobilização internacional após o assassinato nos Estados Unidos do ex-segurança negro George Floyd, asfixiado até a morte por um policial branco em 25 de maio. Quase paralelamente, ocorreram no Brasil dois casos de comoção nacional: em 19 de maio, João Pedro, estudante negro de 14 anos, foi assassinado por policiais dentro da própria casa durante uma ação policial no Rio de Janeiro; em 2 de junho, o menino negro de 5 anos Miguel Otávio Santana da Silva caiu do 9º andar de um prédio de luxo em Recife após ter sido deixado sozinho no elevador pela patroa branca de sua mãe, empregada doméstica que passeava com o cachorro da patroa. Outro assassinato brutal de repercussão nacional aconteceu no dia 20 de novembro, Dia da Consciência Negra, com a notícia do assassinato do negro João Alberto Silveira Freitas, espancado e asfixiado até a morte por dois seguranças brancos auxiliados por outros quatro funcionários da rede de supermercados Carrefour. Percebe-se que aquilo que é chamado de "naturalização do racismo" (ALMEIDA, 2019) significa também a naturalização de um genocídio cotidiano no Brasil, onde a cada 23 minutos um jovem negro é assassinado. https://vidasnegras.nacoesunidas.org

> simplesmente em afastar-se de algo e mantê-lo à distância do consciente" (Freud, 1923, p. 17). [...] Esse método protege o *sujeito branco* de reconhecer o conhecimento da/o "Outra/o". Uma vez confrontado com verdades desconfortáveis dessa *história muito suja*, o *sujeito branco* comumente argumenta "não saber...", "não entender...", "não se lembrar...", "não acreditar..." ou "não estar convencido..." (KILOMBA, 2019, p. 41-42).

O branco de classe média alta não detém mais, sozinho, a verdade e a autoridade social; hoje ele é, finalmente, questionado em sua posição social privilegiada antes naturalizada, em seu lugar de fala, nas palavras, opiniões e piadas que pode ou não proferir, nas roupas que pode ou não usar, nos espaços que pode ou não ocupar.

O senso comum acredita que a escravidão acabou, e com ela o racismo, sem entender que as diferenças de cor de pele, de tipo de cabelo, de nariz, de lábios, não são meramente genéticas ou estéticas. Não entende, nem se preocupa em entender, que se trata de uma hierarquização estruturante da sociedade global que justificou o colonialismo e que perpetua até hoje a "colonialidade do poder" (QUIJANO, 2005), entendida como

> a ideia de que a raça e o racismo se constituem como princípios organizadores da acumulação de capital em escala mundial e das relações de poder do sistema-mundo. Dentro desse novo sistema-mundo, a diferença entre conquistadores e conquistados foi codificada a partir da ideia de raça. Esse padrão de poder não se restringiu ao controle do trabalho, mas envolveu também o controle do Estado e de suas instituições, bem como a produção do conhecimento (BERNARDINO-COSTA e GROSFOGUEL, 2016, p. 17).

Independente da área de atuação e interesse, todos deveriam se engajar na desconstrução de preconceitos em geral, mas sobretudo do racismo estrutural (ALMEIDA, 2019) de nosso país pluriétnico. No campo da música, tal compromisso é urgente: é justo nele que ocorrem sistêmicos casos de apropriação cultural. Artes praticadas por negros como forma secular de resistência outrora perseguidas, proibidas e ainda hoje discriminadas, são apropriadas por outras classes por motivações políticas e comerciais, como o símbolo nacional brasileiro, o samba. Embora até o início do século XX se empregasse na mídia impressa da América Latina o termo "samba" de maneira genérica para se referir a práticas coreográficas e musicais negras, (SANDRONI, 2001), muitas vezes de forma pejorativa, ao longo do mesmo século sua música passou a ser produzida sistematicamente pela classe média, em um "movimento de expropriação paulatina do instrumento expressivo de um segmento populacional (pobre, negro) por outro (médio, branco)" (SODRÉ, 1998:50). Tal fenômeno, referido mais frequentemente como "apropriação cultural" desde que se tornou debate público tanto nacional quanto internacionalmente nos últimos anos[45], não se limita ao samba, nem à pesquisa musicológica:

[45] No Brasil a principal polêmica, com repercussões até hoje, surgiu em 2017, com o caso de uma menina branca, que tinha câncer, repreendida por uma menina negra no ônibus por estar usando um turbante típico da cultura afro, símbolo de ancestralidade e resistência negras. Enquanto a mídia e o público em geral defenderam a menina branca, as reivindicações negras não foram devidamente

> Em termos de música, o grande problema da apropriação cultural não está só nos fatos dos brancos se apoderarem dos estilos e gêneros dos negros. Todas as condições sociais impostas pelo racismo, inclusive a opressão sistemática que a população negra sofria, levou a indústria musical dos anos 1950/60 no Brasil e no mundo, a dar preferência a artistas brancos, desconsiderando a origem negra de muitos ritmos e canções. Isso gerou algumas questões graves, desde gêneros musicais que foram relacionados exclusivamente a brancos (como o rock), até a recriação de ritmos com uma roupagem mais depurada e refinada (como fez a bossa nova com o samba). Além das consequências financeiras, há um impacto ainda mais profundo na construção da autoestima e subjetividades das populações negras (WILLIAM, 2019, p. 157).

Percebe-se que aquele incômodo que aflige o branco é um reflexo mínimo e ínfimo da opressão que afligem negros diária e historicamente. Entretanto, esse mesmo incômodo, crescente em uma sociedade cujos espaços de poder são cada vez mais ocupados por não brancos, é altamente pedagógico para o branco. Falar de alteridade, de métodos, teorias e do contexto histórico da etnomusicologia em salas de aula compostas por estudantes de classes baixas, negros, nordestinos, de origem indígena e quilombola, não permite mais a simples reprodução de conteúdos eurocêntricos e universalistas que objetificam e exotizam as culturas populares das quais os próprios estudantes (e cada vez mais os docentes[46]) ou seus familiares provêm. O constante desconforto do acadêmico branco pode significar um "profundo exercício de auto-reflexidade", sobretudo para acadêmicos, que "nos capacita a uma visão mais abrangente tanto daquilo que conhecemos como daquilo que desconhecemos, e também nos previne de que aquilo que não sabemos é ignorância nossa e não ignorância em geral"[47] (SANTOS 2007, p. 94). A crescente heterogeneização da universidade, refletindo cada vez mais as realidades sociais em que se inscreve, promove uma pluralização epistêmica; uma "ecologia de saberes" (SANTOS, 2007).

Transformar a sociedade é uma prática cotidiana e coletiva, afinal, "um corpo sozinho não engendra mundos; é necessário que ele se engaje

ouvidas. Para uma problematização do racismo por trás tanto do caso quanto de suas repercussões, bem como de outras polêmicas de apropriação cultural, ver WILLIAM, 2020. https://www.theguardian.com/fashion/2017/may/16/chanels-2000-boomerang-criticised-for-humiliating-indigenous-australian-culture Outra polêmica de abrangência internacional ocorreu no mesmo ano, com as acusações da grife francesa multimilionária Chanel de humilhação e apropriação cultural por vender por 2 mil dólares um bumerangue, ferramenta de sobrevivência histórica de aborígenes australianos. https://www.theguardian.com/fashion/2017/may/16/chanels-2000-boomerang-criticised-for-humiliating-indigenous-australian-culture

[46] Além do aumento da presença de pessoas não brancas não academia, o projeto e hoje extensa rede inter-universitária Encontro de Saberes (CARVALHO e FLOREZ, 2014; VIANNA, 2020) contribuiu há uma década para a inserção e reconhecimento acadêmico de mestres da cultural popular, líderes indígenas e quilombolas e de religiões de matriz africana através da oferta do ensino de seus saberes dentro da universidade e do título de Notório Saber, que possibilita a devida remuneração de sua docência (CARVALHO, 2016).

[47] Curiosamente, tal desconforto pedagógico se tornou um exercício constante em minha trajetória docente recente, de uma maneira quase irônica. Em uma disciplina sobre o Candomblé em Berlim ministrada na Alemanha, um dos estudantes era filho consanguíneo de uma mãe de santo brasileira. Em outra disciplina sobre matizes africanos na música brasileira, ministrada no Brasil, um dos estudantes era músico africano. Em outra intitulada etnomusicologia, dois alunos eram professores de etnomusicologia.

coletivamente em um pulso coletivo" (RAMOS-SILVA, neste dossiê, p. 168). Assim como na célebre frase da filósofa e militante negra estadunidense Angela Davis, "não basta não ser racista, tem que ser antirracista", não basta abordar notas negras com pautas brancas. Não basta escutar e estudar música de matriz africana, sobretudo com ouvido eurocêntrico; há que se escutar o outro. Essa é ao mesmo tempo a vantagem e a desvantagem do som: escuta-se o outro mesmo à distância, sem saber a origem do som, sem ver quem soa. O esforço é, então, duplo de *escutar* e *enxergar* quem que, por tanto tempo marginalizado e silenciado, fala sobre aquilo que pensa, aquilo que toca e pelo qual é tocado.

Convido meus colegas, alunos e leitores de qualquer cor de pele a fazerem um esforço duplo em compreender qualquer manifestação feita por um negro no Brasil antes de emitir qualquer juízo a respeito, antes de criticar, antes de cancelar. Aos brancos, convido a fazerem um esforço quádruplo. Não apenas por consideração, respeito, mas por "imperativo ético" (BRUM, 2018): é um dever cidadão escutar e aprender com vozes silenciadas, oprimidas de forma violenta e por tantos séculos em nossa sociedade. E, porque as vozes são tantas e diversas, tal escuta expande nossos próprios repertórios e possibilidades de ação nesse exercício de humildade e empatia:

> O Funk não precisa da autoridade epistêmica da Musicologia, ele está aí presente, transformando ou enchendo de esperança a vida de jovens. Quem precisa do Funk é a Musicologia, que, creio, só tem a ganhar dialogando e trabalhando com as realidades sonoras da vida cotidiana (TORRES e SOUZA, 2020, p. 16).

Não se trata, portanto, de "incluir" em espaços de poder como o acadêmico o outro marginalizado, mas de abrir espaço e escutá-lo no mínimo com a mesma seriedade e até veneração que se garante a cânones europeus e norte-americanos, a fim de "reparar o mal causado pelo racismo através da mudança de estruturas, agendas, espaços, posições, dinâmicas, relações subjetivas, vocabulário, ou seja, através do abandono de privilégios" (KILOMBA, 2019, p. 46). Escutá-lo para entendê-lo, para dialogar e desconstruir premissas e estruturas racistas, assim como para transformar a si mesmo durante a escuta.

Descolonizar e pluralizar a academia deveria ser uma tarefa de todo pesquisador e docente. Conscientizar-se sobre o contexto das disciplinas acadêmicas e de seus expoentes, visualizar a cor da pele e a procedência dos autores, conhecer e privilegiar aqueles de descendência africana, indígena, cigana, árabe, assim como aqueles de outra identidade de gênero que não a do homem cisgênero heterossexual. O objetivo não é marcar a diferença entre identidades; pelo contrário, é justamente "tornar o ausente existente" (KILOMBA 2020, p. 15) e desfazer o "mito da neutralidade racial e de gênero" (EWELL, 2020b), ligado a processos de branqueamento[48], da história, dos discursos, de teorias e de práticas musicais e acadêmicas.

[48] Ver os diversos casos de personalidades negras da história brasileira retratadas como brancas, como no caso da compositora negra Chiquinha Gonzaga, retratada por uma atriz branca em uma série da Rede Globo. https://cearacriolo.com.br/novo/de-machado-de-assis-a-chiquinha-gonzaga-conheca-personalidades-negras-retratadas-como-brancas/

Para além da escuta das vozes, aprendi ao longo de sete anos no Candomblé que brancos privilegiados como eu não devem agir como porta-vozes de negros e de culturas marginalizadas. Fazê-lo é mais uma forma sofisticada de silenciamento (SPIVAK, 1988; TORRES e SOUZA, 2020). Entretanto, podem agir como aliados em suas lutas, na luta antirracista, assim como na luta contra toda e qualquer forma de injustiça e discriminação, atuando como microfones: ferramentas na amplificação das reivindicações e da potência inata de vozes longamente abafadas e silenciadas de formas das mais violentas às mais sofisticadas pelo racismo. Quanto mais espaços de discussão como este dossiê forem abertos para vozes e visões marginalizadas, mais conheceremos o Brasil; mais conheceremos as músicas que tocamos, escutamos, dançamos e pesquisamos. Mais conheceremos a nós mesmos.

Superioridade? Inferioridade?
Por que simplesmente não tentar sensibilizar o outro, sentir o outro, revelar-me outro?
Não conquistei minha liberdade justamente para edificar o mundo do Ti?
Ao fim deste trabalho, gostaríamos que as pessoas sintam, como nós, a dimensão aberta da consciência.
Minha última prece:
Ô meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!
Frantz Fanon (2020 [1952], p.242)

Apresentação dos textos

Para compor este dossiê, convidamos autores do âmbito tanto acadêmico quanto musical e artístico, oriundos de regiões do país diversas (PB, PE, RJ, SP, RS) e de países africanos (Nigéria, Moçambique, República Democrática do Congo), buscando privilegiar aqueles de descendência africana. Convidamo-los a produzirem textos acadêmicos e em outros formatos (ensaios, entrevistas, transcrições, etc.), com o intuito de expandir os formatos de apresentação de conhecimento[49]. Somam-se aqui contribuições de personalidades não apenas de brilhantismo intelectual, mas detentoras de notórios "saberes sensíveis" (GRAEFF 2018); saberes que extrapolam o conhecimento científico pois ancorados no corpo, na ancestralidade, em uma sabedoria que apenas a experiência e o tempo sedimentam. São autores músicos, dançarinos, poetas, mestres, que já em seu movimento transmitem o poder da ancestralidade africana, de maneira muito mais pungente que palavras sozinhas, silenciosas. Artistas que nos oferecem palavras-gesto repletas das experiências e ressonâncias do coletivo, do universo em que são proferidas pelo calor do corpo; o mesmo corpo que toca a pele do tambor e que com hálito úmido encanta a folha sagrada.

Tal decisão se mostrou especialmente relevante no contexto em que os convites foram feitos e os textos produzidos: os primeiros meses de isolamento social devido à pandemia do COVID-19 e a repercussão nacional e internacional do movimento antirracista. De um lado, o uso compulsório de mídias sociais

[49] Convidamos também à produção de material artístico em formato digital, mas para este volume os autores optaram pela produção textual.

proporcionou uma grande encruzilhada virtual de intelectuais e artistas negros debatendo racismo, epistemologias africanas, afro-brasileiras e negras, que, além de visibilizar a assimetria racial de discussões acadêmicas, logrou estourar suas bolhas ao se fazer acessível e disponível permanentemente a um público irrestrito[50]. De outro, os autores não apenas aceitaram o convite, mas, em meio a esse momento jamais imaginado de isolamento, medos, perdas de entes queridos e de esperanças, doaram sua sensibilidade nas verdadeiras *oferendas* que compõem este dossiê.

A ordem dos textos foi pensada em forma de espectro de matizes africanos que retratam seu caminho diaspórico: começam em África, chegam no Brasil e se misturam com matizes regionais e indígenas. Porém, primeiramente há que pedir *agô*[51] e honrar as generosas contribuições de dois pretos velhos desse caminho musical: Nei Lopes e Kazadi wa Mukuna. Seguem-se a eles os demais textos do dossiê pelo seguinte percurso[52]: três trabalhos de autores africanos que, em conjunto, assentam a base para uma musicologia africana-brasileira mais preocupada em pensar diferente através da semelhança que em traduzir diferenças; uma análise de duas cantoras da Nigéria e do Brasil, como que erguendo uma ponte sobre o Atlântico para unir-se a dois ensaios de artistas brasileiros com pesquisa em África; daí Brasil adentro se aquilombam e aldeiam três textos sobre práticas regionais do Rio Grande do Sul, de Pernambuco e da Paraíba.

Em seu breve ensaio **Pagode de templo hindu a ativo econômico**, o sambista carioca e autoridade em cultura e história afro-brasileiras **Nei Lopes** nos oferece suas reflexões sobre a origem e o desenvolvimento do pagode como termo e como gênero musical surgido no Rio de Janeiro. A denominação do gênero que mescla "com maestria e respeito modernidade e tradição" (p. 32) teria suas origens curiosamente relacionadas a templos hindus e budistas. O autor de mais de 35 livros publicados entre romances, dicionários e enciclopédias, apresenta uma visão única sobre o tema a partir de sua longa experiência também como sambista com mais de 10 discos gravados.

Com o texto **The evolution of popular music in the Third Republic of the Democratic Republic of Congo [1997-2018] – years of artistic sterility**, o musicólogo congolês radicado nos Estados Unidos **Kazadi wa Mukuna**, autor do clássico "Contribuição Bantu na Música Brasileira", finaliza sua trilogia acerca da história e dos desenvolvimentos da música urbana nas três repúblicas do antigo Zaire (MUKUNA, 1993; 1999b), atual República Democrática do Congo[53].

[50] Cada vez mais lives têm sido utilizadas como material de pesquisa e ensino durante pandemia, provando-se fontes muitas vezes mais enriquecedoras, atualizadas e inteligíveis que textos acadêmicos e demais materiais de arquivo. Ver por exemplo os canais de YouTube "Yorubantu - Epistemologias Yorùbá e Bantu nos estudos literários, linguísticos e culturais" da UFBA (https://www.youtube.com/channel/UCjAcsIUVyBBaSNnBFWjPuiw) e "Pensar Africanamente" (https://www.youtube.com/c/pensarafricanamente).

[51] Pedir licença/permissão, em iorubá.

[52] Para trilhar este caminho, abrimos mão da práxis de separar artigos científicos de outras formas de escrita.

[53] Vale lembrar que a região africana antigamente denominada de Zaire conquistou sua independência da Bélgica muito recentemente, em 1960. Tal conquista, no entanto, gerou diversos outros conflitos e guerras civis, culminando no que ficou conhecido de "Guerra Mundial Africana", ocorrida entre 1998 e 2003.

Demonstra como seus músicos lidaram com vinte e um anos de repressão política do governo nacional liderado pelo ruandês Joseph Kabila. Através da análise de letras de vários gêneros de música popular, o autor demonstra como os artistas, evitando abordar uma diversidade de temas por medo de represália, ficaram improdutivos durante o período que denomina, por isso, de "esterilidade artística". Reitera, assim, uma das convicções fundamentais da etnomusicologia de John Blacking e Alan P. Merriam, que a "música é o espelho do contexto cultural de seu compositor" (p. 33, trad. minha)

No artigo **Xigubu: um "microscópio" para entender músicas e lutas de matizes africanos**, o músico e musicólogo moçambicano residente no nordeste brasileiro **Micas Silambo** explorou ao máximo o convite para apresentar uma perspectiva africana para se pensar a estudar as músicas de matizes africanos no Brasil. O Xigubu – termo que identifica ao mesmo tempo uma prática coreográfica, dramática e musical e um instrumento – não é meramente uma tradição sobre a qual o autor se embasa para tecer suas observações musicológicas. O Xigubu *performa* a própria resistência à colonização portuguesa. O autor edifica um texto denso e fluido a partir de "seus calos nos pés proporcionados pela prática da dança, bem como das conexões de memórias coletivas que ajudam a lidar com erros e acertos da vida do Xigubu" (p. 46). Combina seus calos à sua afiada consciência crítica e a conhecimentos posteriormente adquiridos no conservatório e universidade em Maputo, assim como em suas experiências transculturais como músico e pós-graduando no Rio Grande do Norte e na Paraíba.

A tradução do texto **Musicologia comum Africana: uma epistemologia musical de perspectiva Africana** dos músicos e musicólogos sul-africanos **Madimabe Mapaya** e **Ndwamato Mugovhani** foi realizada por **José Balbino de Santana Júnior** para a revista, com o intuito tornar acessível ao público brasileiro e lusófono o contexto e os fundamentos de uma musicologia de perspectiva africana, de modo a abrir caminhos para se pensar epistemologias musicais brasileiras. O artigo, capítulo de um livro, é didático em demonstrar a importância de se empregar epistemologias e conceitos africanos na construção de uma Musicologia Comum Africana, emancipada de epistemologias eurocêntricas, mas, sobretudo, de reconhecer e dar o devido espaço ao poder do acadêmico africano em fazê-lo, que, diferente da maioria dos etnomusicólogos ocidentais, são geralmente músicos proficientes e profundos conhecedores das práticas pesquisadas (p. XX).

Com intuito similar de tecer uma malha para cruzamentos musicológicos africanos-brasileiros, foi realizada a entrevista exclusiva **Towards a true African-Brazilian musicology: Interview with Meki Nzewi** com o músico e musicólogo nigeriano **Meki Nzewi**, por **Kamai Freire** e **Nina Graeff**. Com ela, buscamos introduzir ao público brasileiro diversos conceitos centrais de seu profundo e profícuo trabalho acadêmico (assim como musical e pedagógico) que nos parecem frutíferos para o desenvolvimento de uma musicologia "africana-brasileira". Respondendo a perguntas elaboradas nesse sentido, Nzewi discorre acerca de epistemologias e estruturas músico-coreográficas africanas inextricavelmente ligadas a questões comunitárias, espirituais, de saúde corporal e mental e "humanizadoras" africanas. Uma "mente verdadeiramente africana" (*true African*

mind), e quem sabe "verdadeiramente africana-brasileira", compreende e não abandona tal saber holístico. A entrevista é seguida de sua tradução pelos entrevistadores para o português, **Por uma Musicologia verdadeiramente Africana-Brasileira: entrevista com Meki Nzewi**, com o objetivo de torná-la acessível a um amplo público brasileiro e lusófono.

No artigo **Redefining womanhood: combating gender discrimination in contemporary Yorùbá and Afro-Brazilian popular music**, as nigerianas **Ruth Anike Omidire e Jumoke Ajuwon** buscam compreender como a música na África e sua diáspora é e pode ser usada na construção da feminilidade e do lugar das mulheres na sociedade. Para tanto, analisam as trajetórias e duas canções da cantora nigeriana Shola Allyson Obaniyi e da cantora baiana Mariene de Castro, nas quais identificam alusões a orixás femininos. A partir de seu olhar crítico feminista, reconhecem a importância das cantoras e de suas canções para a redefinição do feminino, assim como o potencial da música e da linguagem como ferramentas de combate à discriminação de gênero, mas, também, propõem abordagens mais conscientes e condizentes com as realidades violentas de mulheres de ambos os contextos em questão.

Chegamos na Bahia, terra onde África e Brasil constantemente se redescobrem e do autor do **Ensaio Inclinado ao Tambor**, o músico, filósofo e tradutor Bantu-Português com pesquisa em África, **Tiganá Santana**. O ensaio poético-filosófico faz uma oferenda àquele que é o instrumento mãe (*ilú*) da música africana e sua diáspora, e que já foi fruto de inúmeras sistematizações exógenas, repletas de simplificações preconceituosas, de incompreensão e pretensiosas explicações de sua "complexidade rítmica", o tambor. A opacidade de algumas passagens é hermética; é exusíaca, no sentido do deus da comunicação, Hermes na Grécia, Exu no Brasil: é potência, é mensagem em movimento, apontada sem ser definida nem definitiva, e que só a experiência e o tempo revelam. Ao ler, reler, ritualizar a leitura, as palavras deformam as letras do papel e passam a dançar dentro do peito. Já era tempo de um ensaio que realizasse tambor em sua densidade e potência; que retumbasse no peito de quem lê com a intensidade de quem sai do xirê.

Ao tambor que ressoa além-mar seguem as **Breves notas para pulsar** da artista de dança e antropóloga paulista com pesquisa no Oeste Africano **Luciane Ramos-Silva**. A autora aceitou a proposta de escrever para uma revista de música, apresentando uma compreensão abrangente de ritmo e corporalidade a partir das danças afro-diaspóricas. Para tanto, entrecruza suas próprias experiências com o pensamento de importantes intelectuais negras, a peruana Victoria Santa Cruz e a beninense-senegalesa Germaine Acogny, ao refletir sobre uma dimensão expandida do corpo que não o objetifica, nem o separa da mente como no pensamento cartesiano ocidental, mas que, ao mesmo tempo, reconhece-o como "um dos suportes para a repressão colonial" (p. 167). As breves notas são suficientes para lembrar que não são feitas apenas de som, mas de mundos, forças da natureza e energias vitais que o corpo em movimento incorpora e mobiliza.

Ainda outra força é mobilizada pelo artigo **O legado de Oliveira Silveira: sarau negro Sopapo Poético** do músico, poeta e musicólogo gaúcho **Pedro Fernando Acosta da Rosa**: a da luta política cultural negra em Porto Alegre. Em

um diálogo com a afrocentricidade e o quilombismo, o autor revela a um só tempo a pungência dos poemas do artista negro conhecido como "poeta da consciência negra", e seu potencial político, sensibilizador e educativo, sobretudo ao ser musicado pelo Sarau Negro Sopapo Poético e registrado no audiobook "Poema Sobre Palmares" em 2019. Também desconstrói estereótipos que reduzem a cultura negra à percussão, ao demonstrar como justamente a repetitividade de palavras e melodias estimula a reflexão sobre o que é cantado/escutado, sendo uma ótima ferramenta de ensino da história e da luta negras.

Outros estereótipos acerca de culturas negras e indígenas, muitos dos quais construídos por acadêmicos, são questionados em **(Contra)discursos da mistura e a relação afroindígena no maracatu da Zona da Mata Norte de Pernambuco**, artigo da antropóloga pernambucana **Noshua Amoras de Morais Silva**. A partir de interlocuções de longa data com folgazões do Maracatu Leão de Ouro de Condado, na Zona da Mata Norte de Pernambuco, a autora desconstrói discursos acadêmicos de hibridismo em torno de duas práticas pernambucanas distintas chamadas de "maracatu": o maracatu rural ou de baque solto da Zona da Mata, que é visto erroneamente como uma variação do maracatu nação ou de baque virado, da capital Recife. Demonstra, através de revisão bibliográfica, como o "maracatu" é comumente tratado em uma relação de hibridismo entre os dois, assim como entre suas origens africanas e indígenas, ora tendendo a noções de pureza, ora de mistura; ora mais africano, ora mais indígena. Com a noção "afroindígena" de Marcio Goldman (2017), a autora busca superar tais dicotomias e deslocar o olhar sobre a definição de origens do maracatu para seu potencial de resistência e transformação, para o qual a própria indefinição aponta.

De resistência e luta é feita a trajetória revelada na palestra **"Negro racha os pés de tanto sapatear": Coco, uma história de vida** proferida por **Ana Lúcia Rodrigues do Nascimento**, mais conhecida como **Mestra Ana do Coco**, em uma aula remota da graduação em música da UFPB, e transcrita e comentada por **Zé Silva**[54]. A autora, referida por muitos como a "rainha do coco", é liderança quilombola do Quilombo Ipiranga (Guruji/Conde-PB), tendo cumprido um papel fundamental nos anos 1980 na luta pela recuperação do território, que até recentemente abrigava a famosa "Festa do Coco". A também poeta e atriz nos conta a história de seu grupo Coco de Roda Novo Quilombo, as características musicais e coreográficas de seu coco, assim como de sua transmissão às novas gerações. Como costuma dizer, "a cultura não morre, ela dorme": apesar da história de desterritorialização da comunidade, o coco não apenas renasceu com a conquista do Quilombo do Ipiranga, como também atua como ferramenta de resistência e reconhecimento político e cultural.

***

Mestra Ana do Coco encerra de punho erguido um ciclo que apenas se inicia, aqui na Paraíba, com este dossiê. Punho erguido como o de tantos outros mestres paraibanos, brasileiros, latinoamericanos que há séculos respeitam e

[54] Note-se que a decisão de engajar estudantes da UFPB (os doutorandos Micas Silambo e José Balbino de Santana Júnior e o mestrando Zé Silva) foi também uma iniciativa de tornar a produção acadêmica mais colaborativa, diversa e com abertura de oportunidades de participação, aprendizagem e reconhecimento dos saberes de educandos.

cultivam com seus saberes ancestrais o solo americano: sua terra, frutos, águas, seres vivos e encantados. Saberes que logram se erguer e encantar mesmo os dias mais sombrios de uma pandemia e de uma longa história de opressão, através de suas palavras, gestos, sabores, abraços, danças e sons de infinitos matizes.

Mas eu sei ser trovão
E se eu sei ser trovão
Que nada desfez
Eu vou ser trovão
Que nada desfaz
Luedji Luna[55]

Referências bibliográficas

AGAWU, V. Kofi. Representing African Music. *Critical Enquiry*, vol. 18, n. 2, 1992, p. 245–66.

_____. Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions. Routledge: Nova Iorque e Londres, 2003a.

_____. Contesting Difference: A Critique of Africanist Ethnomusicology. In: Middleton, Richard; Herbert, Trevor; Clayton, Martin (Org.) **The Cultural Study of Music: A Critical Introduction**. Nova Iorque: Routledge, 2003b. 227-237.

_____. To cite or not to cite? Confronting the legacy of (European) writing on African music. **Fontes Artis Musicae**, vol. 54, n. 3, p. 254.262, Jul.-Set. 2007.

_____. **The African Imagination in Music**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2016.

AJARI, Norman. Nascida do desastre: Crítica da etnofilosofia, pensamento social e africanidade. **Ensaios Filosóficos**, v. XVIII, dez. 2018, p. 8-24.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. Acesso: 16 de dezembro de 2020.

ALMEIDA, Silvio L. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2019.

ALVARENGA, Oneyda. A influencia negra na música brasileira. **Boletín Latino-Americano de Música**, v. 5, n. 6, abr. 1946, p. 346-407.

ASANTE, Molefi. Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental: Introdução a uma Ideia. **Ensaios Filosóficos**, vol. XIV, dez. 2016, p. 6-18. Trad.: Renato NOGUERA, Marcelo J. D. Moraes e Aline Carmo. Disponível em: http://ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo14/02_ASANTE_Ensaios_Filosoficos_Volume_XIV.pdf Acesso: 16 de dezembro de 2020.

ASANTE, Molefi. K. **Afrocentricity: The theory of social change**. Buffalo, NY: Amulefi, 1980.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; Grosfoguel, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado**, vol. 31, n.1, p.15-24, abr. 2016.

[55] Versos da canção "Iodo".

Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922016000100015&lng=en&nrm=iso Acesso: 16 de dezembro de 2020.

BLACKING, JOHN. **How Musical is Man?** Seattle: University of Washington Press, 1973.

_____. **Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis**. Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1967.

BONILLA-SILVA, Eduardo. **Racism without Racists: Color-Blind Racism and the Persistence of Racial Inequality in America**. Lanham: Rowman & Littlefield, 2003.

BRUM, Eliane. De uma branca para outra. O turbante e o conceito de existir violentamente. **El País**, 20/02/2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/20/opinion/1487597060_574691.html Acesso: 16 de dezembro de 2020.

CALONGA, Suelen. Why do the Archives archive? A journey from the hunko to the counter-ethnography and back. **Dissertação** de mestrado. Bauhaus Universität, Weimar, 2020a. Acesso: 16 de dezembro de 2020. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/348429806_Why_do_the_Archives_archive_A_journey_from_the_hunko_to_the_counter-ethnography_and_back Acesso: 16 de dezembro de 2020.

_____. Em direção à contra-etnografia. **Revista InterEspaço**, vol. 6, 2020b, p. 1-28.

CARVALHO, José J.; FLÓREZ, J. Encuentro de Saberes: Proyecto para Decolonizar el conocimiento Universitario Eurocéntrico. In: **Formación en y desde las Ciencias Sociales**. Colombia: Nómadas 41, 2014.

CARVALHO, José J. Sobre o Notório Saber dos Mestres Tradicionais nas Instituições de Ensino Superior e de Pesquisa. *In:* **Cadernos de Inclusão.** Brasília: INCTI/UnB/CNPq, 2016.

COMPLETO, Vasco. "A teoria musical é racista? Adam Neely crê que sim". Setembro de 2020. Disponível em: https://www.rimasebatidas.pt/a-teoria-musical-e-racista-adam-neely-cre-que-sim/ Acesso: 16 de dezembro de 2020.

CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (Org.) **Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography**. Berkeley: University of California Press, 1986.

DUSSEL, Enrique. Europa, Modernidade e Eurocentrismo. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. 25-34. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsdl/collect/clacso/index/assoc/D1200.dir/5_Dussel.pdf Acesso: 16 de dezembro de 2020.

EWELL, Philip. The Myth of Race and Gender Neutrality in Music Theory. abr. 2020b. Disponível em: https://musictheoryswhiteracialframe.wordpress.com/2020/04/03/the-myth-of-race-and-gender-neutrality-in-music-theory/ Acesso: 16 de dezembro de 2020.

_____. Music Theory and the White Racial Frame. **Music Theory Online**, vol. 26, n. 2, s/n, set. 2020. Disponível em: https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.2/mto.20.26.2.EWELL.html?fbclid=IwAR1d

Sc4pSk6bBaW79vRFPJbLFMF1tXsr79t4iSorWnm_OU3lpJ9EnWGcd20 Acesso: 16 de dezembro de 2020.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Trad. de Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020 [1952].

FLOYD, Samuel A. ***The Power of Black Music***. New York: Oxford Univ. Press. 1995.

_____. **The Transformation of Black Music. The Rhythms, the Songs and the Ships of the African Diaspora**. New York: Oxford Univ. Press. 2017.

FREIRE, Kamai. Intangible Cultural Heritage and Transatlantic Connections: Panafricanism and African Revolution in Brazilian Music. **Dissertação** de mestrado. Instituto de Musicologia da Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar/Friedrich-Schiller Universität Jena, Weimar, 2020.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo, Rio de Janeiro: Editora 34. 2001.

GOLDMAN, Marcio. Contradiscursos Afroindígenas sobre Mistura, Sincretismo e Mestiçagem Estudos Etnográficos. **R@U Revista de Antropologia da UFScar**, V. 9, n. 2, julho/dezembro, 2017.

GRAEFF, Nina. Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda. ***Música e Cultura*** **9**, p. 1–23, 2014.

_____. ***Os ritmos da roda. Tradição e transformação no samba de roda***. Salvador: EDUFBA, 2015. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/20351/1/Os-ritmos-da-roda_RI.pdf Acesso: 16 de dezembro de 2020.

_____. Oxum's mirror. Embodying Candomblé Transculturally. **Tese** (Doutorado). Antropologia da Educação, departamento de Educacão e Psicologia, Freie Universität Berlin, Berlim, 2016.

_____. Singing by and with heart: embodying Candomblé's sensuous knowledge through songs and dances in Berlin. ***Revista Orfeu*** vol.3, n. 2, 2018, p. 44-71.

GUNTHER, Helmut. **Grundphaenomene und Grundbegriffe des afrikanischen und afro- amerikanischen Tanzes**. Graz: Universal Edition, 1969.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). **História geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010, p. 167-212.

JAKOBSEN, Janet. Queer is? Queer does? Normativity and the Problem of Resistance. **GLQ**, vol. 4 n. 4, jan. 1998, p. 511-536.

JONES, Arthur N. **Studies in African Music**. 2 volumes. Londres: Oxford Univ. Press, 1959.

KIDULA, Jean Ngoya. Ethnomusicology, the music canon, and African Music: Positions, tensions, and resolutions in the African academy. **Africa Today**, vol. 52, n. 3, p. 99-113, 2006.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação. Episódios de racismo cotidiano**. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KILOMBA, Grada. Prefácio. Fanon, existência, ausência. In: Fanon, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Trad. de Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020. 13-16.

KOETTING, James. "Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music**". Selected Reports**, vol. 1, n. 3, p. 115-146, 1970.

KUBIK, Gerhard. 1983. Kognitive Grundlagen afrikanischer Musik. In: Artur Simon (Org.). **Musik in Afrika. Mit 20 Beiträgen zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen**. Berlin: Museum für Völkerkunde, 1983. 327-400.

_____. **Africa and the Blues**. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

_____. **Angola in the Black Cultural Expressions of Brazil**. New York: Diasporic Africa Press, 2013.

_____. **Jazz Transatlantic Volume II: The African Undercurrent in Twentieth-Century Jazz Culture**. Jackson: Mississipi Univ. Press. 2017.

_____. **Jazz Transatlantic Volume I: Jazz Derivatives and Developments in Twentieth-Century Africa**. Jackson: Mississipi Univ. Press. 2019.

LAKOFF, George. **Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind**. Chicago: Chicago University Press, 1987.

LOCKE, David. Principles of Offbeat Timing and Cross-Rhythm in Southern Eve Dance Drumming. **Ethnomusicology**, vol. 26, n. 2, p. 217-246, maio 1982.

LOPES, Nei. A presença africana na música popular brasileira. **Revista Espaço Acadêmico** vol. 50, julho de 2005. Disponível em: https://web.archive.org/web/20060114015201/http://www.espacoacademico.com.br/050/50clopes.htm Acesso: 16 de dezembro de 2020.

_____. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela. Etnomusicologia no Brasil: reflexões introdutórias. In: LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (Org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016. 21-46.

MACHADO, Adilbênia Freire. Filosofia Africana para Descolonizar Olhares: Perspectivas para o Ensino das Relações Étnico-Raciais. **#Tear: Revista de Educação, Ciência e Tecnologia**, v. 3, n. 1, p. 1-20, 2014.

MAPAYA, Madimabe G.; MUGOVHANI, Ndwamato G. Ordinary African Musicology: An Africa-sensed Music Epistemology. In: MAPAYA, Madimabe G.; MUGOVHANI, Ndwamato G. (Org.). **John Blacking and Contemporary African Musicology: reflections, reviews, analyses and prospects**. Cidade do Cabo: Centre for Advanced Studies of African Societies, 2018. 25-42.

_____. Musicologia Comum Africana: Uma Epistemologia Musical de Perspectiva Africana. **Revista Claves**, vol. 9, n. 14, p. 81-100, 2020.2.

MAPAYA, Madimabe G. African Musicology: Towards Defining and Setting Parameters of the Study of the Indigenous African Music. **Anthropologist**, vol. 18, n. 2, p. 619-627, 2014.

_____. The fourth and fifth generations of African scholars: A South African case study. **Acta Academica** v. 48, n. 2, p. 76-90, 2016.

_____. Dipsticking the Study of Indigenous African Music from the John Blacking Era into the 21st Century In: MAPAYA, Madimabe G.; MUGOVHANI, Ndwamato G. (Org.). **John Blacking and Contemporary African Musicology: reflections, reviews, analyses and prospects**. Cidade do Cabo: Centre for Advanced Studies of African Societies, 2018. 113–128.

MENEZES BASTOS, Rafael J. Esboço de uma Teoria da Música: Para Além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem. In: **Anuário Antropológico/1993**, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995. 9-73.

_____. Para uma antropologia histórica da música popular brasileira. ***Antropologia em Primeira Mão*** v. 142, p. 5-61, 2014.

MHONE, Guy C.Z. The Case against Africanists. **Journal of Opinion**, vol. 2, n. 2, p. 8-13, verão 1972.

MUKUNA, Kazadi wa. O contato musical transatlântico: contribuição bantu na música popular brasileira. **África** vol. 1, p. 97-101, 1978. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/90761 Acesso em 16 de dezembro de 2020.

_____. **Contribuição bantu na música popular brasileira**. Global Editora, 1979.

_____. L'evolution de la musique urbaine au Zaire durant les dix premieres annees (1965-1975) de la Seconde Republique. **L'Aquarium** vol. 11, n. 12, p. 65-71, primavera 1993.

_____. Creative Practice in African Music: New Perspectives in the Scrutiny of Africanisms in Diaspora. **Black Music Research Journal**, vol. 17, n. 2, p. 239-250, 1997a.

_____. Resilience and Transformation in Varieties of African Musical Elements in Latin America. **Black Music Research Journal**, vol. 17, no. 2, p. 239-250, 1997b.

_____. Ethnomusicology and the Study of Africanisms in the Music of Latin America: Brazil. In: DJEDJE, Jacqueline Cogdell (Org.), **Turn Up the Volume: a Celebration of African Music**, Los Angeles, The University of Califórnia Press, 1999a. 182-185.

_____. The Evolution of Urban Music during the 2nd and 3rd Decades (1975-1985) of the Second Republic – Zaire. **Journal of African Music**, vol. 7, n. 4, p. 73-87, 1999b.

MUNANGA, Kabengele. **Origens Africanas do Brasil Contemporâneo. Histórias, línguas, culturas e civilizações**. São Paulo: Global, 2009.

NICOLITT, André Luiz. Decisão sobre requerimento de revogação de prisão preventiva formulado por Luiz Carlos da Costa Justino, processo no 0021082-75.2020.8.19.0004. 5 de setembro de 2020. Disponível em: https://www.conjur.com.br/dl/soltura-musico-niteroi.pdf Acesso: 16 de dezembro de 2020.

NOGUERA, Renato. Denegrindo a educação: Um ensaio filosófico para uma pedagogia da pluriversalidade. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**, n. 18, p. 62-73, maio- out. 2012.

NZEWI, Meki. Por uma Musicologia Africana-Brasileira. Entrevista com Meki Nzewi. Entrevista concedida a Kamai Freire e Nina Graeff. **Revista Claves**, vol. 9, n. 14, p. 119-139, 2020.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. *Capoeira, Samba, Candomblé*: *Afro-brasilianische Musik im Recôncavo*. Bahia. Berlim: Museum für Völkerkunde, 1991.

_____. As cores do som. Estruturas sonoras e concepções estéticas na música afro-brasileira. **África. Revista do Centro de Estudos Africanos**, vol. 22-23, p. 87-109, 2001a.

_____. Som e música: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001b. Disponível em: http://www.scielo.br/ scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007 Acesso em 16 de dezembro de 2020.

_____. Ruídos, timbres, escalas e ritmos: sobre o estudo da música brasileira e dos som tradicional. **Revista USP**, vol. 77, p. 98-111, 2008.

OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**, n. 18, p. 28-47, maio-out. 2012.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies. **African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms**, vol. 1, p. 1-8, 2004. Disponível em: https://www.codesria.org/IMG/pdf/OYEWUMI.pdf Acesso em 16 de dezembro de 2020.

PAIVA, Vera L.M.O. Metáforas Negras. In: Paiva, Vera (Org.). **Metáforas do Cotidiano**. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 105-119.

PEREIRA, Marcus Vinicius Medeiros. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. **Revista da ABEM**, Londrina, v. 22, n. 32, p. 90-103, 2014.

QUEIROZ, Luiz R. S. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. **Revista da ABEM**, vol. 25, n. 39, p. 132-159, 2017.

_____. Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. **Revista PROA** vol. 10, n. 1, p. 153-1999, jan.-jun. 2020.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.) **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. 227-278.

RAMOS-SILVA, Luciane. Breves notas para pulsar. **Revista Claves**, vol. 9, n. 14, p. 166-172, 2020.

RAMOSE, Mogobe. Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana. **Ensaios Filosóficos**, Rio de Janeiro, v. IV, out. 2011.

ROSA, Pedro Fernando Acosta da. **Sopapo Poético e Etnomusicologia Negra: agência, performance, musicalidade e protagonismo negro em Porto Alegre**. 340 f. 2020. **Tese** (Doutorado)- Programa de Pós- Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

RUFINO, Luiz. Performances Afro-diaspóricas e decolonialidade: O saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. **Revista Antropolítica**, vol. 40, n. 1, p.54-80, 2016.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro 1917-1933**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2001.

SANTOS, Boaventura de S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos Estudos**. n. 79, p. 71-94, Nov. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300004&lng=en&nrm=iso. Acesso em 16 de dezembro 2020.

SATIKO, Rose. **A Música e o Risco. Etnografia da performance de crianças e jovens participantes de um projeto social de ensino musical**. São Paulo: Edusp, 2006.

SILAMBO, Micas. Xigubu: um "microscópio" para entender músicas e lutas de matizes africanos. **Revista Claves**, vol. 9, n. 14, p. 44-80, 2020.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad X, 1998 [1979].

SPIVAK, Gayatri C. Can the Subaltern Speak? In: NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (Org.). **Marxism and the Interpretation of Culture**. Basingstoke: Macmillan, 1988. 271–313.

TORRES, Tiago; SOUZA, Thiago B. A. A Favela não só fala, mas ouve também! A voz de dentro na descrição sonora. **Anais do 16° Encontro Internacional de Música e Mídia 2020**. Disponível em: <https://www.doity.com.br/anais/16musimid/trabalho/175934>. Acesso em: 16/12/2020.

TUGNY, Rosângela; QUEIROZ, Ruben C. (Org.) **Músicas Africanas e Indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: EDUFMG. 2006.

VIANNA, Letícia C. R. O projeto Encontro de Saberes: Educação Patrimonial e inclusão epistêmica. **Revista Com Censo**, v. 7, n. 3, p. 202-207, ago. 2020. Disponível em: http://periodicos.se.df.gov.br/index.php/comcenso/article/view/920 Acesso em 16 de dezembro de 2020.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação Cultural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

Pagode: de templo hindu a ativo econômico

Pagode: from Hindu temple to economic asset

Nei Lopes[1]

O termo "pagode", presente na língua portuguesa desde o século XVI, tem origem no sânscrito *bhaggavati*, através de idiomas como o malaiala (*pagôdi*) ou o tamul (*pagõdi*), nos quais designa principalmente o templo hinduísta ou budista[2]. Com as navegações portuguesas, o vocábulo ganhou a acepção de "festa ruidosa", "folia", certamente a partir da percepção dos navegadores sobre aqueles ambientes de socialização, repletos de gente, rezas, trocas, música etc.

Com o significado de diversão popular, a palavra teria sido usada no texto de uma peça teatral intitulada *Ulissipo*, em 1547, sendo retomada no Brasil, no século XX, em gravações comerciais de músicas de variadas vertentes. E, aí, na música sertaneja do Sudeste passou a denominar o estilo antes conhecido como "recortado"[3], na mesma quadra histórica em que, curiosamente, o nordestino Luiz Gonzaga gravava no Rio de Janeiro uma polca intitulada "Pagode Russo", datada de 1946[4].

No universo do samba carioca, pelo menos desde os anos 40, o termo ganhou inicialmente a acepção de "reunião de sambistas". Depois, estendeu-se às composições nela cantadas e, mais tarde, designou um estilo de composição e interpretação do samba.

Nesta forma modernamente popularizada e também conhecida como "pagode de mesa", a designação ganhou força e expansão no Rio a partir da década de 1970. Desde essa época, a reunião musical em torno de uma grande mesa, num "fundo de quintal" (simbolismo de informalidade, em oposição ao "salão"), com cerveja, tira-gostos etc., se difundiu.

Para essa difusão, contribuíram decisivamente as reuniões realizadas na sede do bloco carnavalesco Cacique de Ramos, na zona suburbana da Leopoldina. A experiência foi repetida, com igual sucesso, na antiga residência do cantor João Nogueira e primeira sede do Clube do Samba, no bairro do Méier, no final da década de 1970. No início dos anos 1980, surgiram o Terreirão da Tia Doca, no

[1] Compositor de música popular e autor do Dicionário da História Social do Samba, com Luiz Antonio Simas, da Enciclopédia da Diáspora Africana, além de outros livros tematizando as culturas africanas e da Diáspora nas Américas. Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais, é doutor honoris-causa pelas universidades Federal Rural do Rio de Janeiro, UFRRJ (2012), e Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS (2017).
[2] Geraldo da Cunha, Dicionário etimológico. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1982.
[3] Enciclopédia da música brasileira: 2ª ed.: São Paulo: Publifolha; 1998.
[4] Idem: 1ª ed.:São Paulo: Art Editora: 1977: p. 1063

subúrbio de Oswaldo Cruz com os ensaios da Velha Guarda da Portela, e o Pagode do Arlindinho, liderado pelo compositor Arlindo Cruz.

Sobre a difusão do estilo, lembremos que ele começou a ser fixado nas primeiras gravações do grupo Fundo de Quintal, oriundo do bloco carnavalesco Cacique de Ramos, nas quais harmonias ousadas e melodias rebuscadas, apropriadas para o canto coletivo, somavam-se a uma percussão inovadora. Mas o impulso definitivo foi dado pelo LP *Beth Carvalho no Pagode,* de 1979, no qual a importante cantora interpretava obras de cantores do núcleo do Cacique, como Almir Guineto e Dida, mas principalmente o "Samba do Quintal", de Everaldo Cruz e Tuninho Nascimento, em que a inspirada letra faz alusão direta às características do estilo que ali se formatava: *"Traz uma panela da cozinha/ Tira aquela que está no fogão/ (...) No samba, é preciso improvisar"*.

Em 1985, a partir do lançamento do LP *Raça Brasileira* (gravadora RGE) em que surgia, para o grande público, entre outros, o cantor e compositor Zeca Pagodinho, o pagode se consolidava efetivamente como um estilo de samba moderno, mas sensivelmente ligado à tradição, sobretudo a da modalidade "partido-alto". Lembremos que esta forma é aquela dos desafios através de versos improvisados ou tradicionais, nos quais se medem as habilidades dos participantes, aliás, ocorrentes em outros tipos de cantorias em desafio pelo mundo afora.

Na década seguinte, a indústria fonográfica e do entretenimento apropriou-se da denominação "pagode", aplicando o rótulo a outra variante, mais afinada com o mercado globalizado e com o figurino *pop* em vigor. Mesmo assim, a forma que muitos viram como uma contrafação, um engodo, uma diluição, colocou em evidência e tornou artistas bem remunerados, alguns das periferias de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, principalmente.

Polêmicas à parte, o que mais importa neste texto é frisar que, no Brasil, desde a década de 1970 desenvolviam-se estratégias de inclusão do samba no universo pop, com relativo sucesso. Daí o florescimento desse "pagode pop", de abordagem melosamente romântica, tanto quanto de outros estilos musicais que passaram a dominar as listagens de execuções públicas em todo o território nacional.

A propósito, recentemente, em novembro de 2017, tivemos oportunidade de participar, no Rio de Janeiro, de um importante evento em que autores, intérpretes, compositores e jornalistas da música popular brasileira reuniram-se para discutir o panorama atual da nossa arte. Nesse evento, promovido pelo Instituto Casa do Choro, importante entidade cultural carioca, e pela AMAR/SOMBRÁS, associação de gestão autoral de perfil marcadamente cultural, muito se expôs sobre as "veias abertas" da nossa música popular.

Informou-se e debateu-se, por exemplo, o fato de que, na atualidade, a produção de música brasileira permanece ativa; mas a distribuição e a divulgação estão cada vez mais trancadas, mesmo no ambiente virtual. Isso se daria – segundo as conclusões dos debatedores – pela concentração do poder das grandes corporações, tanto da produção cultural como da mídia, sobre nosso universo musical. Esses conglomerados – assim se concluiu – eles mesmos programam, veiculam, comercializam e tabulam a execução pública, e estabelecem quanto, como, e a quem vão pagar, em termos de direitos autorais, pela utilização da

música. Essa concentração de poder das grandes corporações no mercado da Cultura vem ocorrendo em escala mundial, exatamente porque o âmbito de atuação das corporações é transnacional; e contra isso diversas entidades vêm se posicionando, também em escala global.

Indo além, os debatedores do encontro mencionado chegaram à conclusão de que a qualidade da música que hoje domina o panorama da execução pública no Brasil tem a ver com o velho princípio mercadológico onde o descartável é preferível à permanência, ou seja, as milhões de vezes em que uma música é executada nas rádios e tevês, ou nos ambientes virtuais, é muito mais importante do que suas qualidades melódicas, harmônicas, rítmicas ou interpretação.

O pagode, no contexto de sua criação, distribuição e divulgação, hoje também é submetido a essa lógica. Nascido como um passo à frente na linha evolutiva do samba, por mesclar com maestria e respeito modernidade e tradição, ele chegou a ser reconhecido como o mais importante momento de empoderamento e ressignificação do samba após a bossa nova.

Mas a economia globalizada vive mais do muito que do bom. Assim, "goiabada cascão" é coisa fina, mas ficou lá trás, no "Tempo de Dondon", quando *rock* se chamava *fox-trot* – como citamos em alguns de nossos sambas.

Referências bibliográficas

Cunha, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1982.

Enciclopédia da música brasileira. São Paulo: Publifolha, 2ª edição, 1998.

The evolution of popular music in the Third Republic of the Democratic Republic of Congo [1997-2018] – years of artistic sterility

A evolução da música popular na Terceira República da República Democrática do Congo [1997-2018] – anos de esterilidade artística

Kazadi wa Mukuna[1]

The scrutiny of lyrics from various genres and styles of popular music in Africa reveals the level of attention and affection composers have given to their art as they capture in their lyrics or artifacts the essence of the social, economic and political climate in the daily life of their community. In the realm of music, these concerns are demonstrated by the high level of artistic productivity of their works in terms of form and content. Perusing my own contribution in this rubric in the popular music of Democratic Republic of Congo reveals that in times of peaceful atmosphere, composers of popular music continue with their productivity regardless of their political or religious affiliation. This urges one to concur with the statement that music reflects the reality of where it was composed, or simply, that music is the mirror of the cultural context of its composer.

The eighteen years that I have elected to call "The Period of Sterility", is a period during which, due to the reign of terror systematically implanted by the Rwandese Hippolyte Kanambe Kazembere, aka Joseph Kabila Kabange, Raïs, China-Rambo, and his regime, there was a decrease in the production of popular music. Furthermore, I argue that during the same period, all infrastructures, social, educational, health-related, etc. in the country were abandoned to petrify. It can be asserted that the country and all its infrastructures were doomed to

[1] Kazadi wa Mukuna is a native of the Democratic Republic of the Congo (Zaire), Professor of Ethnomusicology and Director of the African Ensemble at the Hugh A. Glauser School of Music of the Kent State University in Kent, Ohio, USA. He has taught at various universities in Brazil, in DR of the Congo (Zaire) and the USA. Among his books are Characteristic Criteria in the Vocal Music of the Luba-Shankadi Children (1972); African Songs for American Elementary Schools (1980); Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: Perspectivas Etnomusicológicas; and Interdisciplinary Study of the Ox and the Slave (Bumba-meu-Boi): A Satirical Music Drama in Brazil (2003).

destruction, and the population was deeply ignored and abandoned by the leadership in a climate of fear. This era will be baptized in 2020 by President Tshisekedi of "Republic of the Untouchables"[2]. In the field of urban music, specifically, composers became fearful of reprisals by the government, and shifted as the focus of their source of inspiration the ethnic traditional rhythms and dances. For a better understanding of this assertion, this article begins with a gradual description of the history of artistic productions of the popular music of DRC during the decades preceding the target period of sterility.

Background

Elsewhere, I outlined contextually the evolutionary continuum of the urban music in the Democratic Republic of the Congo (DRC) from its socio-economic, demonstrating its genesis in the urban center of Kinshasa, and defining not only the urban context from which the music drew its signification, but also demonstrating the collaboration of musicians from neighboring nations in the definition process (MUKUNA, 1993). I have also revealed phenomena that affected the content of urban musical expression during the three decades of Mobutu Seseko's tenure as President of the Second Republic – Zaire (1965-1997; MUKUNA, 1999). Specifically, in the article in which I discussed the first decade, I highlighted the negative effect brought about by the ramification of downfall of political and economic infrastructures on the social life of the country and pointed out the salvation documentation recorded in the bulk of lyrics of songs written during the entire period. One thing was made clear by the above contextual analysis scrutiny of musical productivity. In spite of their political affiliation with the government, composers remained productive documenting the situation of the country in the lyrics of their songs laden with sentiment of the quest for salvation from the miseries which permeated all facets of life, in the capital cities and rural areas alike. Georges Nzongola-Ntalaja brilliantly outlines the contextual history of the transition from Zaire to the DRC in his article "From Zaire to the Democratic Republic of the Congo," (NZONGOLA-NTALAJA, 1998a) in which he points out some of the ramifications for the downfall of Mobutu's regime in the economy and social of the country.

According to Nzongola, Mobutu ruled the country as its new king, as the rightful owner of the country and its abundant resources. Continuing with his assessment of Mobutu's presidency, Nzongola asserts that the demise of Mobutu was directly related to the 1994 genocide in Rwanda that was also one of the defining moments of the shacky political situation in the Great Lakes region (NZONGOLA-NTALAJA, 1998a, p. 7). Finally, as Nzongola argues, the downfall of President Mobutu in 1997 was coupled with the failure to respect the sovereignty of the DRC by the liberating forces from Rwanda and Uganda. This failure gave rise to the Third Republic – the Democratic Republic of the Congo that lasted until the elections of November 2018.

[2] President Felix Tshisekedi Tshilombo address to the nation.

Unlike the first decade (1975-85) of the Second Republic, which was characterized by Mobutu's political activities and those of his regime as characterized by Nzongola above, the second and third decades were stigmatized further by the decadence of the political infrastructure. These conditions sent a series of negative waves of desperation that gradually culminated into the denouement of President Mobutu's thirty-two-year regime (May 20, 1965 through May 17, 1997). Nzongola writes, "Millions of people became destitute and fallen into a deplorable state of physical want, while many others were struggling to preserve themselves and their dependents from such a cruel fate" (NZONGOLA-NTALAJA, 1998a, p. 15) To make matters worse, a rebellion started in Katanga province came to be known as the "Yugoslavisation of Zaire". This insecurity to divide people and to implicate their followers in the act of ethnic cleansing was exploited politically leaving some of the country's regions in a state of fear. Thousand died in the ensuing violence and in the dangerous trek of nearly a million people to Eastern and Western Kasai (id., p. 16) The presidential elections of 2018 theoretically ended the Kanambe regime and gave rise to the present regime, under President Felix Antoine Tshilombo Tshisekedi, from the Socialist political party Union pour la Democracie et le Progres Social (UDPS). With the slogan of "Peuple d'Abord" (People First) as the driving force of change, the new regime encountered challenges in each and every aspect of the country's lawlessness infested with corruption. The new regime had to work hard to establish the respect for the law and put an end to the "Republic of the Untouchables".

A Period of Desperation

The last two decades of Mobutu's reign were a period of great hardship during which miseries were rampant and prominent in all aspects of social life. This was also a period of desperation, when the country and its population were caught in the midst of the political and economic power struggle, without relief. For the majority of the people in rural areas as well as in urban circles, the metropolitan centers, the quality of life declined drastically, creating a climate of uncertainty and insecurity (NZONGOLA-NTALAJA, 1998a, p. 16). This environment was ideal for a large number of demagogues and self-proclaimed preachers to recruit vulnerable masses of followers in order to gain or retain power (ibid.). This was a period when the population turned to the higher providence seeking deliverance from the suffering. In spite of all this, musically, composers continued to be productive documenting the prevailing conditions in the lyrics of their songs even by making use of metaphors in order to camouflage the intended message (cf. MUKUNA, 1999).

This prevailing chaotic situation was well reflected in the lyrics of songs composed during the last two decades of Mobutu's reign. In theater, comedians also found ways of helping the population cope with the effects of the deplorable condition, utilizing metaphorical mockery language. The population's desperate hope that was already engulfed in miseries became the driving force of inspiration for both comedians and musicians, who wrote the plays and composed the songs of motivation that invited the population to concentrate their energy where they

could receive comfort.[3] Examination of the repertoire composed during this period reveals three categories of song lyrics, each of which reflected the composers' understanding of the extent to which miseries had already taken their toll on the population. In the first category, songs addressed the fact that the population became convinced of the power of prayer for deliverance. This awareness resulted in an increase in the number of song lyrics spiked with religious messages, and the number of actual sites for prayers. The second category of songs was dominated by lyrics in which the population was blaming itself for their own hardship. In this category, musicians explored the theme of forgiveness: "Sambela Nzambe alimbisa yo" (Pray to God for Forgiveness); "Mokili ekokufa masumu eleki, kasi kombo ya Nzambe ekotikala seko"[4] (the world will end, there is too much sin, but the name of the Lord will remain forever). This shift for the quest of salvation through prayers began towards the end of the first decade, as a prelude to what was to come later.

The second song category was characterized by lyrics spiked with hidden messages that hinted at the pain that was then being felt (1980s) and called for stronger relations. There was a large number of songs that fell within this category, such as "Boya Ye!" (Ignore Him) & "Motu Akokufa" (Someone will die) by Tabu Ley, "Coeur Artificiel" (Artificial Heart) & "Eau Benite" (Holy Water) by Lutumba Simaro, and "Tres Impoli" (Very Impolite) by Luambo Makiadi, which reflected the reality of the moment and underlined the extent to which miseries had been affecting the population. This period also coincided with the dislocation of several bands and the exodus of musicians and bands to foreign countries in quest for survival.

Songs with lyrics that dealt directly with the subject matter of miseries, dominated the third category. An excellent example of these is "Offela", in which the composer Lutumba Simaro approaches the reality from a lover's vantage point, pointing out that miseries were the cause of their separation (MUKUNA ,1994, p. 69-70). In "Andrada"[5] Koffi Olomide suggests a prayer atmosphere by beginning the prelude with a chant reminiscent of the Gregorian. The entire subject matter developed in "Muzina" by Tabu Ley is also a prayer urging the population to pray to ease its pain. Even though it was composed on the eve of Mobutu's fall from power, the theme song "Wake Up" also carries a hidden message. In this song Olomide opens with a spoken line saying "Tozali ko vivre na system ya lifelo, veut dire, moto ezali kopela kasi tozali kozika te, ebende kutu ezali pete" (We are living in a system of hell, i.e., the fire is hot, even the iron is soft, but we are not burning). The composer is using the metaphor to declare that in of the unbearable condition, in which we have been submitted, we are still alive. To the authorities, this message can be interpreted as defiance (no matter what you do to us, we continue to survive; we can take whatever you are capable of dishing out). Ironically, this song was joyfully interpreted to the popular dance of the period called 'moto' (fire). In the song "Pardon" that the vocalist Madilu System calls his gospel, he expresses his refusal to suffer in these terms:

[3] As I roamed through the streets of Kinshasa in 1994, the number of prayer meeting places, most of which were private homes, struck me.
[4] A passage from "Mabele" by Lutumba Ndomanueno 'Simaro'.
[5] Listen to Koffi Olomide 1995.

Mama aboti ngai na mpasi	*Mother gave birth to me in miseries*
Ngai mwana na koli	*And now I grew up*
Naboyi na kufa na mpasi	*I refuse to die in miseries*

Perhaps the theme of miseries in the urban music of the last decade [1985-1995] of the Second Republic reached its apogee with the song entitled "Golgotha", interpreted by the female singer Tshala Mwana[6]. In this song the composer not only underlines the level of desperation provoked by miseries, but he seems to discourage from calling on God for deliverance. The composer's message is a negative one. While the population feels forgotten, abandoned and betrayed by their God to whom they have been praying for deliverance from their miseries, they cannot see the long-awaited results. This feeling of ultimate desperation is cast within the frame of the Luba traditional proverb called *nsumwinu t*o dramatize its message of miseries and abandonment:

Bakenga ne nzala ne masama	*They suffer from hunger and illnesses*
Babikila Nzambi wabu wa basantu	*They call upon their God the holiness*
Kuyi wandamuna, kuyi umona anyi.	*You do not respond, you do not see*
Yopo wani udi peni	*My God where are you?*

The most dramatic verse of this song is the reply the population received from a voice saying that they should not count too much on God who abandoned His own son Jesus to die on the cross on Golgotha.

Ba bandamuna ne	*They were answered that*
Nzambi wa katangila	*God looked on*
Pakadi Yezu mwanenda ukula moyi	*As His son Jesus gave up the ghost*
Pa nkuruse mashi apweka,	*Blood gushing on the cross*
Ne Golgotha	*Of Golgotha*

Gradually, as the end of his regime was drawing near, Mobutu regime introduced two of the most remarkable laws which the regime will be overtly challenged by the population, with impunity. These laws were relative to the use of Christian names and to the dress code. Although the latter law prohibited men to wear neck ties and females to wear dresses in public, this law was either challenged or flatly ignored without fear for reprisal from the government. This laisse alle will be short lived with the implantation of the new regime. This assertion is corroborated by the gradual censorship of the song written shortly before the arrival of the Rwandese army. To better comprehend what is being argued in this article, there is a need for a brief history of the capital city of Kinshasa.

[6] Listen to Sonodisc CDS- 63707.

Kinshasa

In spite of the frequent name changes for the same geographic space that served as the site for the Independent State of Congo, during the Berlin Conference (1884-1885) and became the capital city of the country (COMHAIRE-SYLVAIN, 1950, p. 11), the name of Kinshasa was officially reinstated at the country's independence in 1960 and maintained to the present day. Since its inception, the city of Kinshasa has served as source of various inspiration to musicians who sang boasting different aspects of Kinshasa, a city that completed its first century on December 1, 1981. It is affectionately called in short as Kin and its population is known as Kinois. It is also proudly called as "Kin Malebo", for its geographic proximity to the Stanley Pool also known as Malebo Pool, the name probably derived from the palm tree species of the *borassus* family that dominated the landscape; "Kin la Belle" (Kinshasa the Beautiful), "Mpoto Moyindo" (Black Europe), for example, are names that address its physical beauty and the *joie de vivre* that were once identified with the city; but the name "Lipopo" was given to Kinshasa for the unique lifestyle full of challenges and surprises it presents to its population.

Each of these names or expressions denotes explicit meaning to one generation and conjures up specific memories of affinity to other generations. This assertion is sustained by a collection of compositions written by different composers describing an aspect of the city of Kinshasa. Compositions ranged from "Potopoto Mboka Monene" (ca. 1960) by the mbira player from Brazzaville Antoine Mundanda to "Kinshasa" composed by the Congolese singer Jean-Bedel Mpiana (ca. 2008). The theme of "Kinshasa" was also composed by the Cameroonian musician Francis Bebey (1929-2001).

Whereas in his composition Mundanda compares Kinshasa with Potopoto, a popular city in Congo Brazzaville, and marvels at the beauty and the joie de vivre of Kinshasa, Jb Mpiana (b. Jean-Bedel MPIANA 1967) sings of the deplorable state in which the city of Kinshasa had been reduced about half a century later during the new regime. Perhaps the best summation of songs boasting about what the city of Kinshasa meant as a true metropolitan area to the continent of Africa is "Kinshasa", composed by the Cameroonian musician Francis Bebey (1929-2001) after his short visit to the city. He writes in one of the song verses, "If I would have to choose where to be born again, I would choose Kinshasa..." In a more recent composition, Jean-Bedel Mpiana (b. 1967) describes the present deplorable state of the city by reminding his listeners of the glorious phases Kinshasa was known for, going from being called Kin la Belle (Kinshasa the Beautiful) to becoming known today as Kin la Poubelle (Kinshasa the Trash Can).

Although the city of Kinshasa began to lose its beauty long before the end of the second decade of Mobutu's regime, the situation gradually worsened in parallel with other aspects of social infrastructure (MUKUNA, 1980; NZONGOLA-NTALAJA, 1998b). Because of the descriptive nature of this song, "Kinshasa" was shortly censored by the regime and prohibited even to be broadcast on the radio throughout the country. Jb Mpiana described Kinshasa with these terms:

Parci, par là matanga	*Funeral wakes everywhere*
Parci, par la ba feti	*Celebrations everywhere*
Parci, par là ba fulu	*Piles of trash everywhere*
Parci, par là ba wenze	*Market places everywhere*
Parci, par là bakangi motu	*Everywhere someone' been arrested*
Yoka kuna bayibi	*Over there they've buggerized*
Parci, par là ba shegue	*Homeless youth everywhere*
Parci, par là ba tiya motu bakata	*Delinquents everywhere*
Oyo lokola Sodoma	*This is like Sodom*
Oyo lokola Gomora, soucis!	*This is like Gomorah, worry!*

This composition and others about aspects of the city of Kinshasa began to flourish from the genesis period of the Congolese rumba (1939-1963) prior to the declaration of the country's independence in 1960. Several other composers contributed to this list with perspectives of what they held dear about the city of Kinshasa or what they lament about what the city of Kinshasa has become over the years. For the most part, the bulk of these songs not only boasted of the beauty, but also warned the population about the danger of falling victim to the hidden challenges beneath the city's beauty and *joie-de-vivre*.

Further observation of the repertoire composed during the Republic of Untouchables reveals yet another practice identified by the effect of a different kind of miseries affecting directly or indirectly local musicians. Among the Luba people of the Democratic Republic of the Congo the practice of publicly singing/reciting an individual's name, his/her deeds and accomplishments, his/her family lineage, and all with which he/she constitutes a cosmos; all that bring meaning/significance to his/her life, is commonly known as '*ku tendelela*'. Often, in the traditional context, these are dignitaries and powerful people who have made valuable contributions to the community. When the name of an ill-behaved person in the community is called in a song, it is not to praise, but is rather a sort of social control aimed at exposing that person. Among the Luba ethnic group, parents address Nyimbu ya Kusansula (Songs of Praises) to their children (MUKUNA, 1980). This practice should not be confused with that called 'ku sengelela' in which the objective is to appease, to calm, to cajole. Neither of these practices is unique to the Luba nor to the Democratic Republic of the Congo, they can certainly also be found throughout Africa.

In any communal gathering, music-event or event-music, for example, it is common for the performer to mention the name of an individual in his song or to play his instrument directly in front of someone in attendance. In essence, this is a form of publicly recognizing the individual or simply recognizing his/her presence at the gathering. One response the attending individual can give to recognize such a gesture is to express his/her thanks monetarily. Another acceptable response is for the individual to dance, especially when an instrument player performs directly in front of the individual. In the urban music of the Democratic Republic of the Congo this practice was carried out in club concerts and in studios, often as a way of thanking the individual for his/her patronage, i.e., attending the band's concerts, making donations, or simply becoming a friend of the band. It is also an occasion for the band to give free publicity to a corporation which has been supportive.

The Period of Sterility [1997-2018]

The Third Republic was marked by the downfall of the reign of Mubutu Sese Seko, coupled with the entrance of the Rwandese army of rebels into the country, on May 17, 1997. This army of Rwandese made its entrance into the Congo under the command of the Congolese Laurent Desire Kabila (LDK). After less than two years as the head of the country, LDK was assassinated and his so-called son Joseph Kabila was installed as the President of the country. During his reign, JK established fear through terror identified with the practice of arbitrary arrestation, corruption, imprisonment without trial, and murders throughout the nation, etc. All these conditions turned the country into a "Banana Republic", where the rich and powerful were above the law and untouchables. The immediate result was a climate of fear that deprived the population of their freedom of speech and expression.

During the previous decades, in spite of the rampant misery, artists kept producing their work, complaining about the existing misery but continuing to be productive. In the domain of the arts, composers wrote some of the most meaningful songs lyrically and melodically. The content of some of these are transcribed and analyzed herein. It became daring to adventure outside of the imposed values in music, and the entire period of 18 years remained sterile.

Among cases that occurred during this period, the following sustains our sterility hypotheses. One of the most notorious cases worth describing here is that of Bopanu Babongo Jimmy, a comedian turned itinerant salesperson, who made his living and supported his family selling candies in the market. To attract the attention of his potential clientele, he improvised tunes with comic lyrics in Lingala as he moved through the market. He improvised both the song and dance to the self-accompaniment of a single tin-can rattle.

Eh yaya	*Eh yah yah!*
Kozanga musala pasi	*It is hard being jobless*
Tata ya bana aliye biloko ya mbanda	*This man has eaten his rival's food*
En tout	*In any*
En tout cas!	*In any case!*

Mr. Bopanu Babongo Jimmy composed two types of songs. In one he described the nature of relationships between male and female in a home with a prelude asking a question to the audience "Ba tata na ba mama, banani bakonda?" (Men and women who have lost weight?) Reply: "Ba tata" (Men); "Ba tata and ba mama banani baye minene?" (Men and women who have gained weight?) Reply "Ba mama." (Women) This prelude like song is jokingly performed in call-and-response with the participation by the audience to introduce his interpretation of subtle reasons what each ethnic group has contributed to the actual problems of Kinshasa.

Baye kovanda na Kini	*They came to live in Kinshasa*
Ba teki biteka teka	*Did all kinds of business*
Ba boti boti na tembe	*Had children without control*
Ba tondisi Kinshasa	*Filled Kinshasa*
Kinshasa ekomi molunge	*Kinshasa became stuffy*
BALU – BALUBA	*BALU – BALUBA*
EN TOUT – EN TOUT CAS!	*IN ANY CASE!*

Ba uti uti ba mboka	*They came from villages*
Baye kotonda na Kini	*To fill Kinshasa*
Ba nduki nduki bomengo	*They accumulated wealth*
Ba tongi tongi ba imeuble	*Built lot of buildings*
Ba telema na ba niveau	*They stand on the balcony*
Mpo te batala voisin musuri	*To admire beautiful neighbor*
BASWA – BASWAHILI	*BASWA - BASWAHILI*
EN TOUT – EN TOUT CAS!	*IN ANY CASE!*

Bopanu Babongo Jimmy's career was becoming popular, sharing stages with popular bands, television appearances, and possible recording contracts, but soon his popularity became short lived in the Republic of Untouchables where the powerful made unilateral decisions that affected people's lives. Also known by his stage name of "En tout cas", Bopanu's fame was terminated by a local government official who alleged that Jimmy's genre of songs was offensive to the population and promoted tribalism. The popularity of Bopanu's song is measured by the refrain passage being quoted in "Ambiance Eyenga" by Zaiko Langa Langa and Jossart Nyoka Longo.

Eee yaya	*Eh*
Kozanga mosala Pasi,	*Jobless condition is hard*
Tata ya bana aleyi biloko ya mbanda	*The Old man ate his rival's food*

In Kinshasa, there was a period when married women carried their families fanatically through hard times with their retail business activities. The song "Mobali ya Bololo" composed (Karmapa) accounts of a jealous and mistreating husband, who left nothing to his wife in the morning for her to cook, and yet expects to eat well when he returns home in the evening.

Oko beta beta ngai pamba	*You bit me for nothing*
Likambo nayebi te	*Reason that I do not know*
Okoswanisa ngai na ba nzela	*You fight with me on the way to the market*
Ata kutu zuwa eluta yo	*Even with jealousy*
Okotika 500 franc na tongo	*You left 500 francs in the morning*
Napokwa okosenga soso	*In the evening you expect to eat chicken*
Menusier ozali kosalela zuwa	*Carpenter you are holding grudges against*
Ya ngai na ye eloko moko te	*There is nothing between us*
Na tongo otikaki 500 francs	*You left 500 francs in the morning*
Na pokwa oleyi soso	*In the evening you want to eat chicken*
Motu ya ngana opasoli	*The gentleman*
Opasoli parabrise na ye	*Whose wind-shill you destroyed*
Ye motu abakisa ka	*He is the one that increases the money*
Otuna ata te?	*You don't even ask?*

The Culture of Poison

During the period of sterility, in addition to the random imprisonment and killing by the government, there was also the new practice of elimination by poisoning. The fear was now spread by the lack of trust between friends and even siblings. But, at the end of the Kanambe's regime in 2018, musician began to

regain their courage and use direct language in their songs to denounce this evil practice that was introduced in the country by the invading Rwandese. This subject matter is best denounced in 2019 by Jossart Nyoka Longo in "System ya Benda" and in "Sielumoka Ngwasuma", interpreted by the Zaiko Langa Langa. In "Sielumoka Ngwasuma" the composer is warning those concerned to stop these bad practices:

Zaiko Langa Langa

Awa tokoti awa	*Now we gather here*
Oyo akoyiba moninga	*Is there stilling from each other*
Aza te	*NONE!*
Tokobina awa	*We are dancing here*
Oyo akofinga moninga	*Is there insult for the other?*
Aza te	*NONE!*
Tokobima awa	*We are going out*
Likambo ya poison	*Is there the practice of poison*
Eza te	*NONE!*

Summation

In summation, during the period of sterility, musicians became nonproductive. Afraid of reprisals from the government, and to keep their band employed, most band leaders resorted to their ethnic background for inspiration or simply interpreted traditional folklore on modern musical instruments. In this category there is the obvious traditional Mongo influence in the melody, rhythm in the song "Eloko Oyo" by Fally Ipupa and the performed movements of the dance. Another obvious example is in the rhythm and dance of the song "Zenga Luketu" by Noel Ngiama Makanda (b. 1965), aka Werrason that exhibit the characteristics of music and dance from the Kikwit region. These songs not only avoid addressing overtly any social, political, or economic issues, for fear of reprisal, and sustain our original hypothesis that musicians become less productive under fear.

Bibliographic References

COMHAIRE-SYLVAIN, Suzanne. **Food, Leisure among the African Youth of Leopoldville, Belgium Congo**. Rondebosh: University of Cape Town, 1950.

DIATTA, Nsamba Olangi; ONAKAYEMBE, Fuamba. Le sort des musicians Zairois, la raison d'une certaine mentalite et d'une certaine mode de vie. **Elima** 170 (24 March): 2-5, 1986.

EWENS, Graeme. **Congo Colossus: The Life and Legacy of Franco and O.K. Jazz**. London: Buku Press, 1994.

MALANGI, Lonoh. Vingt ans de musique engagée. **Lokole: revue Zairoise de promotion culturelle** (special number), p. 45-49, 1985.

Kazadi wa MUKUNA. The Evolution of Urban Music during the 2nd and 3rd Decades (1975-1985) of the Second Republic – Zaire. **Journal of African Music**, vol. 7, n. 4, p. 73-87, 1999.

_____. The Changing Role of the Guitar in the Urban Music of Zaire. **The World of Music**, vol. 36, n. 2, p. 62-72, 1994.

_____. L'evolution de la musique urbaine au Zaire durant les dix premieres annees (1965-1975) de la Seconde Republique. **L'Aquarium**, vol. 11, n. 12 (Printemps), p. 65-71, 1993.

_____. "Structure of Bantu Praise Songs in Zaire." **Michigan Music Educators** 18, p. 7-8, April 1980.

NZEWI, Meki. n.d. **Theoretical Content and Creative Continuum in African Music: The 1994 Culture-Exponent Definitions**, unpublished manuscript.

NZONGOLA-NTALAJA, Georges. From Zaire to the Democratic Republic of the Congo. **Current African Issue**, n. 20, 1998a.

_____. **From Zaire to the Democratic Republic of the Congo**. Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet, 1998b.

Discography

n.d. "Golgotha," in *Tshala Mwana*. Paris: Sonodisc CD-63707.

Nyoka Longo, Jossart. https://www.youtube.com/watch?v=sRRk427v6C0 – Accessed December 2, 2020.

Xigubu: um "microscópio" para entender músicas e lutas de matizes africanos

Micas Orlando Silambo[1]

Resumo: O Xigubu reflete uma prática cultural africana que envolve música, dança, e vestimentas na performance de uma guerra contra a opressão portuguesa na África. O dinamismo ideal do Xigubu corresponde literalmente à boa interação das partes que compõem o todo e desta forma o seu virtuosismo resulta da sociabilidade dos corpos que se conectam em performance. A partir desse exemplo, o artigo busca demonstrar como as culturas musicais africanas são construídas. As experiências e vivências do autor como músico e musicólogo moçambicano praticante do Xigubu se unem a pressupostos filosóficos, históricos, e etnomusicólogos para demonstrar como o Xigubu é construído, e ao mesmo tempo desconstruir teorias acerca da música de origem e matiz africano.

Palavras-chave: Xigubu. Forma cultural africana. Luta.

Xigubu: a "microscope" to understand African music and struggles

Abstract: Xigubu reflects an African cultural practice that involves music, dance, and clothing in the performance of a war against Portuguese oppression in Africa. The proper dynamism of Xigubu literally corresponds to the good interaction of the parts that make up the whole and in this way its virtuosity results from the sociability of the bodies that are connected in performance. Based on this example, the article seeks to demonstrate how African musical cultures are constructed. The author's experiences and his insertion as a Mozambican musician and musicologist who practice Xigubu are combined with philosophical, historical, and ethnomusicological assumptions to demonstrate how Xigubu is constructed, and at the same time deconstruct theories about music of African origin and hue.

[1] Doutorando do Programa de Pós-Graduacão em Música da Universidade Federal da Paraíba. Natural de Maputo, Moçambique. Licenciado em Música na Universidade Eduardo Mondlane em 2012 com enfâse em Piano erudito e Guitar jazz. Mestre em música na Universidade Federal do Rio Grande do Norte em 2018 na Área de Processo e Dimensões de Formação em Música. Atua em vários níveis de ensino privado e público de Moçambique, incluindo ensino primário (EPC Cassimatis, EPC de Chigubuta, Willow International School-Maputo), técnico profissional (Instituo de Formação de Professor de Chibututuíne) e no ensino superior (Universidade Eduardo Mondlane). yanikmicas@gmail.com

Keywords: Xigubu. African cultural form. Fight.

Introdução

Existem muitas produções teórico-acadêmicas que pensam as práticas musicais africanas a partir do *novo mundo*[2], mas pouca produção em diálogo com essas experiências na sua origem africana. O artigo reflete sobre música com matizes africanos para ampliar formas de escuta e leitura do novo mundo. O estudo das práticas culturais com matizes africanos constitui um caminho profícuo para analisar formas simbólicas que os africanos e seus descendentes criaram em diversas partes do mundo. A dança, canção, instrumento, festa, ritual, ginga, tal como a gravura, conto, pintura, língua. etc. são traços culturais que denotam modos, crenças e costumes de viver das sociedades africanas constituindo-se como um elo de "reverberação de saberes" (SANTANA, 2019).

Dum-ku-taka-taka-taka taka-taka. Este padrão do tambor personifica o ritmo do Xigubu [3] (Figura 1). Ele se retrograda, permuta, complementa, intertextualiza, justapõe, sobrepõe, interpenetra, aumenta e diminui um ritmo que desde cedo se energizou direta ou indiretamente em meu corpo de forma significativa como uma prática cultural indissociável que une música, dança, drama, luta e vida.

Figura 1: Grupo Chiguto de Matutuine. Fonte: Wilson (2019).

O meu primeiro contato com Xigubu inicia na vila de Namaacha [4], no contexto comunitário onde nasci e na interação com grupos provenientes de outras localidades distritais e da vizinha Lomahasha[5]. Estas experiências foram

[2] Qualquer país que, não sendo do continente africano, pratica a música com matizes/características africanas.
[3] Antes da sua leitura prefira assistir o vídeo deste *link* do Xigubu com Hodi Maputo Afro Swing. https://youtu.be/P3-MN51q6l8
[4] Um dos distritos localizados no sudeste de Maputo, capital de Moçambique, país localizado no sudeste da África.
[5] Localizada em eSwatini, país do sul da África. Moçambique limita-se a sudoeste com eSwatini e África de Sul.

consolidadas no grupo de Xigubu de IFP de Chibututuine[6] e nas trocas com os participantes do Xigubu de Xibuwewe (Manhiça). A partir dessas bases, delineio este artigo convicto de que nunca participei de Xigubu como pesquisador no sentido como é concebido dentro da academia, mas apenas como um sujeito que vem desenvolvendo sua "pesquisa" a partir de calos nos pés proporcionados pela prática da dança, bem como das conexões de memórias coletivas que ajudam a lidar com erros e acertos da vida do Xigubu.

Em todo caso, intersecto estes valores culturais com uma pesquisa bibliográfica prescrita em pressupostos teóricos da Educação, História, (Etno)musicologia, Filosofia, Antropologia e afins para ampliar uma compreensão do que o Xigubu faz, e poderá fazer, para o entendimento das artes musicais africanas na África e na diáspora. Tal compreensão passa a ser relevante quando reconheço que desde aproximadamente 1500 o processo de escravatura permitiu a propagação de ilhas musicais africanas em quase todos os continentes do mundo com enfoque para Ásia, Europa e Estados Unidos.

O artigo está dividido em diversas seções refletindo diferentes dimensões do Xigubu - o instrumento, a música, a dança, formas de reverberação e tradução performática - mas buscando evitar uma separação e hierarquização entre elas. Aqui o ponto geral a enfatizar é que a maioria dos gêneros musicais africanos é composta de dança, música, instrumento, voz, corpo e intenção. Não pretendo explicar o Xigubu nem representá-lo em sua completude, mas apresentá-lo como em um possível microscópio capaz de ampliar a percepção de matizes africanos na música brasileira. O meu interesse nesta parte do mundo está relacionado ao fato de que já venho morando e estudando em Brasil desde 2017[7] e tenho verificado práticas musicais que não apenas apresentam matizes africanos como também são uma verdadeira luta contra a hegemonia globalizante e globalizada.

Assim, as seções deste artigo são atravessadas pela luta contra a opressão ocidental/eurocêntrica tanto do guerreiro Xigubu contra o colonizador português quanto das epistemologias africanas contra as eurocêntricas. Afinal, por um lado, o sistema musical tonal europeu foi/é usado como um processo de colonização e aniquilamento da cultura africana, e por outra, os etnógrafos civilizados, maioritariamente estrangeiros, foram, em linhas gerais, os estudiosos, saqueadores e analistas das práticas africanas a partir do seu contexto civilizatório desconsiderando a reflexão e contribuição contextual dos seus verdadeiros produtores africanos.

O Xigubu é uma prática cultural e tradicional que simboliza a resistência colonial do país, sobretudo na região sul de Moçambique, tendo servido "de preparação ou chamamento para a guerra de defesa ou de ataque" (CRAVEIRINHA, 2008, p. 3). A prática é maioritariamente exibida nas regiões do interior das

[6] Instituto de formação de professores localizado no distrito de Manhiça, parte do norte da província de Maputo.

[7] Meu mestrado foi uma consolidação dos estudos que venho desenvolvendo desde 2008 sobre a Música de Mbira, uma prática musical tradicional africana muito difundida na região abaixo do Rio Zambeze. O Rio Zambeze nasce na Zâmbia e flui pelo leste de Angola, ao longo da fronteira nordeste da Namíbia e da fronteira norte do Botswana, depois pela fronteira entre a Zâmbia e o Zimbabwe para Moçambique, onde atravessa o país para esvaziar no Oceano Índico.

províncias de Maputo e Gaza, mas também podemos encontrá-la em outros países vizinhos como África do Sul e eSwatini (Suazilândia até 2018).

Não surpreende que esta prática seja apresentada em diferentes países, pois as zonas fronteiriças como Lomahasha, Namaacha, Matutuine, etc. antes da penetração colonial portuguesa, pertenciam a um mesmo território ou comunidade. Afinal, a delimitação física atual do continente africano (Figura 2), que resultou da Conferência de Berlim (15/11/1884–26/02/1885) para a exploração da África, não observou a organização sociopolítica nem tampouco as zonas de influência cultural africana relacionadas aos impérios e reinos africanos. Como resultado, uma mesma etnia, com costumes, língua e práticas próprias, foi forçada a se encaixar nas caixinhas traçadas pelas nações imperialistas do século XIX tais como a Inglaterra, França, Alemanha, Portugal, Bélgica, Espanha, Holanda, Itália, etc. para favorecer a sua incansável colonização e exploração do continente africano.

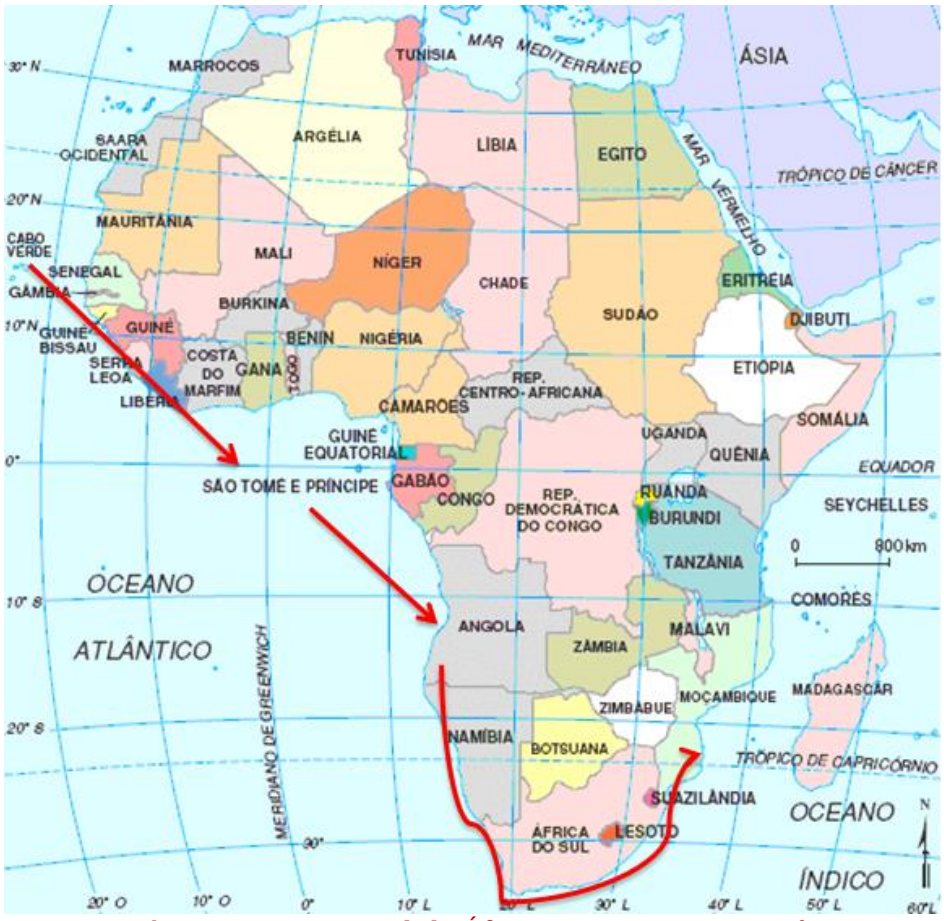


Figura 2: Mapa atual de África. Fonte: IBGE, 2004[8].

O Xigubu existe como uma resistência contra a ocupação portuguesa na África que data do início do século XV (1415) e vem persistindo. Como demonstram as setas na Figura 2, os visitantes portugueses, com interesses à época enganosos (exploração, dominação, civilização e salvação da África),

[8] https://www.researchgate.net/figure/Figura-08-Mapa-da-divisao-politica-atual-de-Africa-Fonte-IBGE-2004_fig5_304498778

atracaram os seus navios nas ilhas de Cabo Verde em 1460 e, dez anos depois, em São Tomé e Príncipe. Sua rota continuou: em 1482, chegaram no território angolano, e, finalmente, entre 1497 e 1499 desembarcaram em Moçambique mediante as suas "aventuras marítimas" conhecidas por "descobertas" das novas terras (IALÁ, 2020), como se essas terras fossem novos passos improvisados no Xigubu e que antes ninguém os exibisse em sua performance.

Em Xigubu consideramos que novos passos ou ritmos da dança foram descobertos quando antes estes não tenham sido executados ou improvisados por nenhum grupo. Afinal, o que os portugueses descobriram mesmo nas terras da África se lá já viviam pessoas há séculos? Volto com o Manuel Ialá (2020) que me responde: "a teoria da descoberta, à luz da interpretação, ou seja, pelo conceitual deste vocábulo, significaria achar o que não tinha sido achado/descoberto". Ele continua, "a verdade é que, essas terras foram descobertas pelos navegadores europeus, visto que, nunca haviam chegados nesses territórios, ou melhor, estavam chegando e descobrindo essas terras pela primeira vez, enquanto faziam viagens, logo, essa descoberta seria "interna" – para eles [e seus interesses devastadores]".

Em síntese, os grupos de Xigubu na sua luta apresentam uma variedade de passos de dança, repertório, vestuário, colares e formações instrumentais que incluem um conjunto de tambores de vários tamanhos. Sem pretensão hierárquica, analisarei cinco aspectos a partir dos quais apresentarei características da música africana: tambor, música, dança, processos de transmissão e a natureza das relações que se obtêm entre eles (performance).

Importa salientar que ao longo do texto usarei algumas expressões provenientes de duas variantes da língua xiTsonga - o xiRhonga e xiChangana - comumente faladas na zona Sul de Moçambique, sendo xiChangana recorrente na província de Gaza e xiRhonga em Maputo, a Capital de Moçambique. Aqui estou também defendendo que a reconstrução dos modos de produção de conhecimento precisa dar espaço às línguas africanas como seu principal veículo de engajamento entre comunidades culturais e acadêmicas.

Instrumento musical Xigubu

A canção, dança e vida africanas são intrinsecamente ligadas aos instrumentos musicais tradicionais. Estes desempenham funções que circulam em vários domínios, seja o social, espiritual, mágico ou religioso. O tambor está presente no cotidiano das comunidades, sendo tocado para anunciar a concentração de guerreiros para a batalha ou uma grande calamidade como a morte do chefe, inundações, queimadas, entre outras situações (JUNOD, 1996, p. 383). O principal tambor desta prática cultural também se chama Xigubu:

Figura 3: Xigubu. Fonte: Lopes; Tiane; Chambe (2009, p. 40)

A minha vivência junto a mestres desta prática mostra que o termo Xigubu está relacionado ao tamanho maior desse instrumento comparativamente aos outros tambores do mesmo grupo de classificação[9]. A memória oral nesta prática evidencia que este nome esteja vinculado ao som intenso e abrangente (longo alcance) que este tambor é capaz de produzir ao ser executado individual ou colectivamente, o que geraria seu nome onomatopaico. A expressão gubu-gubu-gubu representa o som produzido por esse dispositivo musical, o tambor **Xi**-gubu, e nas duas variantes linguísticas apresentadas na introdução, o morfema "Xi" é usado para marcar a classe dos objetos onde os instrumentos musicais fazem parte, daí o nome Xigubu.

O Xigubu é fabricado, em geral, por meio de um tambor metálico e pele de animais como vaca, cabrito, gazela, entre outros. O tamanho da pele do animal às vezes é proporcional ao tambor que se pretende fabricar, ou seja, a pele de vaca seria para um tambor maior e de cabrito para um menor, por exemplo.

Por outro lado, os africanos sacrificam os animais para a sua sobrevivência ritualística, alimentar e costumeira. Assim, os animais são importantes nas cerimônias de cura de doenças, tanto como um meio de gratificar ao ancião ou médico tradicional pela cura quanto como um recurso usado para a própria cura ou alívio da enfermidade, doença ou sintoma do paciente, após o seu diagnóstico. Nesse último ponto diria que o animal serve como um tipo de higiênico por exemplo para feridas ou mesmo como um produto "farmacológico". Obviamente, a carne serve como um alimento rico em proteínas e outros nutrientes importantes para o corpo humano. Ademais, a pele dos animais exerce várias funções: em diversos contextos africanos ela pode ser usada como tapete, esteira, "pano" de mesa, cortina ou vestuário, funcionando como um elemento indispensável na vida corriqueira e sobretudo para a ginga do corpo humano africano. Essas formas de uso sustentável da pele são relevantes, pois se elas não

[9] Por exemplo a Ligoma, Likuti, Vinganga ou Singanga, Neya ou Neha, Ntoji ou Ntonha (tambores da danca Mapiko); Bazuca, Ngajiza, Apústia, ou Costa, Duássi ou Luássi (tambores da dança Tufo); Ngoma, Ngulula (tambores da dança Xigubu), Intxomana (usado em Xingomana e outras danças). Estes tambores podem ser usados permutavelmente em diferentes outras danças bem como em rituais religiosos.

existissem a pele seria jogada fora, aumentando o lixo e o mau cheiro que timbra as cidades moçambicanas.

Voltando para o meu objeto, é crucial destacar que, após esfolar o animal, os fabricantes de Xigubu iniciam o processo de confecção com a limpeza da pele. Mergulha-se a pele na água limpa, que fica submersa cerca de dois a três dias para deixá-la maleável e facilitar o seu processamento. Durante o processo da maleabilização da pele, os fabricantes preparam a parte metálica ou de madeira do tambor para, em seguida, combiná-la com a pele. Passado o tempo de espera que essa técnica requer, a pele é retirada da água e, ainda molhada, estendida no chão, devendo ser cortada alguns centímetros a mais de acordo com o diâmetro do tambor.

Ao cortar o tambor metálico em pedaços, é preciso respeitar os vincos já existentes no tambor, que fica aberto nas duas extremidades. Em seguida, põe-se uma parte do tambor em cima da pele para estimar o tamanho da pele a ser cortada. Sobre a pele já retalhada e limpa são feitos pequenos orifícios nas extremidades e cobrem-se os dois lados do tambor. Estica-se ao máximo a pele, introduzindo fios nos pequenos orifícios feitos em suas extremidades com a finalidade de fixá-la, formando um zigue-zague entre as duas peles (LOPES; TIANE; CHAMBE; 2009, p. 39-40).

O tambor Xigubu é um instrumento bi-membranofone[10], tendo suas duas extremidades revestidas por uma pele. Ele acompanha a prática homônima do Xigubu junto a outros dois tambores uni-membranofones, ou seja, revestidos apenas na parte superior por uma pele, por exemplo os tambores Ngoma (Figura 4) e Ngulula (Figura 5) como mostram as fotos de Lopes, Tiane; e Chambe (2009, p. 36).

Figura 4: Ngoma. Fonte: Lopes; Tiane; Chambe (2009, p. 32).

Figura 5: Ngulula Fonte: Lopes; Tiane; Chambe (2009, p. 36).

[10] Empresto o termo membranofone do sistema de classificação dos instrumentos musicais do etnomusicólogo austríaco Erich Von Hornbostel e do musicólogo alemão Curt Sachs ([1914] 1961), ciente de que este sistema é superficial para caracterizar os instrumentos musicais tradicionais africanos da forma como tento buscar neste texto.

Em geral, os tambores de Xigubu são membranofones de percussão, com exceção de Ngulula, que é tocado por meio de friccionamento do caniço. O Xigubu e Ngoma são executados por meios de duas baquetas que tecnicamente percutem a membrana. Contudo, dependendo do local percutido na membrana, metal, madeira ou da técnica de execução (mão e baquetas, baquetas, dedos) podem se produzir distintas configurações tímbricas. A matéria-prima usada para a fabricação de Ngoma é animal e vegetal. Este tambor

> é feito a partir do tronco de uma árvore, moldado em forma de "V", o qual é escavado o seu interior de modo a criar um vácuo que serve de caixa de ressonância. No mesmo tronco fazem-se pequenos orifícios em sua volta, na parte superior e uma segunda abertura de diâmetro menor na base. Sobre a abertura maior estica-se uma membrana de animal, de preferência de boi ou cabrito, devidamente limpa onde nas bordas da mesma são feitos pequenos furos. A membrana é fixa no tronco por meio de pequenos paus que atravessam os orifícios previamente abertos e são cravados no tronco de modo a mantê-la esticada (LOPES; TIANE; CHAMBE; 2009, p. 32).

O tambor Ngulula é fabricado por meio de uma lata metálica circular de diâmetro variável entre 50 cm e 70 cm. Para além da pele de gado bovino, este tambor exige um caniço. Neste instrumento,

> a lata é aberta nas duas extremidades. Com a pele previamente limpa cobre-se uma das extremidades da lata, esticando e fixando-a devidamente à lata com base em paus e cordas feitas de membrana de animais. Posteriormente, faz-se um pequeno orifício no centro da pele no qual é introduzido um caniço a partir da extremidade da lata não coberta. Este caniço deverá ter um comprimento relativamente maior que a lata e deve atravessar a membrana, em cerca de 5 cm por forma a ser atravessado por um pequeno arame, ferro ou borracha de modo a não se desprender (LOPES; TIANE; CHAMBE; 2009, p. 36).

A fabricação do Xigubu, como outros tambores e instrumentos tradicionais, pode passar por uma tradição de ritualização prévia, que consiste na abstenção sexual, pelo menos um dia antes de iniciar o processo, para que o construtor esteja purificado e limpo. Se esta regra não for observada, acredita-se que o Xigubu não sairá em perfeitas condições, podendo emitir um som com baixa qualidade ou, ainda, estragar-se com facilidade. Também, a memória oral sempre deixou claro que não devemos saltar ou sentar sobre os instrumentos musicais tradicionais (Xigubu, Mbila, para dar alguns exemplos). "Dizia-se Swayila ungatsamisse[1]", ungatluli, ou seja, é proibido, não sente, não salte.

Estas são formas de educação que os africanos usam para manter o respeito e a conservação não só dos instrumentos musicais, mas também de outros acessórios como o pilão e o alguidar, estabelecendo uma forma de organização social em que os mais novos não devem questionar, mas sim observar com uma atenção equilibrada e com sua cabeça e olhos em vênia até atingir os automatismos idiossincráticos necessários. Outros estudos mostram que no grande tambor Muncinci dos povos vaTsonga, por exemplo, era interdito de se olhar para dentro quando a pele se rompia. Acreditava-se que havia algo no

[1] Lopes; Tiane; Chambe (2009, p. 41-42).

interior do tambor que ninguém deveria descobrir. Alguns relatos apontam uma situação em que meteram o crânio de um chefe inimigo morto em batalha (JUNOD, 1996).

Em todo caso, é preciso reconhecer que o tambor *dessa* prática musical carrega dentro de si a alma do animal sacrificado, uma alma que atrai ou encanta o coração. Assim, quando os instrumentistas executam-no, reconhecem que estão tocando (não simplesmente batendo o tambor), mas sentindo e cuidando da alma de um outro animal que os ajuda na criação de uma experiência de encantamento e mobilização da liberdade de cada participante. Isto se manifesta também nas interconexões rítmicas que os praticantes do "tambor" aplicam cuidadosamente como técnicas de sua composição e arranjo: permutação, aumentação, diminuição, transposição, inversão, retrógrado, mudança e complemento rítmicos, agregado de alturas, substituição de ataque por silêncio e vice-versa, justaposição, sobreposição, interpenetração, hibridação, etc.

Os diferentes executantes dos tambores podem executar o padrão rítmico (Dum-ku-taka-taka-taka taka-taka) ou uma parte dele em diferentes momentos ou espaços da prática do Xigubu (música), gerando um jogo de permutação do padrão rítmico ou de uma parte dele. Ao permutar as diferentes partículas do padrão, cria-se um produto sonoro que resulta em uma sobreposição rítmica, sendo cada partícula independente e interpenetrante nas outras. Nesse processo os instrumentistas podem alongar ou encurtar as durações dos trechos rítmicos total ou parcialmente, lidando com ferramentas de aumentação e diminuição rítmica.

Existem outras formas de ativação do padrão rítmico que podem ser feitas ou ouvidas ao longo do cruzamento de diferentes tambores, por exemplo: Dum-ku**tata**-taka-taka-taka taka-taka. Esta adição de figuras sonoras mais rápidas (**tata** em negrito, por exemplo) gera um complemento rítmico "interessante" na composição e improvisação do padrão básico do Xigubu. Esta técnica também permite a substituição dos silêncios por ataques, integrando outras configurações tímbricas no mesmo ou diferente tambor.

É comum que no padrão rítmico principal o instrumentista possa preferir não acentuar ou percutir um determinado ataque para produzir variações tímbricas (Dum-ku-**ta**ka-**ta**ka-**ta**ka ta**ka**-ta**ka)** ou substitui o ataque pelo silêncio (Dum-(-) -taka-taka-taka (--------), respectivamente. É importante também realçar que em geral os executantes de Xigubu são também praticantes de outras danças como Makwayela, Ngalanga, Tufo, Mapiko, Zore, Timbila, Mutimba, Xingomana, Xingombela, Nyau, Makhwayi, Marrabenta, Mandowa, Kateko, Ndokodo, Mutute, Mutxongoio, Mafuwe, Ndjole, Nyambaro, Chiwere, etc. Devido a essa polivalência é comum que o(s) executante(s) crie(m) uma fusão propositada entre o Xigubu e outras danças. Ao colocar ou executar os padrões rítmicos de diferentes danças lado a lado, uma depois da outra, produz-se a justaposição; mas estes padrões também podem ser executados simultaneamente, ou melhor, de forma horizontalmente sobreposta uma da outra. Ao longo da performance, então, atinge-se um espaço, momento ou uma síntese transitória-ambígua, aparentemente improvisada, que resulta num padrão rítmico híbrido. É importante realçar que estas danças são oriundas de diversos grupos

socioculturais específicos[2], e ao serem aplicadas na performance de forma polivalente, elas intensificam a dinâmica de colaboração e eliminam quaisquer barreiras, sejam grupais ou rítmicas. Portanto, a hibridização significa, como fala Laclau, "o fortalecimento das identidades existentes pela abertura de novas possibilidades" (LACLAU apud HALL, 2003, p. 87). Voltarei brevemente com essa abordagem técnica ao apresentar a música de Xigubu, mas devo dizer mais alguns pontos sobre o tambor antes de finalizar esta seção.

Tal como acontece na teoria da instrumentação e orquestração musicológica sobre a análise das alturas sonoras de tambores, observo que, quanto maior for o tamanho do tambor de Xigubu, mais grave será a altura do som e, quanto menor for o seu tamanho, mais agudo. Além disso, a altura do som pode ser regulada por meio do processo de raspagem da pele: em tambores bi-membranófonos, a parte revestida de uma pele mais lisa, fina ou raspada tende a produzir um som mais grave, possivelmente pela sua menor espessura e maior flexibilidade, enquanto a parte não raspada, mais espessa e menos flexível, tende a produzir sonoridades mais agudas. Claro que isso é dialogado com outras técnicas, como sempre colocou o mestre David Jorge Tembe[3]: "ao executar a parte central da membrana a altura tende a ser grave e nos lados ela tende a ser aguda". Ademais, a intensidade do som é regulada pela energia empreendida pelo executante.

Todos esses procedimentos e combinações tímbricas são organizados flexivelmente na coletividade de erros e acertos de modo a serem compactados inclusivamente na alma, coração ou no organismo da música, dança, drama e militância que tece a prática cultural. Militância? Sim, militância, pois os africanos praticantes do Xigubu enviam um recado para o colono fortalecendo a sua própria identidade, integridade, determinação, paz, liberdade e resistência, precisamente descritas nos poemas do saudoso moçambicano José Craveirinha:

> [...] de Xigubo, a poética de Craveirinha pauta-se assim desde o seu início em termos de som e sentido como um tambor ressoando, enviando mensagens (como era a função primeira deste ins-trumento musical) para que todos ouçam as suas palavras, as percebam e as interio-rizem, um tambor que não apenas identifica o mensageiro - o povo oriundo de África e de Moçambique - mas igualmente que comunica e apela a todos para se juntarem com vista a uma luta identitária, de reconhecimento sócio-cultural e de liberdade (CRAVEIRINHA, 2008, p. 6).

De fato, o Xigubu é usado na dança tradicional de cariz guerreira, também designada de Xigubu, dança praticada antes das batalhas como forma de preparar

[2]Makonde, Yao, Makhuwa, Nyanja, Nsenga, Shona, Tsonga, Chope e Bitonga, Chuwabo, Sena e Nyungwe, entre outros.

[3] O mestre David Jorge Tembe é praticante e instrutor de danças e instrumentos musicais tradicionais de Moçambique. Venho consolidando as práticas tradicionais por meio das suas experiências desde que o conheci em 2005. O mestre Tembe toca Mbila, Ngoma, Xigubu (bombo), Lipiko, Ntoji bombo, Ngulula, Djembe, Mbila, Xikhitsi, etc. e pratica as danças Xigubu, Xiwoda, Ngalanga, Xingomana, Semba, Niketxe, Nganda, Muthimba, Nseripwiti, wádjaba, Limbondo, Makwayela, Makhwayi, Nhlama, Nkhozati, Xisayizana, Mapiko, Khuwana, Xiparatwana, Nyau, Wutsi, Mutxongoyo e outras. É membro da Companhia Municipal de Canto e Dança do distrito da Matola, situado na província de Maputo. Também faz parte do corpo docente da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane.

os militares e incutir neles um sentimento de autoestima, bravura e coragem, de celebrar as vitórias, etc. (LOPES; TIANE; CHAMBE; 2009, p. 43). Conheceremos mais um pouco sobre esta dança a seguir.

Dança Xigubu

A dança é parte integrante do Xigubu. Ela consiste na dispersão ou no alinhamento de um determinado número de homens e mulheres em uma ou mais filas conforme a necessidade do ataque do inimigo. Os dançarinos do Xigubu são sujeitos devidamente equipados "ou ornamentados" com objetos vegetais, de fibras e peles de animais nos braços e nas pernas. A maioria dos executantes desta dança se apresenta descalça e vestida de saiotes confeccionados com pele de animais, podendo por vezes usar um vestuário baseado em linhas de fibra.

O feitio das suas roupas de pele evoca tanto o costume do vestuário africano quanto o passado colonial e de exploração dos escravos capturados em "condição de mercadoria, comprados e vendidos como animais de tração para servir nas plantações, mineração, criação de gados, nos serviços domésticos e de ganho, em países como Brasil, Cuba, Estados Unidos, Haiti, México e outros [...]" (FILHO; NASCIMENTO, 2018, p. 95) favorecendo o crescimento da indústria e economia europeia, ao mesmo tempo que resulta(va) em tripla perda para escravos: "perda de um lar, perda de direitos sobre seu corpo e perda de status político" (MBEMBE, 2016, p. 131).

Os praticantes da dança Xigubu também se apresentam com colares de sementes nos braços e nas pernas, além dos signos pintados em sua pele imitando performaticamente pessoas maltratadas com chicotadas da escravidão. Mapaya e Mugovhani (2019, p. 38-39) concordam por meio de Masasabi (2007, p. 8) que "as danças africanas encontram seu apelo visual em parte na escolha de trajes, maquiagem e pintura corporal, juntamente com outros artefatos que complementam os trajes"[4]. Nesse sentido, a performance da prática cultural prospera por meio do uso de adereços específicos significativos consoante a intenção dos participantes.

Os colares de sementes, ou melhor, Mafahlawa (Figura 6), são idiofones ou chocalhos de sacudimento que não só adornam o corpo dos executantes, como também protegem o corpo contra o ataque do inimigo. O instrumento Mafahlawa produz um fundo musical contínuo que não apresenta um início ou final claramente pré-definido. Mafahlawa é feito à base de frutos silvestres de pequenas plantas entrelaçadas em fibra vegetal. Os frutos presos, naturalmente na fibra, são arrancados da planta e posteriormente secos sem retirar as sementes que estão no seu interior (LOPES; TIANE; CHAMBE; 2009, p. 22). Quanto mais seco estiver este instrumento, mais agudo o som que produz.

[4] "African dances find their visual appeal partly in the choice of costumes, makeup and body painting together with other artefacts complementing costumes" (MASASABI, 2007, p. 8; MAPAYA; MUGOVHANI, 2018, p. 38-39).

Figura 6: Mafahlawa. Fonte: Lopes; Tiane; Chambe (2009, p. 22).

Mafahlawa também é usado no dia a dia dos médicos tradicionais e daqueles que se preparam para tal profissão. Junto a Goxa (outro idiofone de sacudimento), ele é usado pelos praticantes de medicina tradicional nas suas atividades e consultas de kufemba (descoberta da origem de determinado mal no paciente), despertando os espíritos e evocando os antepassados à medida que os instrumentos estão soando. No Xigubu, tal como na medicina tradicional, o instrumento Mafahlawa gera o fundo musical que acompanha, ritmicamente, o instrumentista e dançarino/a, como se fosse um outro instrumento musical tocado pelo mínimo movimento operado pelo corpo do dançarino. Nesse sentido, o dançarino não só sente a reverberação do tambor como também é colocado em um estado quase de transe através dos instrumentos que estão diretamente conectados ao seu corpo.

Os ritmos produzidos pelos diferentes instrumentos são, ao mesmo tempo, independentes e interdependentes. Ou seja, cada instrumento produz um ritmo independente, mas que depende do outro para juntos formarem um todo integrado no Xigubu. Esta estruturação rítmica de padrões encontra e se desencontra no tempo, formando uma cooperativa "mega-rítmica" (IDAMOYIBO, 2006). O padrão rítmico da dança Xigubu faz sentido quando produzido pelos seus diferentes componentes. Cada ritmo, seja o do movimento corporal, do tambor ou da voz é independente em sua estrutura, mas as nuances rítmicas produzidas em conjunto atuam juntas para o mesmo fim.

A literatura analisa isto como polirritmias ou ritmos cruzados contudo, no contexto do meu estudo, observo que esta interpenetração ou interconexão ultrapassa tal dimensão. A polirritmia é definida como a sobreposição de múltiplos ritmos [ritmos diferentes] em diferentes partes da voz ou [outro instrumento]. Este tipo de contraponto ou polifonia é essencialmente constituído pelo chamado "ritmo cruzado", ou seja, por diferentes padrões rítmicos contrastados que se entrelaçam simultaneamente. O princípio do ritmo cruzado, envolve a combinação de duas ou mais figuras rítmicas de forma que se cruzem e coincidam (APEL, 1970; AROM, 1991).

A definição desses autores é problematizada na tese do nigeriano Ovaborhene-Isaac Idamoyibo (2006, p. 37), pontuando que tais autores usam a polirritmia quase no mesmo contexto que ritmo cruzado, como se essas expressões fossem simplesmente padrões múltiplos que, por meio da performance, produzem contradições simultâneas. Mas, também há aqui uma interação de camadas que se entrelaçam dentro do tecido para produzir muitos ritmos que forma um ritmo. Esta interação entre instrumentistas e vocalistas no

Xigubu não é concebida como uma harmonização vertical dos hinos do ocidente. O entrelaçamento nessa prática coexiste de motivos rítmicos e melódicos cooperativos concebidos horizontalmente, não simplesmente um movimento múltiplo confuso de partes. São partes interdependentes que para manter o conjunto unido devem ser seguradas com firmeza, flexibilidade e comprometimento por cada participante. Trata-se, sim, de vários ritmos que cooperam mentalmente para a formação, não apenas de cruzamentos rítmicos, e sim de uma estrutura cooperativa mega-rítmica do Xigubu.

Voltando para os Mafahlawas, é importante realçar que às vezes eles são substituídos por um vestuário rasgado ou em forma de fios de fibras e vice-versa que são amarrados nos braços e nas pernas. Esta vestimenta produz um movimento espacial meio sincronizado que tampouco exibe um início ou final pré-estabelecido, nem uma acentuação de gestos em um padrão pré-definido capaz de ser reduzido precisamente em uma representação gráfica.

Assim, o movimento ora sincronizado ora não sincronizado do Xigubu representa a resistência do povo moçambicano contra a opressão colonial comandada por Portugal. De fato, o Xigubu é uma dança guerreira, sendo que os signos de luta são observados nos rostos firmes e pujantes dos praticantes, bem como nos gestos corporais que os homens e mulheres gesticulam para atacar o colono. Os executantes do Xigubu observam uns aos outros e todos se tornam referência de inspiração ou aprendizagem mútua empreendida na dinâmica de troca de saberes, gestos e táticas. A eficiência dessa dança depende de um bom contato visual-gestual, ou melhor, uma boa coordenação rítmica, corporal, e vocal até mesmo de uma postura favorável na "forma de segurar a baqueta e movimentar o corpo" (SANTANA, 2019, p. 13).

Os/As dançarinos/as de Xigubu se fazem acompanhados/as de instrumentos de defesa, ou seja, eles ou elas seguram na mão esquerda um instrumento designado Xitlangu ou escudo e vão aproximando ligeiramente para o inimigo e agachando para não dar espaço de o "colono" atacar. Para atacar, abater e imobilizar o inimigo eles seguram um instrumento denominado Thlarhi (flecha ou azagaia) na mão direita. Thlarhi é um instrumento que, junto à flecha, foi e é muito usado pelos africanos na caça de animais selvagens para a sua sobrevivência.

No contexto de Xigubu este dispositivo representa um dos instrumentos que os africanos usam para garantir o seu direito à vida face às armas nucleares, bombas atômicas, balas de fogo e gases lacrimogêneos que atormentam a sua liberdade e paz, assumindo que isso ainda existe em Cabo Delgado. Afinal os sujeitos desta parcela do norte de Moçambique, desde 2017, dormem sem saber se vão acordar respirando; se a sua comunidade vai ser atacada ou não, ou se um membro da sua família será linchado, morto ou raptado. Chamo aqui a jornalista e escritora israelita Amira Hass (1996) por mediação do filósofo e historiador camaronês Joseph Achille Mbembe para mostrar que esse terror é uma característica que define tanto os Estados escravistas quanto os regimes coloniais tardo-modernos ausentes de liberdade.

> Viver sob a ocupação tardo-moderna é experimentar uma condição permanente de "estar na dor": estruturas fortificadas, postos militares e bloqueios de estradas em todo lugar; construções que

> trazem à tona memórias dolorosas de humilhação, interrogatórios e espancamentos; toques de recolher que aprisionam centenas de milhares de pessoas em suas casas apertadas todas as noites desde o anoitecer ao amanhecer; soldados patrulhando as ruas escuras, assustados pelas próprias sombras; crianças cegadas por balas de borracha; pais humilhados e espancados na frente de suas famílias; soldados urinando nas cercas, atirando nos tanques de água dos telhados só por diversão, repetindo *slogans* ofensivos, batendo nas portas frágeis de lata para assustar as crianças, confiscando papéis ou despejando lixo no meio de um bairro residencial; guardas de fronteira chutando uma banca de legumes ou fechando fronteiras sem motivo algum; ossos quebrados; tiroteios e fatalidades – um certo tipo de loucura (MBEMBE, 2016, p. 146).

Esse confronto, voltando para Xigubu, também pode ser verificado na energia que os executantes dos tambores exercem no seu contraponto rítmico mental bem como no resultado sonoro emitido como uma reciprocidade dos instrumentistas, dançarinos, audiência e contexto social invocado para, agora, vencer a colonialidade e o racismo estrutural que modelam Moçambique.

A dança Xigubu reafirma o laço com o passado e assinala que os antepassados, privados de liberdade, forjam na dança um momento de expressão livre, ou melhor, uma visão da liberdade que ainda não chegou, considerando-se que as oportunidades de os próprios escravos relatarem sua experiência foram e são praticamente nulas, principalmente dentro das academias. A dança, nesse sentido, busca uma consciência [negra] de caráter monumental (TRAVASSOS, 2007, p. 143) e toda sua estrutura contém operações seletivas e insurgentes que constituem um ninho social de representação da resistência colonial.

Assim, nos significados musicais emitidos nas representações do movimento e percepção corporal do indivíduo, interagem informações sonoras e outras, incluindo aqui uma "liberdade de terror ou de sujeição" (GILROY, 2001). O meio e os movimentos dos corpos dos dançarinos servem como um registro gráfico imaginário para a produção sonora dos instrumentistas. O mesmo acontece com os dançarinos, ele tem o meio e o som dos tambores como sua notação musical.

Não se pode desconsiderar aqui a sequência rítmica vibrante produzida pelo contato dos pés dos dançarinos com a superfície terrestre, os Mafahlawas espalhados pelo seu corpo[5], bem como as palmas e estalos rítmicos da audiência. Nesse sentido, a expressão facial, gesto e outras atitudes físicas emitidas pelos praticantes são importantes para o controle adequado da dança Xigubu, e muito mais do que isso, o forte caráter dançante, espontâneo e libertário da expressão corporal dos participantes do Xigubu "negocia" a sua resistência à ocupação colonial. Passo a resistir a partir da música.

Música de Xigubu

Várias canções acompanham os instrumentos e dança Xigubu. Tomarei como exemplo a canção Mayeza (Figura 7), a mais executada entre os diferentes grupos dessa prática e com uma diversidade de versões. Ressalto que a unidade

[5] Desenvolvo essa ideia na seção sobre música.

na diversidade é a costura da Ancestralidade cultural africana. Aqui, usarei a versão que mais escutei e executei em diferentes grupos de Xigubu. Mayeza é cantada permutavelmente em duas variantes da língua xiTsonga: o xiRhonga e xiChangana. Aqui também reside a diversidade, uma diversidade exibida na fonética de cada variante.

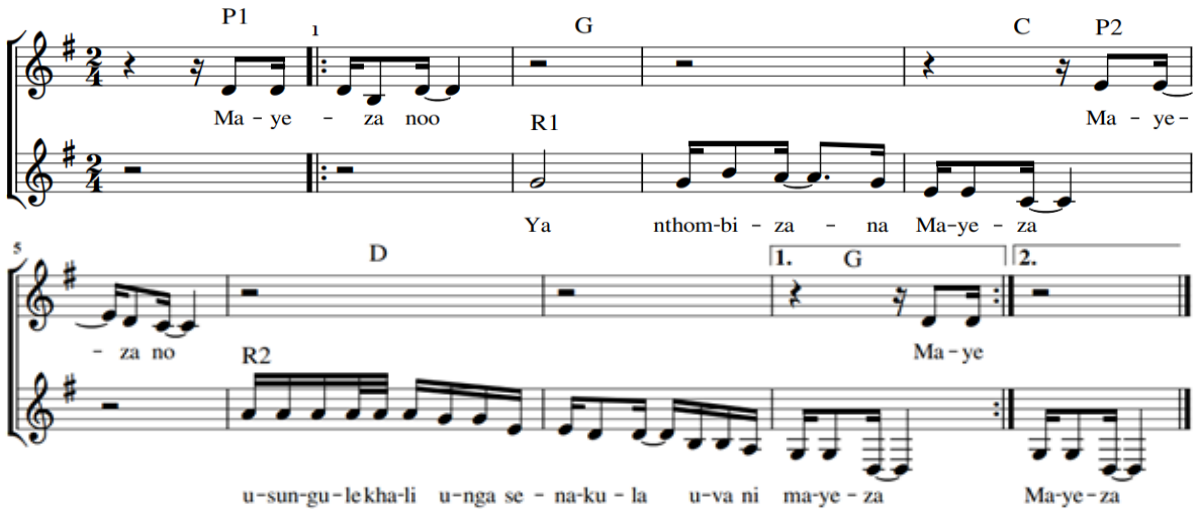


Figura 7: Canção Mayeza. Transcrição e editoração do autor.

Não pretendo traduzir o texto da canção para português, pois a minha vivência, memória oral e interação com os mestres dessa realidade demonstra que tal tradução reduz o sentido da obra. Assim, irei trazer alguns elementos que ajudarão o leitor a compreender o seu sentido a partir do contexto da sua performance. A canção Mayeza era executada na preparação e manutenção física dos homens para a guerra. Esta colocação também é descrita na pesquisa de Lopes, Tiane e Chambe (2009, p. 38) ao indicar que o Xigubu era dançado como forma de preparar os guerreiros física e militarmente, bem como para festejar as vitórias militares.

O etnomusicólogo moçambicano Luka Mukhavele [6] observou que os diferentes grupos que cantam Mayeza entendem esta canção como uma "libertinagem, desvio social" [7]. É uma canção que desempenha um papel significativo no funcionamento da sociedade. Ela critica os males da sociedade, expondo ou ridicularizando membros desviantes da sociedade como uma ferramenta social para a manutenção e equilíbrio das normas sociomorais. Os praticantes e ouvintes de Xigubu ao aceitar as críticas passadas pela Mayeza, moldam um o estilo de vida em conformidade com os padrões da coexistência pacífica.

Alguns exemplos de desvio social que Mayeza nos ajuda a criticar são o início precoce da prática sexual, o desrespeito aos mais velhos, a desvalorização de outras culturas, a opressão dos negros ou retirada dos direitos fundamentais dos outros. De fato, a escravatura, a opressão colonial e a consequente exploração humana do negro africano às quais o Xigubu busca resistir é um desvio existencial

[6] Praticante e pesquisador da cultura africana (dança, canção, instrumento musical).
[7] Em conversa pessoal efetuada por meio de WhatsApp durante o processo da produção deste texto.

ou fracasso da convivência normal. Tal desvio racista se estende para comportamentos negativos de qualquer sujeito da sociedade independente de sua cor da pele, classe social, gênero e idade.

A meu ver são "fracassos multiplicados nos fundamentalismos que negam ao[s] Outro[s] o direito de ser quem são" (OLIVEIRA, 2012, p. 37) e como resultado atribuem aos africanos, sobretudo negros, termos discriminativos como animais, assaltantes, macacos, contrabandistas, ruins, ladrões, malvados, vagabundos, feios, assassinos, traficantes, malandros, homens do diabo, atrasados, retrógrados, retardados, selvagens, figuras do mal, incivilizados, ferozes, bandidos de toda laia, sem histórias, sem religiões, sem culturas, estúpidos, analfabetos, expandindo e construindo uma supremacia branca eurocêntrica para escamotear a verdadeira civilização e "humanidade" da África (cf. FANON, 2008, MUDIMBE, 2013).

As artes negras, principalmente a música, sempre buscaram estéticas musicais peculiares para lutar contra quaisquer formas de discriminação produzindo o que se poderia livremente chamar de suas técnicas sociais críticas. A música de Xigubu é orientada por parâmetros que valorizam o caráter responsorial. Este caráter responsorial é baseado em duas frases, uma vista como pergunta (P) e outra como resposta (R). Nesse sentido, a letra da música Mayeza, como outras tantas de Xigubu, é expressa na forma de pergunta e resposta feita pelo solista ou líder e respondida pelo coro ou outro solista.

Existe em geral um tempo específico que é definido para Teketelo (a chamada) e Vuyelelo (a resposta), mas tanto o líder quanto coro podem antecipar ou prolongar a sua frase de maneira ornamentada, formando uma tecelagem cíclica e articulada no tempo e espaço, a semelhança do que acontece no que se vê como compasso 4. Assim, a estrutura vocal de chamada e resposta coexiste em três dimensões: 1) relacionamento adjacente - a resposta entra imediatamente após a sessão de chamada; 2) relação de sobreposição - a chamada entra mais cedo do que o esperado, ou seja durante a resposta em andamento; e 3) relação de bloqueio ou intertravamento envolvendo uma resposta contínua com um contrariar a passagem do solo sobre ela e atuar como duas músicas separadas simultaneamente (IDAMOYIBO, 2006, p. 44).

Na teoria musical ocidental, a noção que geralmente se tem da pergunta é que ela resolve provisoriamente numa função tonal que enfatiza a tensão ou instabilidade (função dominante seja V ou seu substituto vii^{o}) enquanto a resposta resolve provisoriamente ou definitivamente numa função tonal que enfatiza o repouso ou estabilidade, no caso a tônica, seja I ou vi. Essa noção é ouvida na peça musical Mayeza apenas na primeira pergunta (P1), sendo que a segunda pergunta (R2) tende a reduzir a tensão ou instabilidade ao cair na nota Dó, a fundamental do IV da tonalidade proposta. Por outro lado, a primeira resposta (R1) faz uma resolução provisória no IV grau (subdominante) gerando uma tensão e a segunda resposta (R2) efetua uma resolução final no vi grau - mi ou E (superdominante) gerando uma sensação de repouso ou estabilidade, mas que também tende a produzir uma tensão comparativamente com a tônica Sol ou G (I grau).

Mesmo o que é considerado aqui como resolução pode não ser, ou não é, necessariamente um repouso no seu verdadeiro sentido, pois a música de Xigubu

nem sempre termina com a parte vocal, mas ela é encaminhada flexivelmente num clímax rítmico dos tambores e do movimento do corpo, e em muitas vezes da audiência que continua exercendo sua euforia do canto, palmas e assobios mesmo quando o grupo específico em performance entende ter finalizado uma determinada peça.

Evidentemente, a música de Xigubu, pensada com as outras partes reverberantes da dança, tambores ou ouvintes, não apresenta um fim ou início previamente estabelecido. Portanto, o gráfico ou esqueleto fotográfico notado acima representa muito limitadamente o Xigubu e serve adequadamente para problematizar tanto essa pesquisa como outras que escolhem seguir esse caminho. Vejamos por exemplo que assumi uma análise da harmonia a partir da tonalidade de Sol. Isto é um paradoxo, pois por um lado, esse trecho (frases melódicas) não ilustra o princípio e o fim da música Mayeza, parâmetros importantes para a definição da tonalidade; e por outro, os executantes não têm preocupações tonal e de afinação à moda ocidental.

As frases melódicas, seja pergunta ou resposta, são em geral cantadas pelos dançarinos/as, por isso tendem a ser curtas; para dar fôlego da sua coordenação com os movimentos energéticos exercidos na prática. Pior é que, mesmo que sejam tão curtas assim, os racistas, eurocêntricos e opressores da humanidade não as escutam, pois querem seguir destruindo o modo de pensar dos indígenas africanos, americanos e por aí vai. Em geral, a direção do canto, predominantemente de frases descendentes, acontece quando os dançarinos exercem movimentos mais simples e leves.

Observe que a pergunta é mais curta (até mais ou menos 1 compasso na canção Mayeza) para facilitar a sua execução em solo, enquanto a resposta apresenta maior extensão, pressupondo que tem várias pessoas colaborando para a sua execução de forma coletiva; se um erra, o outro acerta. Nesse exercício, a pergunta e resposta podem ser dialogadas por um período longo com uma repetição aparentemente monótona da mesma frase curta emitida pelo líder da dança nessa ocasião e respondida pelos outros corpos numa relação rítmica complexa intercalada com a riqueza rítmica proporcionada pela alma dos tambores.

De fato, a repetição da linha melódica vocal quase nunca foi ou não é a mesma, por várias razões, destaco algumas: 1) na música de Xigubu não há nenhuma preocupação de manter a mesma afinação ou centro tonal (hegemônico); 2) as melodias se transpõem conforme os corpos dos dançarinos/as vão aquecendo e arrefecendo com o seu movimento sincronizado na luta; as frases vocais também vão modulando à medida que os tambores vão perdendo sua tensão aguda ao ser tocados energicamente; e finalmente, 3) as melodias vão se tecendo ritmicamente em direção à criatividade que os instrumentistas exercem para ativar a liberdade da variação dentro do padrão rítmico de Xigubu, procurando alternativas para resistir ou mesmo estancar de uma vez por todas a opressão que, nós os africanos, vivemos há cerca de seis séculos, mais de seiscentos anos.

O Xigubu é uma verdadeira arte de composição contemporânea que nós os Africanos temos vivido mesmo antes do que é historicamente conhecido como período de música contemporânea. A era contemporânea historicamente teve os

seus marcos simbólicos cronológicos de forma dicotômica e equivocadamente vinculada apenas à uma parte mínima da Europa. Ela vem sendo relacionada à Revolução Francesa de 1789, ao Congresso de Viena que intuía redesenhar o mapa político da Europa entre 1814 e 1815, e à Revolução Francesa de 1848 marcada por eventos revolucionários ocorridos entre 1830 e 1848, no entanto, as origens da música contemporânea erudita são confinadas ao início do século XX, por volta de 1910.

Trata-se de um momento artístico que questiona os padrões considerados estabelecidos até o século XIX e insere novas estéticas sonoras como: contornos melódicos, rítmicos e harmônicos que não se preocupam, respectivamente, com uniformidade intervalar, motívica ou funcional (preparação e resolução); maior experimentação e criatividade na manipulação da matéria-prima usada na produção musical; valorização do timbre, contexto e espaço de produção; percepção do silêncio, entre outros processos – similarmente ao Xigubu e outras práticas musicais.

De fato, no Xigubu o praticante é livre e criativo para cantar o Mayeza na sua tessitura vocal dialogando abertamente com as outras vozes que improvisam livremente sem se preocupar com os pauzinhos gráficos a que alguém escolhe condená-los numa sombra projetada a "seu ver" nas cinco linhas e quatro espaços da partitura que por vezes se tornam suplementares superiores e inferiores.

A contemporaneidade do Xigubu se encontra na experimentação de diferentes tipos de tambores, pele, espécies madeireiras, espaços e técnicas de performance, novos timbres e sua coletividade. A música contemporânea se nutre de processos culturais múltiplos que inserem sonoridades e estéticas que abarcam uma série de elementos hegemonicamente desconsiderados na sua produção. Com isso quero enfatizar que a contemporaneidade não é apenas um fruto de um espaço restrito à Europa. AMIGOS, para a tradução apropriada das estruturas contemporâneas precisamos chamar os "coleguinhas" da África, Ásia, Oceania, Antártida e "América", pois eles/elas fazem parte do planeta mundo. Assim, o estudo da música de Xigubu passa por um processo digestivo dos conceitos e parâmetros que temos como música "talvez afinada" no sentido globalizado pelo ocidente, por exemplo. Materiais acadêmicos que pautam por caminhos centrados na Europa clássica não reconhecem que "toda tradição musical tem suas zonas únicas de complexidade, sofisticação e significado social" (IVEY, 2007, p. 19).

O Xigubu não confina seu repertório em gráficos enciclopédicos escondidos nas bibliotecas; o Xigubu vive e reverbera seu saber numa memória significativa criada a cada ensaio ou apresentação. Sigo sustentando a minha inércia e indignação contra a surdez da hegemonia que olha para práticas musicais africanas, incluindo Xigubu, como rudimentares. Se o modo como o Xigubu é estruturado soa rudimentar e primitivo para você, sugiro que deixe quieto como tal, pois esta prática musical e sua consciência negra "não se assume como a falta de algo. Ela é. Ela é aderente a si própria" (FANON, 2008, p. 122) e como tal não pretende sofrer uma direcção gradual e especial para algum lugar mais global ou hegemônico especulado pelos pesquisadores. A meu ver, essas "São matrizes teóricas produzidas nos continentes que 'colonizaram' a África e o Brasil e que,

não obstante, prolongam sua atitude colonialista ao manter intactas as estruturas de dominação vigentes desde o século XV de nossa era" (OLIVEIRA, 2012, p. 30).

Não aceitar Xigubu como tal, é apenas efeito de uma colonialidade (QUIJANO, 2007) que repreendeu e quer continuar batotando as formas de produção de saberes africanos, reduzindo-as a categorias vazias e preconceituosas por pertencerem à "raça negra". Entretanto, compreendo que desconstruir essa realidade é uma condição básica para promover uma inclusão e diversidade cultural na formação de uma sociedade e humanidade mais justas. No entanto, "nós" preconceituosos não percebemos que "negar a humanidade de outra pessoa é depreciar minha própria humanidade. Ser pessoa é reconhecer, portanto, que minha subjetividade é em parte constituída por outras pessoas com quem compartilho o mundo social"[8] (EZE, 2008, p. 107, trad. minha).

Essa lição só vale para você que não aceita a hipótese historicamente "comprovada" de que todas as raças tiveram origem na negra, mas ela foi sofrendo mutações para se adaptar aos extremos climáticos do planeta mundial. "O preto é um homem igual aos outros, um homem como os outros, e que seu coração [à esquerda], que só parece simples aos ignorantes, é tão complexo quanto o do mais complexo dos europeus" (FANON, 2008. p. 71 e 111). A própria música e dança Xigubu é isso, uma conscientização e fortalecimento de valores que lutam pela vida e igualdade dos direitos humanos, possibilitando uma autonomia aos seus guardiões que a transmitem reciprocamente.

Processos de transmissão do Xigubu

Uma das coisas que determina o curso da história em uma cultura musical é seu método de transmissão (NETTL, 1997, p. 8). A transmissão musical consiste em um conjunto de caminhos, formas e processos como diferentes grupos sociais recebem e passam abertamente suas músicas em suas próprias culturas como um elemento vital para a definição da sua performance. Educadores (mestres "tradicionais" ou professores "formais") têm usado a música como uma técnica de transmissão recíproca de saberes entre intervenientes do processamento da prática cultural. Estes educadores

> têm percebido que a música pode ensinar [ou transmitir] além de muitos sons agradáveis, como apreciá-los, como produzi-los. Eles entendem que aprendem sobre pessoas através da sua música, e que muitas pessoas do mundo expressam muitas coisas importantes sobre a vida e sua cultura através da música (NETTL, 2010, p. 2-3).

Nessa visão, os fazedores do Xigubu aprendem a tocar tocando, cantar cantando, dançar dançando e montar montando. Eles trocam flexivelmente seus papéis nas atividades de execução, canto, dança e montagem coreográfica, fazendo com que tais ações se cruzem e se fertilizem num "transe" corporal que fundamenta o Xigubu. Aos poucos, os corpos vão se inserindo loucamente numa

[8] "To deny another's humanity is to depreciate my own humanity. To be a person is to recognize therefore that my subjectivity is in part constituted by other persons with whom I share the social world" (EZE, 2008, p. 107).

determinada tarefa da performance e passam a atuar nela ativamente, cientes das nuances e exigências específicas de outros processos que os tornam parte da família Xigubu.

O Xigubu é incorporado pela prática. Nas seções de ensaio orientadas pelo mestre David Jorge Tembe, ou Ngulele, como carinhosamente o chamávamos, nos pedia para cantar Dum-ku-taka-taka-taka taka-taka antes de qualquer atividade, fosse de execução de tambor, do canto ou da dança. A atividade era executada a partir da forma mais lenta possível, acelerando gradualmente para a mais rápida, sendo sempre acompanhada pelo mestre Ngulele no tambor ou na dança. Após a sua execução, nós o imitávamos de acordo com as nuances propostas, até atingir uma coordenação necessária para o contexto daquele dia específico. Este exercício era muito útil para trabalhar a percepção rítmica do canto e execução do tambor, bem como para a observação e sincronização motora dos movimentos do corpo.

No canto de Xigubu os sujeitos aprendem inicialmente a resposta, usando pequenos trechos rítmicos e melódicos significativos em termos de sílaba, palavra ou frase. Só depois de serem executados de forma coordenada pelo coletivo é que o líder ou grupo de líderes entoam a pergunta e conectam com a resposta dos outros intervenientes. A aprendizagem da pergunta também passa por trechos significativos. De igual modo, esta dinâmica valia para o entendimento das nuances rítmicas do tambor.

"Está memorizado" dizia o mestre Ngulele. "Agora quem quer dançar vai para dança, quem quer tocar vai para o tambor e todos vamos tentar cantar Mayeza". Eu, Rute Neves, Amélia Fombe, etc. íamos para a dança, o Luís Cossa atacava logo o tambor. Com repetições de erros e acertos, junto montamos as coreografias mais comuns que observamos ao longo da vida. Não à toa, Prass (1999, p. 13) destaca que os erros e acertos são realizações vivenciadas coletivamente, sendo que o saber individual só faz sentido associado ao saber do grupo da prática musical.

Assim, todos tínhamos o dever e o direito de propor uma estrutura de Xigubu que vivenciamos em nossas localidades e o Mestre Ngulele fazia o acabamento coreográfico. As suas intervenções eram pontuais e abertas o que facilitava a nossa liberdade e autonomia de trabalho coletivo. Relendo Dreyfus e Dreyfus (1986, p. 30-31) em Ingold (2010, p. 18) posso destacar que quando as coisas estavam andando normalmente, o mestre não solucionava problemas nem tomava qualquer decisão; ele fazia o que normalmente funcionava para que cada um (re)descobrisse e exercesse o seu potencial interativo. Assim, a transmissão musical era orientada por um processo de redescobrimento dirigido com uma noção de mostrar:

> Mostrar alguma coisa a alguém é fazer esta coisa se tornar presente para esta pessoa, de modo que ela possa apreendê-la diretamente, seja olhando, ouvindo ou sentindo. Aqui, o papel do tutor [mestre] é criar situações nas quais o iniciante é instruído a cuidar especialmente deste ou daquele aspecto do que pode ser visto, tocado ou ouvido, para poder assim "pegar o jeito" da coisa. Aprender, neste sentido, é equivalente a uma "educação da atenção" (INGOLD, 2010, p. 21).

Em geral, nenhum participante leva a sua parte do Xigubu para estudá-la individualmente em casa. Todos aprendemos e ensinamos praticando

mutuamente e ciclicamente no grupo. É neste grupo onde a mútua educação da atenção ocorre. Somos responsáveis uns pelos outros na manutenção da sabedoria e interatividade densas do Xigubu. É memorável uma discussão que eu tive com o Cossa numa dessas sessões de ensaio. "Madala," como o Cossa sempre me chama, "o seu pé não está a seguir o meu som", e eu respondi, "o seu tambor não está a seguir o meu pé". No meio do debate acordamos que ele iria seguir inicialmente os meus pés e em seguida eu leria o som do seu tambor.

Assim *praticamos, praticamos, praticamos e geramos* criativamente uma nova estrutura rítmica e gestual que tornou-se parte do nosso corpo, sendo ajustada e incorporada perfeitamente e abertamente dentro dos parâmetros e convenções das apresentações posteriores. Pouco a pouco, fomos descobrindo o segredo fundamental do Xigubu, afinal, cada participante "tem uma contribuição criativa a oferecer, dando sugestões que podem ou não ser incorporadas na música"[9] (SMALL; WALSER, 1996, p. 42, trad. minha).

Nesse sentido, as exigências da performance musical coletiva e os modos de participar individualmente dos grupos são fatores que determinam os sons gerados numa manifestação cultural (BLACKING, 1995 [1973]), pois "os participantes aprendem a dar e receber ajuda, isto é, aprendem a interagir, permitindo a reverberação de diversos saberes" (SANTANA, 2019, p. 12), saberes estes que não são prontos e acabados, devendo ser construídos durante a preparação, execução e avaliação de uma determinada performance.

Aqui, o Xigubu me ensinou a compreender e respeitar o conhecimento do outro como também a construir uma autoestima da minha opinião, reconhecendo que ela tem um valor de transformar a sensibilidade e saber do outro e vice-versa. Isso só aconteceu porque ambas as partes estavam motivadas a ampliar a sua visão, ou seja, no Xigubu não só ensinamos, mas também aprendemos singularidades mais amplas da sociedade.

Os múltiplos saberes do Xigubu são assimilados mentalmente por meio da tradição oral. Os corpos (sujeito, oralidade, gesto, tambor) participantes dessa prática cultural são os maiores "guardiões" de saberes culturais africanos ancorados na memória. Se um corpo esquece, o outro lembra e isso mantém viva e dinâmica a prática tradicional. O erro é assumido como parte do processo de aprendizagem e nunca serve como um meio de (auto)exclusão. Quando porventura um integrante esquece uma determinada passagem, a coletividade está pronta para dar suporte tanto ao colega, como ao grupo no seu todo. Há uma consciência de que quando um tropeça e cai, ele ou ela tem alguém para o(a) ajudar a se levantar e seguir copiando as estruturas sonoras do canto, dança e tambores com ajuda da memória oral do conjunto dos participantes momentaneamente capacitados.

Copiar, dialogando com Timothy, "não é fazer transcrição automática de conteúdo mental de uma cabeça para outra, mas é, em vez disso, uma questão de seguir o que as outras pessoas fazem" (INGOLD, 2010, p. 21). Este antropólogo britânico lendo Gatewood (1985) especifica que "o iniciante olha, sente ou ouve os movimentos do especialista [mestre] e procura, através de tentativas repetidas,

[9] "each player has creative contribution to make, offering suggestions which may or may not be incorporated into the music" (SMALL; WALSER, 1996, p. 42).

igualar seus próprios movimentos corporais àqueles de sua atenção, a fim de alcançar o tipo de ajuste rítmico de percepção e ação que está na essência do desempenho fluente (INGOLD, 2010, p. 21). Este copiar é um processo de redescobrimento dirigido que envolve um misto de imitação e improvisação: copiar é imitativo, na medida em que ocorre sob orientação; é improvisar, na medida em que o conhecimento que gera é conhecimento que os iniciantes descobrem por si mesmos (INGOLD, 2010, p. 21).

Nessa lente, a herança de aprendizagem oral representa a cultura africana e seus processos de "redescobrimento" e "reverberação" articulam paciência, atenção, criação de amizade, longas horas de trabalho, observação, experimentação, audição, repetição, imitação, erro, acerto, exposição e presença em experiências sociais e desenvolvimento da sua performance. É evidente que "em qualquer sociedade, a maneira como a música é ensinada e transmitida é parte integrante da cultura musical"[10] (NETTL, 2002, p. 30, trad. minha) e precisa de ser respeitada e valorizada por todas pessoas dentro dos seus próprios moldes.

Portanto, os processos de transmissão do Xigubu também apontam formas fundamentais encontradas na batucada de samba: (i) Aprendizagem pela prática - aprender fazendo (tocando) (ii) Integração dos papéis de aprendiz e tutor - aprender ensinando (iii) Desenvolvimento primordial da habilidade de interação - aprender interagindo (SANTANA, 2019, p. 3). Estes processos não se dão por estágios fixos; eles se tecem à medida que o Xigubu vai acontecendo nos ensaios ou apresentações, permitindo que os participantes não sejam simplesmente "enchidos", mas talvez "esculpidos e polidos" para a sua melhor integração no grupo da performance.

Performance do Xigubu

A performance do Xigubu envolve o cotidiano, a dança, a encenação histórica, a música e o tambor. Os ensaios, dependendo das condições comunitárias, são públicos ou privados. No caso de um ensaio público, as pessoas que assistem podem comentar a sua percepção em relação à performance e muitas vezes colocam suas sugestões. A apresentação acontece nas festas de estabelecimento de chefes comunitários ou em atividades mais formais: nas cerimônias de abertura de bebidas tradicionais (Xikanyi), em datas festivas e comemorativas, e nas cerimônias de Kuphahla relacionadas ao pedido de chuva rogando aos antepassados para a sua regularidade.

Na cerimônia Kuphahla, seja em Moçambique, África de Sul ou eSwatini, o Xigubu acompanha a evocação dos antepassados, despertando os espíritos dos ancestrais para que possam se comunicar com os vivos. Tal cerimônia

> é dirigida pelo líder comunitário e, na ocasião, é sacrificada uma cabeça de boi, acompanhada por algumas bebidas tradicionais. Para além desta, existe a cerimónia da colheita, *liphusibele,* que tem a finalidade de agradecer aos ancestrais pela produção conseguida [numa determinada] época (LOPES; TIANE; CHAMBE; 2009, p. 12).

[10] "In any society, the way in which music is taught and transmitted is an integral part of the musical culture" (NETTL, 2002, p. 30).

O Xigubu é usado para animar a festa tradicional Xikuwha ligada à cerimônia de Ukanyi. Assim, o líder comunitário do distrito de Matutuíne, Rogério Capezulo, afirmou que

> nos rituais do Ukanyi, temos a fase do Xikuwha que é a fase da festa popular onde a comunidade reúne-se para consumir o Ukanyi. Durante esta fase são tocados os instrumentos de Xigubu e executadas diversas manifestações culturais como canções e danças. Uma das danças muito praticada na nossa comunidade é o Xigubu [...] (LOPES; TIANE; CHAMBE; 2009, p. 43).

Tais atividades ritualísticas são realizadas em locais sagrados para as comunidades, podendo ser numa mata ou árvore, de forma que sua performance vincula-se a uma prática cultural constituída por um conjunto de elementos simbólicos e estruturais e da natureza que dão forma e sentido à sua existência. Nesse contexto, o sucesso de uma determinada atividade (agrícola ou social) na comunidade é condicionado pela realização desses rituais, invocando os ancestrais para garantir a normalidade das suas práticas. A performance é, por essa via, um sistema comportamental que reúne aspectos relacionados e determinados situativamente pelo tempo, ocasião, lugares, códigos e padrões de expectativa, e que são diretamente associados ao universo social em que esse fenômeno se caracteriza (ABRAHAMS, 1975, p. 25).

Assim, os produtos performáticos de Xigubu geram estruturas que vão além dos aspectos meramente sonoros, abrangendo diversos comportamentos e maneiras de viver experiências musicais dentro de uma comunidade ou grupo social maior. Nas ocasiões da apresentação de Xigubu, inicialmente se aquecem as peles, e assim, se afinam os tambores. Nesse processo usa-se o calor do fogo, seja de lenha, capim, papel ou luz do sol. Esta tarefa deve ser feita com muita antecedência, já que os executantes dos tambores vão experimentando a sonoridade produzida aos poucos, até atingir uma altura aguda aceitável para os ouvidos dos participantes. À medida que vão recebendo calor, os tambores se tornam mais agudos.

Em performances mais tradicionais, os instrumentistas se posicionam no espaço de apresentação, podendo ser um campo, um local onde a comunidade se encontra para discutir a vida ou problemas sociais comunitários, um palco convencional, entre outros espaços. Minutos após iniciar o som dos tambores, já se podem ver uma ou várias fileiras marchando levemente a partir de um ou dois pontos acessíveis e escolhidos pelos praticantes do Xigubu. Ao chegar próximo dos tambores, o som começa a modular ou transformar a sua intensidade respetivamente, sucessiva ou bruscamente, do mais suave para o mais forte. Essa variação também começa a mexer com os dançarinos aumentando o movimento dos seus pés e dos braços para além de produzir saltos mais altos possíveis que geram uma unidade coreográfica estruturalmente diversa. A diversidade rítmica do tambor é de alguma maneira "responsável pela elevação energética e espiritual" (MAPAYA; MUGOVHANI, 2018, p. 34) dos participantes que são coreograficamente conduzidos pelo ouvido.

O Xigubu é, assim, um exercício de improvisação pensado e organizado dentro de uma forma ou estrutura rítmica básica. Uma repetição nunca é a mesma. Cada uma é feita com maestria e criatividade dos praticantes. O som dos tambores

e Mafahlawas é distribuído nos corpos dos instrumentistas e dançarinos, sendo que cada participante faz uma leitura do outro corpo, como se fosse uma representação gráfica cultural interpretada reciprocamente. Os praticantes têm um contato visual e auditivo íntimo que serve como um fio condutor tecido ao longo da sua interação na vivência do dia a dia, nos ensaios e nas apresentações. Cada gesto emitido por qualquer participante do grupo tem algum significado especial no som dos instrumentistas e no movimento corporal e vocal dos dançarinos.

Assim, o Xigubu é constituído de forma integrada, encontrando seu organismo em todas as partes unidas da sua estrutura reverberante que mantém o funcionamento lógico de todo sistema. A performance de Xigubu envolve todos os processos, elementos simbólicos e estruturais, momentos, significados, vivências, comportamentos, vestuários e práticas sociais que inter-relaciona o som a diversos outros aspectos da cultura inseridos nesse contexto. O texto cantado, o tambor percutido ou friccionado, os movimentos corporais exercidos assumem o papel de veículos de uma memória compartilhada de relatos vivenciados pelos africanos no passado, mas que tendem a resistir do ponto de vista do presente.

A performance de Xigubu, apesar de manter a sua tradição até os dias de hoje, já sofreu algumas transformações, a ponto de ser exibida em palcos e com equipamentos convencionais. Creio que isso seja importante para manter a sua vida, mas ao mesmo tempo noto que ela vai se descaracterizando em termos do seu uso e função social nas comunidades - resultado do processo da globalização e modernização para entrar no ocidente e da violenta repressão que o sistema colonial exercia contra as práticas culturais classificadas equivocadamente como de baixa qualidade!

Enfim, o estudo da filosofia das performances culturais africanas concentra-se no comportamento sonoro e não sonoro dos participantes (meio, instrumento, gesto, traje, adereço executante, ouvinte), na interação social resultante, no significado desta interação para os participantes, e nos traços de performance definidos pela comunidade para um contexto ou ocasião específicos (BÉHAGUE, 1984, p. 7). Na reciprocidade dos corpos parecem se reunir sinteticamente todas as dimensões do Xigubu, e, de fato, é a interação entre vários elementos que torna a textura musical africana agregativa, holística, concreta, complexa, como proponho seguir.

Características de práticas musicais africanas a partir de Xigubu

Uma vez determinadas as partes “lógicas” da performance de Xigubu (música, dança, instrumento, corpo, meio, vestuário, linguagem, comida, bebida, festa, sua intenção e incentivo, etc.), elas podem ser relacionadas entre si, ou, reduzidas a uma estrutura mais profunda e abrangente para demonstrar as características da música africana. Tais características têm sido discutidas por vários pesquisadores africanos como Kwabena John Hanson Nketia (1979), Victor Kofi Agawu (1987), Ovaborhene-Isaac Idamoyibo (2006), Meki Nzewu (2007), entre

outros. Assim, a partir da minha imersão na literatura já produzida e principalmente da análise realizada neste texto sobre o Xigubu, apresento as características da cultura musical africana:

1) A música é integrativa: os sujeitos trabalham a música, dança, instrumento e meio intrinsecamente; A audiência constitui uma parte fundamental que dá sentido à realização de uma determinada atividade comunitária. Estas partes da música africana são praticadas como uma arte integrada onde cada uma é frequentemente considerada incompleta sem as outras, funcionando como "unidade do organismo humano", quando uma parte não está bem, ela afeta todo corpo e, portanto, cada uma é digna de respeito. Considere que "[...] o corpo e todas suas partes não são uniformes, ainda assim eles permanecem eficazes em sua integração e funcionalidade"[11] (EZE, 2008, p. 112, trad. minha).

2) É uma prática coletiva: os sujeitos compõem, aprendem e ensinam uns para os outros e os seus processos e produtos culturais pertencem a todo o conjunto. Eles são facilitadores do processo de transmissão de saberes aos demais, ao mesmo tempo que se responsabilizam pela sua própria educação de atenção na aprendizagem. Assim, dependendo da tarefa a ser realizada, o participante pode ser tanto mestre quanto aprendiz. O que torna a música africana didaticamente interessante é o seu caráter de produto coletivo apreendido pelo corpo. "Nesta interação dinâmica, indivíduo-coletivo, se estabelecem relações de aprendizagem" (SANTANA, 2019, p. 4).

3) Composição colaborativa: a composição e estruturação da sua performance baseia-se numa visão holística sobre o mundo musical, elucidando laços de colaboração, cooperação e socialização que se tecem dentro de uma filosofia cultural africana que combina elementos musicais do plano sonoro e não sonoro; A coreografia da dança, a canção, o ritmo do tambor assim compostos são armazenados e recuperados na memória "mental" por esforços e princípios de lembrança participativa. A composição é corporativa, cada parte do todo deve sua existência a outras, incluindo as inspirações anteriores e seus contemporâneos, ou simplesmente visão africana do homem.

4) Apresentação auto-condutora: a performance não exige que um condutor esteja diante do grupo especificamente para dar qualquer sinal de ataque ou bater no pulso métrico ou tempo cronométrico. Os participantes se observam e se escutam atentamente para garantir uma integração esperada dos tambores, movimentos do corpo e articulações vocais que se tecem na cooperação auto-exigida por cada membro para o desempenho do grupo;

5) Trata-se de uma repetição criativa: os praticantes desenvolvem uma forma de improvisação, dentro dos parâmetros culturais, que os permite produzir ações e reações criativas durante a sua interação; as repetições do canto, movimento corporal e toques rítmicos do tambor são construídas de forma que a cada repetição possam ser integrados novos materiais nos três parâmetros (dança, canto, tambores). A estrutura do canto, dança e ritmo possuem uma série de detalhes ou signos que podem ser desenvolvidos ao longo do tempo e a

[11] "The body and all its part are not uniform, yet they remain efficacious in their integration and functionality".

repetição, assim, não se torna monótona. Estes detalhes podem ser uma acentuação específica do ritmo, uma maneira de pegar a baqueta mais confortável e funcional, uma movimentação corporal que auxilia na compreensão do ritmo, o encaixe e conjugação entre as levadas no conjunto etc. (SANTANA, 2019, p. 11-12);

6) Uma organização espiral: a repetição e variação do som e o movimento são relacionadas por meio de um padrão rítmico fundamental que se distingue das estruturas sonoras e motoras improvisadas; as produções rítmicas, melódicas contemporâneas (tonais, atonais, modais) se tecem flexivelmente não definindo claramente ou linearmente a velocidade e o lugar específico do início ou finalização das obras; A performance no seu todo dependerá do primeiro e do último a sair da cerimônia considerando que isso faz parte integrante da prática cultural;

7) Baseia-se no caráter responsorial: os participantes dividem a peça musical em duas frases, padrão de chamada e resposta envolvendo um solista e um coro onde a resposta do coro, seja imitativa da linha solo ou não. No Mayeza as respostas não são imitativas, tendendo a ser complexas e executadas por um maior número dos participantes de forma uníssona dentro da sua tessitura vocal;

8) Tem um caráter mega-rítmico: o cruzamento e entrelaçamento mental e prático de múltiplos ritmos contrapontuais que se relacionam simultaneamente nos tambores, pés, chocalhos e o canto geram um tecido musical único de organização das durações de valores sonoros e do silêncio audíveis. Os participantes estão filosoficamente conscientes de que, apesar de serem autônomos na sua produção específica, eles estão tocando, cantando e dançando juntos, usando diferentes padrões rítmicos, melódicos e gestuais simultaneamente sendo que cada participante precisa segurar sua parte de forma interdependente para manter o funcionamento integrado do conjunto;

9) Apresenta frases curtas e "simples": os trechos musicais africanos tendem a ser curtos e simples para facilitar a sua memorização cultural, permitindo que os praticantes cante-os combinadamente com outras atividades como por exemplo a dança e a execução instrumental;

10) Entrada ou ataque equidistante (IDAMOYIBO, 2006): cada instrumento, incluindo a voz e os pés pode entrar ou atacar em pontos estratégicos de entrada no ciclo temático do conjunto da performance delineando ataques "sistemáticos equilibrados" com movimentos da coletividade;

11) Faz parte do cotidiano africano: o gesto e som exaltam os problemas ou situações comuns das comunidades locais desenvolvendo formas para lidar com a vida; os gestos e os materiais usados na dança Xigubu revelam uma forma de preparação para guerra, comemoração de vitória e junto à sua música transmitem valores sociais para o bom funcionamento e convivência social;

12) Incorporada consciente e inconscientemente: os esquemas sonoros e movimentos corporais que se operam no sujeito da performance ocorrem inicialmente de maneira aparentemente inconsciente na rua, em casa do vizinho, no campo do cultivo, nas brincadeiras sem que a pessoa se dê conta da sua transformação e depois eles se intensificam e se acomodam no praticante quando este se integra ativamente num determinado grupo;

13) Depende da memória e motivação: o processo de troca de saberes é feito na oralidade incluindo observar, imitar, errar, acertar, colaborar, experimentar e se expor em situações de performance sociais; A memória serve como um livro no qual a lógica dos parágrafos depende das letras, sílabas, palavras ou frases provenientes do prazer das ações e reações que os diferentes participantes exercem para manter a prática musical viva.

14) Passagem geracional flexível: os valores e saberes da cultura africana são passados por membros da mesma família ou comunidade de uma geração a outra mediante as condições do meio sociocultural. Os pais, tios, irmãos, amigos, vizinhos, etc. são figuras fundamentais para a troca de saberes;

15) Acredita na ancestralidade: os participantes conectam o mundo dos vivos e o dos espíritos ancestrais que os cuida, principalmente, em épocas de crises - fome, seca, etc.

16) Vive da natureza: o ser humano é um agente importante para a música africana, mas ela depende também fundamentalmente dos espaços e espécies madeireiras e de animais proporcionadas/os pela natureza; isto chama atenção para o nosso melhoramento relacional com o meio ou a natureza, protegendo as diferentes espécies sempre que possível.

17) É didaticamente menos previsível: os praticantes amarram instrumentos como Mafahlawas nos pés ou nas mãos para produzir uma configuração sonora incontrolável (sem início e fim pré-estabelecido), mas rica em sonoridades que tornam o praticante mais criativo em sua performance; tal processo de criatividade associado a subjetividade individual do praticante se dissolve em intercâmbios instáveis que fundamentam em alguma medida uma imprevisibilidade da performance musical.

18) Prática aberta e inclusiva: cada sujeito escolhe desenvolver uma tarefa específica na qual se sente mais confortável; No fundo, os praticantes se ajudam e formam uma coletividade onde cada membro é peça vital para o desenvolvimento da performance; Nessa característica está o fundamento sociológico da ancestralidade africana que concordando com Oliveira (2007, p. 257) é a maneira como me relaciono com o outro, ou melhor, “o Outro é sempre alguém com o qual me confronto ou estabeleço contato”, um Ubuntu ajustável ou aberto, um relacionamento que não assimila nem possui o outro de onde a identidade do sujeito é constituída. Permite que o outro seja, se torne. O Ubuntu respeita a natureza dinâmica do “outro” caracterizado por exposição mútua. O sujeito e o outro não se dissolvem em um; em vez disso, há constante contato e interação, de modo que a singularidade de outra pessoa enriquece a outra (EZE, 2008, p. 117). Ou seja, cada indivíduo enquanto entidade livre e solidária “é constituída na relação com aquilo que é outro ou diferente dela própria (ou através dessa relação)” (HALL, 2003, p. 89). Portanto, pensamos “a diferença em uma unidade complexa, sem que isso implique o privilégio da diferença em si” (HALL, 2003, p. 164). Assim,

> Uma das formas de nos prepararmos para reconhecer o que é diferente está na descoberta de nossa própria alteridade, algo que muitas vezes nos escapa. Por exemplo: perceber sua própria violência é a premissa essencial para uma interação não violenta com outros seres humanos. No mundo globalizado, as interações devem reconhecer e valorizar a alteridade, e o pensamento deve

> ser heterogêneo, ou seja, devo ter o outro como ponto de partida do meu pensamento. Uma postura aberta ao que é diferente e estrangeiro nos permite ver refletida, como num espelho, nossa própria particularidade cultural e individual. Isso pode ampliar nosso leque de possibilidades, em termos de lidar com a alteridade e a complexidade (WULF, 2018, p. 49-50).

Nessa ligação social, que respeita a alteridade, fundamenta-se o processo de inclusão, "um espaço difuso onde se aloja a diversidade" ancorada na experiência africana em solo brasileiro, mantendo e atualizando sua forma cultural do Samba de Roda da Bahia (GRAEFF, 2015), Maracatu de Florianópolis (MARCELINO, 2014), Coco da Paraíba (AYALA; AYALA, 2015), Candomblé da Bahia (GRAEFF, 2018), Emboladores da Paraíba (MOUZINHO, 2016); Cirandeiros da Paraíba (RIBEIRO, 2017), Catopês de Minas Gerais (QUEIROZ, 2005), Batucada de samba de Campinas SP (SANTANA, 2019) entre outros lugares do mundo que incluem os gamelões javaneses e balineses da Indonésia (SMALL; WALSER, 1996), o blues americano (KUBIK, 1999; GATIEN, 2009) e por aí adiante.

Parece que a origem da música com matizes africanos tem uma terra própria que é a África, contudo, ela também está em outros continentes em forma de ilhas possibilitadas principalmente pela escravatura. Já faz muito tempo que nós os africanos somos importados para outros continentes. A primeira civilização a levar os africanos para fora do seu continente foi a dos árabes. Eles levaram os africanos da costa oriental para o processo e negócio de escravatura. Depois os europeus vieram - portugueses vieram, espanhóis seguiram, alemães vieram, franceses seguiram e os belgas vieram - como se fosse uma técnica de composição de fuga, uma grande técnica de colonização.

A África tornou-se um campo de caça para os europeus colonizadores. Os nossos ancestrais construíram os EUA, a Europa. Quando o processo de escravatura foi abolido "se bem que foi abolido", os europeus iniciaram o processo de colonização da África, passando a controlar os espaços e costumes. As religiões, nomes, valores e comportamentos africanos passaram a ser menosprezados, o corpo negro passou a ser uma imagem diabólica representando por exemplo uma cor de roupa a ser vestida para o funeral enquanto o corpo branco era o anjo a ser adorado em festas, casamentos, igrejas, etc.

Assim, na formação cultural, afirma Stuart Hall (2003, p. 41-42), traços brancos, europeus, ocidentais e colonizadores sempre foram posicionados como elementos em ascendência, o aspecto declarado: os traços negros, "africanos", escravizados e colonizados, sempre foram não ditos, subterrâneos e subversivos, governados por uma "lógica" diferente, sempre posicionados em termos de subordinante e marginalização. Assim, as identidades formadas no interior da matriz dos significados coloniais foram construídas de tal forma a barrar e rejeitar o engajamento com as histórias reais de nossa sociedade ou de suas "rotas" culturais.

Onde está a sabedoria dos civilizadores? "O sábio se assemelha a outras pessoas e coisas, ou seja, ele as percebe em seu imaginário e, com isso, enriquece seu conhecimento de mundo. Ele não busca subordinar pessoas e coisas às suas próprias intenções, mas lhes dá espaço para que possam florescer em seu imaginário" (WULF, 2018, p. 53). De fato, os praticantes das comunidades culturais só precisam de espaço para florescer, para tornar o invisível visível, pois

eles seguem empreendendo enormes esforços para juntar ao presente essas rotas fragmentadas e suas genealogias não ditas pelo considerado sábio.

Todos esses aspectos são importantes na definição de uma música com matizes africanos. Quem sabe? Pode ser que o conjunto de elementos estruturados (sonoros e não sonoros) que direcionam socialmente, culturalmente, espiritualmente e humanamente a nossa vida seja originalmente africano! Existem muitas pessoas que, apesar de nunca terem pisado na África, podem ter ossos, carne e uma ancestralidade africana graças ao processo de escravatura, globalização e colonização. Nesse processo, os escravos carregam consigo suas tradições musicais para um novo espaço e tempo definidos pela guerrilha europeia que comanda o mundo gerando rupturas e transformações significativas nas esferas política, econômica, social e cultural.

A conferência de Berlim (1885) foi um marco importante para essas transformações. Os europeus tomaram a África como seu continente, despedaçando-o a seu belo prazer de comercialização dos escravos e exploração do homem africano para trabalhar nas plantações de café, tabaco, cana-de-açúcar, entre outras. Tais atuações fizeram com que pessoas de todo o mundo começassem a redefinir suas identidades pessoais e culturais dentro dos limites de países africanos desenhados por um serrote europeu bem afiado. Em um desses dias, os africanos dormiram em territórios com nomes dos seus reinos ou impérios, mas, em um dia seguinte, acordaram com seus familiares, amigos, estilos, gêneros, danças, comidas em um outro espaço que só podia/pode ser acessado por meio de um passaporte. Sempre foi uma tendência do ocidente, é claro, criar separação para facilitar o seu processo de entretenimento e trancamento das mentes africanas, e assim, poder explorar melhores os recursos do continente "negro", o diabolizado.

A música está sempre lá, se adequando aos novos contextos em forma de refúgio das dores das chicotadas. Os africanos sempre relatam essas situações de exploração como uma matéria-prima para a composição das suas práticas musicais. Eles usam a música como se fosse uma espécie de restituição imaginária e crítica da catástrofe opressiva. Assim, a música se torna uma espinha dorsal duplamente usada para a descrição da história cultural e como um processo de negociação da subordinação racial a que África sempre viveu.

O Brasil não é ausente dessa realidade, afinal os escravos também chegavam e eram comercializados nesta parcela do mundo. O Brasil tem, de alguma medida, ossos, carne e Makumba africana. Assumamos isso de uma vez por todas, pois o Brasil, principalmente o menosprezado, canta, dança, toca *Swings* com matizes africanos em um novo contexto que mistura costumes, valores e singularidades especificamente atualizados/as. Eduardo David de Oliveira me parece caminhar nessa linha ao afirmar que:

> De nossa cultura material à nossa riqueza simbólica, nós, afrodescendentes, reintroduzimos a África perdida no solo brasileiro, seja através de uma recriação idílica, epistêmica, política, artística e até mesmo econômica. Mantivemos suas línguas não mais faladas no território de origem. Não são línguas arcaicas para tornarem-se línguas míticas. Assim, elas, ao contrário das línguas arcaicas, não deixaram de se atualizar. Pelo contrário, elas atualizaram-se no seu próprio *hall* linguístico interno, quando

> atualizaram o português falado no Brasil, abrindo para uma polifonia de sentidos que inverte a lógica da língua dominante. Palavras como mandinga, maloqueiro, calunga, ginga testemunham a favor dessa teoria (OLIVEIRA, 2012, p. 38).

Existe uma grande necessidade de compreender as formas culturais que, de um modo muito preciso delineiam as experiências humanas nesse mundo. Essas experiências juntam, por exemplo Xigubu e o quotidiano brasileiro para formar Maracatu de Recife, juntam Xingomana, Xisayizana e umbigada da Xingombela das Timbila moçambicanas para formar o coco da Paraíba, e muitas outras estéticas diaspóricas. Portanto, "na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas. Junto com os elos que as ligam a uma ilha de origem específica, há outras forças centrípetas [, que pelo movimento circular puxam os corpos para o centro]" (HALL, 2003, p. 27). Isso não deve distrair a nossa vista, aí resiste uma forte afrocentricidade, diluída transculturalmente com "raízes" europeias, Asiática e Americana, ao ponto que, a melhor compreensão do Brasil dependerá do entendimento do mundo. Num coro brasileiro podem dizer que

> produzimos nossa própria África e nossa subjetividade nos regatos de fluxo e refluxo que não param de nos atravessar. [...] Somos africanos dentro de nosso próprio tempo residindo e conflituando com o tempo do Outro, que somos nós mesmos. [...] Somos Africanos, mas de um jeito possível apenas no Brasil (OLIVEIRA, 2012, p. 38).

"Esse resultado híbrido não pode mais ser facilmente desagregado em seus elementos 'autênticos' de origem" (HALL, 2003, p. 31), mas como Kobena Mercer (1994) nos faz perceber em Stuart Hall (2003, p. 34) trata-se de uma "estética diaspórica" na qual há uma poderosa dinâmica sincrética que se apropria criticamente de elementos dos códigos mestres das culturas dominantes e os "crioulíza", desarticulando certos signos e rearticulando de outra forma seu significado simbólico. Assim, as tradições vão tomando suas variações de acordo com pessoas, gerações, gêneros, grupos linguísticos, religiosos, sociais oriundas/os sendo quase sempre "revisadas e transformadas em resposta às experiências migratórias" (HALL, 2003, p. 66).

Considerações finais

As experiências das práticas culturais africanas podem informar a construção do Ubuntu. O seu dinamismo ideal corresponde literalmente a boa interação das partes que compõem o todo e desta forma o seu virtuosismo resulta da sociabilidade dos corpos que se conectam em performance. O Xigubu funciona melhor se cada parte do conjunto estabelecer exclusivamente imperativos concretos e práticos do seu próprio auto-interesse, porém a satisfação performática é obtida no todo. Assim, a estrutura do corpo humano de Xigubu é definida pela troca de papéis nas ações e partes que compõem esta prática cultural, partes estas que parecem invisíveis dentro de todo conjunto. De facto, o Xigubu parece um microscópio, um instrumento que possibilita uma leitura de partículas minúsculas dentro de uma estrutura mais ampla da sociedade.

É hora de usar esse microscópio, porque parece que a olho nu tendemos a não ver a grandiosidade das partículas que compõem e reverberam o Xigubu ou qualquer prática com matizes africanos. A prática da afrocentricidade percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural de acordo com seus próprios interesses humanos (ASANTE, 2009, p. 39). Portanto, "o entendimento do modo como uma cultura se transmite é realmente central para a compreensão da sua música" (NETTL, 2010, p. 4).

Assim, os participantes de Xigubu desenvolvem os seus saberes por meio de uma troca de opiniões baseada na prática. Eles ensinam e aprendem, dão e recebem saberes cotidianos de uma forma colaborativa e cooperativa inter(intra)grupalmente. Nessa visão, os executantes de tambores podem dialogar e solucionar problemas dentro do grupo dos tambores, e assim também acontece no canto, dança e na festa. Tomadas as decisões intergrupalmente, os participantes se implicam para discutir o problema de forma mais abrangente intragrupalmente e assim a prática cultural vai participando na construção da identidade africana comunicando seus ideais filosóficos e batalhando contra qualquer um que tente escamotear a sua edificação, coesão e autodeterminação histórica, cultural e artística marcada por resistências e revoltas à opressão.

Nessa construção, cada parte do Xigubu é reverberante na outra formando um tecido mega-rítmico que constitui a manifestação social total. O canto se funde e se confunde com a dança e o dum tantã dos tambores. A dança se funde e se confunde com o canto e o dum tantã. O dum tantã dos tambores se fundem e se confunde com o canto e a dança. Ou seja, "a boa execução rítmica no canto e no tambor estimula a dança, e a boa dança energiza cada vez mais o canto, e assim vai a regeneração em espiral até que o ponto mais alto da elevação espiritual seja alcançado"[12] (MAPAYA; MUGOVHANI, 2018, p. 34). A produção do Xigubu é, por assim dizer, um circuito em movimento que é gerado, sustentado e realizado por partes ou condições vitais inextricavelmente distintas. Cada parte estabelece determinadas condições para a outra, "isto é, cada uma é dependente da outra ou a determina" (HALL, 2003, p. 279).

Todas essas combinações se relacionam como uma ocasião social específica, criando rupturas necessárias para a desconstrução de algumas teorias da tradição ocidental "clássica" e valorizando também a Forma Cultural Africana Contemporânea que muito significa em nós os africanos. "Cada momento de desconstrução é, também, um momento de reconstrução" (HALL, 2003, p. 370). Certamente, ao nos distanciamos do modelo "eurocêntrico" de construção de conhecimento, o que realmente encontramos são as diversas formas pelas quais os sujeitos mantêm e adaptam as suas qualidades particulares de estruturação de saberes ao longo do tempo.

Assim, no Xigubu ocorre uma transformação cultural e simbólica que não coloca as partes constituintes "em baixo ou em cima", preservando uma estrutura fracionária semelhante na divisão entre as mesmas. Significa que as partes se invadem, e, como em Stuart Hall (2003, p. 226), ofuscando a imposição da ordem hierárquica; criando não simplesmente o triunfo de uma estética sobre a outra,

[12] Good rhythmic execution in singing and on the drum instigates dancing, and good dancing increasingly energises singing, and so goes the spiral regeneration until the highest point of spiritual elevation is reached (MAPAYA; MUGOVHAN, I2019, p. 34).

mas revelando a interdependência entre as partes e uma natureza inextricavelmente mista. Reconhecer que esta forma aberta existe em performances musicais africanas significa aceitar a sua alteridade e contribuição para o crescimento do conhecimento em estudos musicais. Além do mais, este reconhecimento demonstra como os modos de produção de conhecimento podem estar combinados na formação humana, social e cultural, conduzindo, como revela Hall (2003, p. 329), a modos diferenciados de incorporar os chamados "saberes retrógrados" dentro da hegemonia global.

O Xigubu, nesse sentido, é 1) uma maneira de resistir e se contrapor à lógica da colonialidade que sobrevive soando como uma caixa de ressonância ao colonialismo perpetuando a hegemonia dominante de saberes e comportamentos impostos aos Africanos; 2) um espaço de conscientização, socialização, educação, debate e reflexão pública-crítica sobre valores e saberes que exigem rupturas políticas para o fim da colonização pelo mundo e comportamentos socialmente desviantes; 3) um conjunto de elementos estruturados (sons, sujeitos, movimentos, meios, etc.) que direcionam socialmente, culturalmente, espiritualmente e humanamente os sujeitos; 4) é um meio simbólico de organização, interação e transformação social que unifica, colaborativamente, os sujeitos por meio de padrões singulares e identitários africanos.

O Xigubu é uma prática cultural complexa que não pode ser reduzida neste texto, pois ela acredita na memória e oralidade que devem ser vivenciadas e incorporadas no corpo humano por meio da prática compromissada. A adesão de praticar o Xigubu significa aceitar o compromisso de lutar contra a opressão colonial, destrancando as mentes ainda algemadas sejam africanas ou de outra parte do mundo. A prática cultural Xigubu tem o potencial de provocar os participantes, diretos ou indiretos, a pensar criticamente sobre a construção do mundo.

Sou otimista que ao valorizarmos as manifestações africanas e seus traços[13] podemos produzir a verdadeira história da humanidade e democracia que, na prática, nunca passearam dentro do continente africano e outras partes do mundo! Mas para tal, direi em xiRhonga Sekeleka Makweru (levante-se irmão). Chamo a atenção do povo não só para se "levantar do chão" em que está compulsivamente sentado, ou conformado com a situação, como também para se "erguer", para lutar contra alguma coisa que o coloca sentado, sem movimento (CRAVEIRINHA, 2008, p. 6-7). Vamos todos levantar, representar, significar e praticar o **Grito Negro** para a nossa travessia:

Eu sou carvão!
E tu acendes-me, Patrão
Para te servir eternamente como força motriz
Mas eternamente não
Patrão!
Eu sou carvão!
E tenho que arder, sim
E queimar tudo com a força da minha combustão.
Eu sou carvão!
Tenho que arder na exploração

[13] Traços característicos da sua língua, música, dança, vestuário, ginga, comida, sabedoria, hábitos, etc.

Arder até às cinzas da maldição
Arder vivo como alcatrão, meu irmão
Até não ser mais tua mina
Patrão!
Eu sou carvão!
Tenho que arder
E queimar tudo com o fogo da minha combustão
(CRAVEIRINHA, 2008, p. 19).

As nuances do Xigubu não pretendem "queimar tudo" tampouco aniquilar outras tradições já estabelecidas, no entanto, para que o Xigubu produza a verdadeira democracia e igualdade dos direitos fundamentais, ele precisa ser cada vez mais compreendido e relacionado com outras práticas culturais tais como Makwayela, Ngalanga, Tufo, Mapiko, Zore, Timbila, Muthimba, Xingomana, Xingombela, Nyau, Makhwayi, Marrabenta, Mandowa, Kateko, Ndokodo, Mutute, Mutxongoio, Mafuwe, Ndjole, Nyambaro, Chiwere,Xigubu, Xiwoda, Ngalanga, Niketxe, Nganda, Limbondo, Nhlama, Xiparatwana, entre outras práticas oriundas ou descendentes da África. Assim, acredito que a pesquisa das culturas musicais pode ser vital para uma melhor compreensão do modo como as sociedades se formam e se mantêm vivas. Fico, por enquanto, com a performance do Xigubu do poeta José Craveirinha (2008, p. 17-18) com esperança de retomar em outros textos.

XIGUBO
Para Clande Coufon

Minha mãe África / meu irmão Zambeze
/ Culucumba! Culucumba[14]!
Xigubo estremece terra do mato / e negros fundem-se ao sopro da xipalapala[15] / e negrinhos de peitos nus na sua cadência / levantam os braços para o lume da irmã lua / e dançam as danças do tempo da guerra / das velhas tribos da margem do rio.
Ao tantã do tambor / o leopardo traiçoeiro fugiu. / E na noite de assombrações / brilham alucinados de vermelho / os olhos dos homens e brilha ainda / mais o fio azul do aço das catanas. / Dum-dum! / Tantã!
E negro Maiela / músculos tensos na azagaia rubra / salta o fogo da fogueira amarela / e dança as danças do tempo da guerra / das velhas tribos da margem do rio.
E a Noite desflorada / abre o sexo ao orgasmo do tambor / e a planície arde todas as luas cheias / no feitiço viril da insuperstição das catanas.
Tantã! / E os negros dançam o ritmo da Lua Nova / rangem os dentes na volúpia do xigubo / e provam o aço ardente das catanas ferozes /na carne sangrenta da micaia grande.
E as vozes rasgam o silêncio da terra / enquanto os pés batem / enquanto os tambores batem / e enquanto a planície vibra os ecos milenários / aqui outra vez os homens desta terra / dançam as danças do tempo da guerra / das velhas tribos juntas na margem do rio.

José Craveirinha, 1958 (2008, p. 17-18)

[14] O grande espírito, ou Deus (CRAVEIRINHA, 2008, p. 17).
[15] Instrumento musical de sopro [Aerofone] feito a partir de um como de pala-pala, uma espécie de antílope, e que é normalmente usado para convocar a população (CRAVEIRINHA, 2008, p. 4).

Referências Bibliográficas

ABRAHAMS, Roger D. The theoretical boundaries of performance. In: HERDON, Marcia; BRUNYATE, Roger (Ed.). **Form in performance, hard-core ethnography**. Nova York: McGrawHill, 1975. p. 18-27.

AGAWU, Victor Kofi. The Rhythmic Structure of West African Music. **The Journal of Musicology**, Vol. 5, No. 3. 1987, pp. 400-418. Disponível em: https://jm.ucpress.edu/content/ucpmusic/5/3/400.full-text.pdf. Acesso em: 13 Fev. 2020.

APEL, Willi (ed.) **Harvard Dictionary of Music.** 2a Edição. London: Heinemann Educational books Ltd. 1970.

AROM, Simha. **African polyphony and polyrhythm:** Musical structure and methodology. Cambridge: Cambridge University Press.1991.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa L. (org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. SP: Selo Negro, 2009.

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (organizadores). **Cocos*:* alegria e devoção**. Crato: Edson Soares Martins Ed., 2015.

BÉHAGUE, Gerard. **Performance practice**: ethnomusicological perspectives. Westport: Greenwood Press, 1984.

CRAVEIRINHA, José. **XIGUBO**. Maputo: ALCANCE EDITORES. 1ª edição, 2008.

EZE, Michael Onyebuchi. What is African Communitarianism? Against Consensus as a regulative ideal. **Afr. J. Philos.** 2008, 27(4). Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/299155101. Acesso em: 25 Jul 2020.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Renato da SILVEIRA (tradução). - Salvador: EDUFBA, 2008.

FILHO, Silvio de Almeida Carvalho; NASCIMENTO, Santos Washington. (orgs.) **Intelectuais das Áfricas**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2018.

GATIEN, Greg. Categories and Music Transmission. In (EDs.) BOWMAN, Wayne; LINES, David. **Action, Criticism, and Theory for Music Education.** 2009 Oct;8(2): 94-119. Disponivel em: http://act.maydaygroup.org/articles/Gatien8_2.pdf. Acesso em: 21 Set 2020

GEERTZ, Clifford. **The interpretation of cultures**. New York, USA: Basic Books, 1973.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GRAEFF, Nina. Singing by and with heart: embodying Candomblé's sensuous knowledge through songs and dances in Berlin. **ORFEU**, v.3, n.2, Dez 2018, p. 44-71.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais / Stuart Hall; Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende ... let all. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HORNBOSTEL, Erich Morirz von; SACHS, Curt. A classification of musical instruments. **Galpin Society Journal** 14: 3-29. [1914] 1961.

IALÁ, Manuel . A penetração dos colonos e as suas missões em África. **Revista África e Africanidades** – Ano XII – n. 33, fev. 2020 - ISSN 1983-2354. Disponivel em: www.africaeafricanidades.com.br acesso em: 20 Jul 2020.

IDAMOYIBO, Ovaborhene Isaac. Igoru Music In Okpeland: A Study Of Its Functions And Compositional Techniques. Pretoria South Africa. 2006, 808 f.: il. **Tese** (Doutorado em Música). Department of Music Faculty of Humanities of University of Pretoria South Africa, 2006.

INGOLD, Timothy. Da transmissão de representações à educação da atenção. **Educação**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6-25, jan./abr. 2010.

IVEY, Bill. Ethnomusicology and the Twenty-First Century Music Scene. **Ethnomusicology,** Vol. 53, No. 1, 2009, pp. 18-31. University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology. Disponível em: http://www.jstor.o. Acesso em 11 de Março de 2020.

JUNOD, Henri A. **Usos e Costumes dos Bantu,** Tomo I, II, Arquivo Histórico de Moçambique, Maputo, 1996.

KUBIK, Gerhard. **Africa and the Blues.** Jackson: University Press of Mississippi. 1999.

LOPES, Sónia; TIANE, Célio; CHAMBE, Manuel. **Entre o Rufar e o Assobio: Os instrumentos tradicionais de música na Província de Maputo.** Matola: MOZIMAGEM Publicidade e Serviços. 2009.

MARCELINO, André Felipe. Grupo de Maracatu Arrasta Ilha: Dinâmicas de Aprendizagem musical me uma aprendizagem prática/André Felipe Marcelino. 2014. 171f. : il. **Dissertação** (Mestrado em Música) - Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Música. Florianópolis. Universidade de Estado de Santa Catarina. Centro de Artes. 2014.

MARINHO, Vanildo Mousinho Performance musical da Embolada na Paraíba/Vanildo Mousinho Marinho. Salvador, 2016. 190 f. : il. **Tese** (Doutorado em Música) – Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2016.

MAPAYA, Madimabe Geoff; MUGOVHANI, Ndwamato George. Ordinary African Musicology: An Africa-sensed Music Epistemology. In **John Blacking and Contemporary African Musicology Reflections, Reviews, Analyses and Prospects** (pp. 25-42). Cape Town: The Centre for Advanced Studies of African Society (CASAS). 2018. Disponivel em: https://www.researchgate.net/publication/330541376 Acesso em 4 Agosto 2020.

MBEMBE, Achille. Biopoder soberania estado de exceção política da morte. **Arte & Ensaios** | revista do ppgav/eba/ufrj | n. 32 | dezembro 2016.

MERCER, Kobena. Diaspora Culture and the Dialogic Imagination. In: **Welcome to the Jungle**. New Positions in Black Cultural Studies. London: Routledge, 1994. p. 63-64.

MUDIMBE, Valentin Yves. **A invenção de África: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento**. Mangualde (Portugal). Luanda: Edições Pedago; Edições Mulemba, 2013. Disponível em: < encurtador.com.br/esvPR>. Acesso em: 21 Jul 2020.

NETTL, Bruno. **Excursion in world music**. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

_____. What's to be learned? Comments on teaching music in the world and teaching world music at home. In **The Arts in Children Lives**. L.Bresler & C.M Thompson (eds.). Netherlands: Kluwer Academic publishers. 2002, pp. 29-41.

_____. **Music Education and Ethnomusicology**: A (Usually) Harmonious Relationship. *Min-Ad*: Israel Studies in Musicology Online, Ramat-Gan, Israel, v. 8, n. 1, p. 1-9, 2010. Disponível em: <http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/index.htm>. Acesso em: 17 Janeiro 2019.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da Ancestralidade:** corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2007.

_____. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação.** Número 18: maio-out/2012, p. 28-47.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Performance Musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros. 2005. **Tese** de doutorado em etnomusicologia – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

PRASS, Luciana. Saberes musicais em uma bateria de escola de samba (ou, porque não se aprende samba no colégio). **Revista Em Pauta**, Porto Alegre, vol. 14/15, p. 05-18, 1999.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón (Org.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 93-126. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2019.

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. Performance musical na cultura popular contemporânea de João Pessoa/PB/ Fábio Henrique Gomes Ribeiro. - João Pessoa. 2017, 406f. **Tese** (Doutorado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. 2017.

SANTANA, Chico. Reverberações de saberes na batucada de samba. XXIV **Congresso da Associação Brasileira de Educação Musical Educação Musical em tempos de crise: percepções, impactos e enfrentamentos**. Campo Grande/MS - 11 a 14 de novembro de 2019. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/anais_congresso/v3/index.html . Acesso em 9 Jul. 2020.

SMALL, Christopher; WALSER, Robert. **Music, society, education.** Middletown, USA: Wesleyan University Press, 1996.

TRAVASSOS, Elizabeth. Tradição oral e história. **Revista de História** 157 (2º semestre de 2007), 129-152.

WILSON, Benjamim. Usar a dança para preservar o ambiente. In **Jornal Domingo**. 2019. Disponivel em:

https://www.jornaldomingo.co.mz/images/Artigos/2019/Fevereiro/03/DO0203019P15-4.png. Acesso em: 26 Jul 2020.

WULF, Christoph. Sabedoria: A redescoberta do saber esquecido. In: Christoph Wulf,: Norval Baitello Junior (Org.). **Sapientia: uma arqueologia de saberes esquecido**. Tradução de Claudia Dornbush; Doris Buchmann. São Paulo: Edições de Sesc São Paulo, 2018, p.43-60.

Musicologia comum Africana: uma epistemologia musical de perspectiva Africana[1]

Madimabe Geoff Mapaya[2]
Ndwamato George Mugovhani[3]

Apresentação e tradução do inglês por José Balbino de Santana Júnior[4]

Apresentação

Eu era apenas um garoto pequeno, magrelo, de olhos arregalados. Aquele homem negro, alto, com seu semblante tranquilo segurava uma guitarra de corpo desgastado e se aproximava de mim. Não senti medo, mas curiosidade, e, ao chegar à minha frente, ele me olhou, e estendendo sua mão para me dar o instrumento me disse: "Tome. Ande por onde quiser, fale sobre o quiser, se-ja vo-cê."

Traduzi este texto de Madimabe Geoff Mapaya e Ndwamato George Mugovhani ainda no primeiro semestre do curso de Doutorado em Etnomusicologia na Universidade Federal da Paraíba. Até aquele momento, muito conteúdo já havia me tocado de maneira especial; a Etnomusicologia tinha sido para mim ao mesmo tempo uma grande descoberta e um delicioso encontro com muita coisa que já havia feito na vida profissional e, sobretudo, um caminho cheio de bifurcações, uma encruzilhada de múltiplas entradas e saídas. Uma chance real de movimento. Curiosa essa nossa presença na academia, e quando penso numa "nossa presença" penso nos corpos e mentes que a própria estrutura institucional racista, que também alicerça o sistema capitalista, faz questão de afastar de espaços como este. Este também tem se tornado um espaço de encontro para nós. Entre nós. Temos formado nós de uma rede interplanetária onde muitas vezes nos conectamos a pessoas e temas, histórias e formas de contar histórias que apontam não só a chance de uma transformação individual, mas um movimento bruto e sistêmico de

[1] Texto original "Ordinary African Musicology: An Africa-sensed Music Epistemology". Capítulo 2 do livro: *John Blacking and Contemporary African Musicology: reflections, reviews, analyses and prospects*, org. de Mapaya, Madimabe G. e Mughovani, Ndwamato G. Cidade do Cabo: Centre for Advanced Studies of African Societies, 2018. Agradecemos aos autores pela gentil permissão a tradução para o português.

[2] Madimabe Geoff Mapaya é professor e chefe do departamento de música da University of Venda, África do Sul. É autor do livro Music of Bahananwa e músico com diversos álbuns gravados.

[3] Ndwamato George Mugovhani é professor emérito da University of Tshuane com doutorado pela University of Venda, ambas na África do Sul.

[4] José Balbino de Santana Júnior é produtor multimídia, entusiasta das novas mídias e das tecnologias livres. Mestre em Cultura e Sociedade pelo Pós Cult - UFBA e doutorando do Programa de Pós Graduação em Música da UFPB. Desenvolve investigações e práticas que mixam temas como música eletrônica, cultura popular, inovação e contra-hegemonia.

intervenção e real transformação de uma cadeia que materializa o mundo que conhecemos.

Quando os autores nos apresentam em um capítulo de seu livro John Blacking and Contemporary African Musicology Reflections, Reviews, Analyses and Prospects as bases históricas, o desenvolvimento e as principais associações que permitem pensar numa Musicologia Comum Africana, ou uma epistemologia musical de perspectiva Africana, vão muito além de uma história que por si só é magnifica, de afirmação e desenvolvimento de uma corrente de pensamento dentro da Musicologia no continente Africano. Eles nos presenteiam com a chance de pensar que nem tudo está estabelecido, arraigado, nem tudo é definitivo. Por mais consolidada que esteja uma fundação, outras construções são possíveis. E o caminho que os autores trilham para nos mostrar isso é o caminho da simplicidade, da entrega no sentido da mobilização, do tornar real o sonho, a perspectiva alternativa, outras formas de pensar e interagir, e ao mesmo tempo são leves, contrastantes e contundentes.

O texto trata do desenvolvimento de uma perspectiva Africana dentro da Musicologia, a partir da qual os autores destrincham também o que acreditam ser as diretrizes para um tratamento honesto da música e cultura indígenas africanas, entendendo equívocos, acertos e acidentes no desenrolar histórico deste campo de estudo. Didaticamente, aprofundam-se numa técnica específica necessária para este tipo de estudo, criticando incisivamente estruturas acadêmicas e práticas racistas que ainda se colocam como barreiras à constituição e valorização da diversidade cultural, e de epistemologias fundadas longe do Ocidente.

Trazer esse pensamento para o Brasil tem significado mais do que especial. Primeiro penso no elo ancestral, na riqueza do espalhamento da África no mundo, que infelizmente ainda é ligada principalmente à história da escravidão e da colonialidade, mas, à medida em que encaramos a nossa história e preenchemos as lacunas a que fomos submetidos, percebemos que os movimentos foram muitos, e que fomos protagonistas de muitas longas viagens, anteriores e "além" da perversão colonial. No Brasil muitos estudos em Música têm como proposição o tratamento da música popular, e sobretudo da cultura tradicional e popular brasileira, sem que haja ainda uma perspectiva local sistemática capaz de inferir positivamente na vida dessas comunidades. Importamos modelos, agimos na tentativa-e-erro e/ou nos isolamos. As ideias que Mapaya e Mugovhani nos oferecem nos servem acima de tudo como uma semente de coragem para fundar o que pode vir a ser uma perspectiva-comportamento na pesquisa em música que supere as insultantes tendências de "inclusão" que estamos nos acostumando a desenvolver por aqui.

Os intelectuais africanos nos oferecem o retorno para um futuro no qual um estudo da música (até que nem tão etno assim) brasileira possa funcionar como ponte real para transformações de realidade, onde comunidades possam ser verdadeiramente conhecidas e reconhecidas, usufruindo também de sua participação na produção do conhecimento científico - que é relevante para o desenvolvimento da humanidade. Nos oferecem a própria humanidade dentro de um contexto no qual ainda tratamos pessoas e suas comunidades como objeto de estudo. Nos propiciam uma nova visão para as estruturas acadêmicas que engessam e forçam a perpetuação de cânones e formas de fazer e pensar. Este um texto me fez acreditar nas palavras daquele homem negro esguio, que só vi uma

vez na vida num sonho, mas nunca esqueci. Ele me faz acreditar que o próprio sonho é (des)caminho para o conhecimento.

José Balbino de Santana Júnior
Novembro de 2020

Introdução

Partindo da perspectiva do praticante, o estudo da música Africana parece desalinhado dos empreendimentos da música indígena africana [5]. Como consequência, as produções correspondentes (geralmente apresentadas por estudiosos como teorias e/ou filosofias sobre este fenômeno) são voltadas para si mesmas, e, na pior das hipóteses, discutíveis.

Além disso, no contexto do desenvolvimento Africano, essas teorias parecem muito pouco relevantes quando consideramos o avanço dos estudos na música africana. Este capítulo é baseado em um estudo que examinou as peculiaridades do fenômeno da música indígena africana, especialmente seus construtos, abstrações e filosofias. Para ser mais preciso, o estudo pretendeu evidenciar as inadequações das metodologias (etno-) musicológicas canonizadas. Para tal, utilizou-se a observação participante, incluindo entrevistas, para recolher dados sobre música indígena africana. Foi dada atenção particular a ideações e vozes de praticantesindígenas. Resultados preliminares mostram a existência de formas africanas de concepção, compreensão e comunicação do conhecimento sobre música indígena africana. Por esta razão, é prudente a proposta de uma musicologia baseada numa perspectiva Africana, capaz de aproveitar o melhor dos dois mundos: estudos escolares, de um lado, e epistemologias populares africanas de outro.

Agawu (1992) registra que desenvolvimentos musicológicos no ano de 1947 na África do Sul e a inauguração da Sociedade de Etnomusicologia nos Estados Unidos em 1955 despertaram o interesse acadêmico para o estudo da música indígena africana. Antes disso, esta música era apenas um aparato para se compreender a cultura e religiosidade da África (MAPAYA, 2013). Antes de meados do século XX, a música era estudada por outras razões que não as musicológicas, se tornando objeto de interesses sociológicos, etnológicos e/ou antropológicos. Mas o que é a música indígena africana?

O conceito de "música indígena africana" refere-se a um conjunto de práticas constituídas regionalmente, costumeiramente, culturalmente e etnicamente, cujo centro se baseia no estoicismo de detentores do saber que mantêm sua integridade filosófica, espiritual e intelectual. Em resumo, praticantes da cultura são os verdadeiros guardiões de muitos desses gêneros de conhecimentoindígena.

[5] Nota do Tradutor: a palavra "indigenous" foi traduzida por "indígena", apesar de seu emprego no Brasil referir-se sobretudo aos povos originários da América. Optou-se por manter o termo cognato, em vez de traduzi-lo pela palavra mais neutra "nativo", pois na musicologia africana a distinção é relevante: tanto um músico popular nascido em alguma capital do continente africano quanto outro de origem tradicional são "nativos africanos"; porém apenas o segundo é indígena, mantendo uma relação originária com sua terra e ancestralidade.

Entretanto, quando se trata do discurso acadêmico sobre essa e outras práticas similares, estratégias têm sido utilizadas para obliterar a "voz" das autoridades, substituindo-a por opiniões de estudiosos de diferentes matizes, que, embaladas em grande parte como teorias, têm sido anunciadas como únicas expressões viáveis e definitivas sobre estes tipos de gênero do conhecimento. Esse é geralmente o problema central dos Estudos Africanos e/ou estudos sobre África oriundos da Europa e posteriormente dos Estados Unidos (MAPAYA, 2013). Contudo, embora não seja explicitamente declarado, o estudo da música Africana, como a maior parte das ciências humanas e sociais, está gradualmente se livrando dos problemas associados a estudos anteriores. Decolonialidade ou impulsos pós-coloniais de todos os ângulos parecem conspirar para desalojar a injusta hegemonia eurocêntrica, que, até hoje, tem atormentado as epistemologias não ocidentais.

Empregando uma mistura de teorias pós-coloniais, este capítulo reflete sobre as deficiências de campos tidos como consagrados, a saber, a etnomusicologia e a musicologia africana. Esses dois campos opostos de estudo estão preocupados com o estudo da música indígena da África. Cientes do *modus operandi* dessas '-logias', refletimos sobre a questão da agência – um conceito que fala da motivação daqueles que atuam no estudo da música africana. Musicólogo e etnomusicólogo à parte, Nzewi (1997, p. 16-19) distingue esses agentes entre o *expoente da cultura*, *os proprietários da cultura e o portador da cultura* ("culture-bearer"). De acordo com ele, o/a expoente da cultura – que não é necessariamente africano/a – oferece uma voz epistemológica confiável, mesmo que sua contribuição seja incipiente e geralmente marginalizada.

Curiosamente, em sua caracterização desses agentes, Nzewi dedica apenas um parágrafo num livro inteiro ao *portador da cultura* – ao qual nos referimos neste texto como praticante (da cultura) – enquanto não poupa espaço para glorificar o/a *expoente da cultura* e seu papel. Essa desproporção aponta para a atitude de acadêmicos em relação a intelectuais orgânicos; e esta é uma preocupação deste capítulo. Tal preocupação deve ser vista em contraste com o cenário de proliferação de uma sutil e insaciável forma de senso acadêmico de auto-importância. Essa é uma atitude que só pode se dissipar em face de paradigmas nos moldes da Filosofia da Linguagem Comum (MUNGWINI, 2011). Aqui falamos de um tipo de musicologia sensível às filosofias dosindígenas africanos e aos praticantes culturais. Mas, primeiro, fazemos uma breve crítica às disciplinas da musicologia, etnomusicologia e musicologia africana. Depois/em seguida, discutimos a estrutura conceitual da maior parte dos gêneros musicaisindígenas africanos e subsequentemente propomos o que poderia ser denominado uma musicologia comum africana.

Musicologia e o estudo de música africana

Musicologicamente falando, o estudo da música africana está emaranhado em um problema fundamental de duas faces: de localização e deslocamento. Exceto por sua natureza composta – isto é, sua forte associação com a dança, indumentária e outras formas de arte alternativas – música indígena africana

permanece sendo música. E como música, assim como toda música, merece um tratamento musicológico. Música indígena africana deveria ser sujeito de análise e de todos os outros modos de investigação musicológica, desde que não comprometam sua natureza viva. Afinal de contas, 'música é música' (Babbitt, 1958; Chua, 1999; Cook, 2000). Nos contentemos com o fato de que a ideia de uma musicologia indígena africana traz à tona o que podem ser considerados adjetivos estereotipados, como *indígena* e *africano*. Se é bom ou ruim invocar esses adjetivos na discussão dessas músicas é irrelevante para o nosso argumento corrente.

Bachlund (2012) argumenta que musicologia é conduzida em palavras e não em música. Portanto, linguagem é o meio da musicologia e ambas linguagem e música são ligadas à cultura (NEDERGAARD-LARSEN, 1993). Pensar e falar de 'música africana' ou 'música europeia' é, por assim dizer, uma indulgência acadêmica. A natureza performativa da música é muitas vezes convenientemente deixada de fora do discurso, eliminando assim o praticante. Tal exercício se presta ao estabelecimento de territórios acadêmicos nos quais um tipo de jogo de poder político entre acadêmicos e praticantes é justificado. Acreditamos que a musicologia preocupada com os gêneros da música indígena africana deveria, por uma questão de função, buscar alguma articulação com a ontologia, doxa e epistemologia africanas. Deslocá-la de tal orientação inevitavelmente relega o estudo da música africana às desagradáveis e funestas armadilhas da etnomusicologia; já partir de tal premissa cria uma brecha para escritores que não possuem necessariamente uma base sólida de graduação na disciplina musicologia e/ou o benefício de uma experiência performativa adequada para adentrar o campo de estudo da música africana.

Embora possa haver argumentos apoiando a entrada via porta dos fundos nos estudos de música africana, tal abordagem tende a ser antitética por sugerir que o estudo da música africana não garante uma abordagem científica. Meros registradores de encontros culturais, antropólogos, etnólogos, sociólogos e planejadores de currículos podem escrever sobre o assunto e atribuir a si o *status* de especialistas. Ao longo da história, isso tem sido a raiz de muitos problemas que atormentam o estudo da música indígena africana. Foi somente quando musicólogos como o Reverendo A. M. Jones e Percival Kirby adentraram o campo que vimos emergirem conteúdos e fatos musicológicos substantivos no estudo da música. A chegada do musicólogo foi, portanto, um marco na história da música indígena africana. Esses avanços musicológicos são notáveis, e igualmente notável é perceber que eles ainda estavam fora do alcance dos praticantes das culturas. Havia uma disjunção entre a linguagem e a maneira de "musicologizar" a música africana e as ideações e abstrações dos praticantes culturais. É por esta razão que musicólogos africanos modernos encontram espaço para contestar certas teorias e/ou percepções musicológicas.

Outro problema é que a musicologia, considerada a 'ciência' mais antiga pelos primeiros estudiosos (HARAP, 1937; SCHWEIGER, 1940), não ficou imune aos desafios que cercaram outras disciplinas na era pós-colonial. Como parte do projeto nacionalista do século XIX, musicólogos se viam como filologistas musicais. Estudiosos como Helm (1976) parecem ter crescido com olhar mais crítico à musicologia. Eles a enxergam como um exercício musical alheio à

performance e à composição. Por ter pouco a ver com performance, a musicologia é acusada de preocupar-se com notações escritas; estando preocupada principalmente com as '-logias' ocidentais, enquanto negligencia ou ignora epistemologias não ocidentais.

Ao aplicar o adjetivo 'africano', como em musicologia 'africana', começamos a confrontar os estereótipos espalhados dentro e fora das fronteiras da musicologia. Sustentar que esta práxis africana é desprovida de teoria e que é estritamente expressa como 'conhecimento inefável' ou 'etnologia performativa' é uma dissimulação. Se concordamos que a música indígena africana é música, então o fato de música ser música deveria bastar. Não é revelador o fato de que a maior parte dos primeiros escritos sobre música africana esquivou-se do uso da musicologia como ponto de partida? Por que escolher a etnomusicologia como único lugar lógico para o estudo da música africana? A noção de musicologia africana não deveria ter espaço para existir e talvez florescer musicologicamente sem ser sufocada pelos pecados da etnomusicologia?

Etnomusicologia e o estudo da música africana

A música indígena africana existe desde tempos imemoriais. Evitada pela musicologia *mainstream*, ela tornou-se tema da então nova disciplina conhecida como *vergleichende Musikwissenschaft* (musicologia comparativa) (MERRIAM, 1977; NETTL, 1991; WATERMAN, 1991) no século XIX. A musicologia comparativa mais tarde tornou-se etnomusicologia. A etnomusicologia entre as eras Chase (1958) e Feld (1974), era, de acordo com alguns estudiosos, inapropriada para a tarefa de estudar a música africana (ver CONNERY, 2009; KIDULA, 2006; KINGSBURY, 1997; RHODES, 1956). A etnomusicologia, para todos os efeitos, não destilou conteúdo para ser utilizado em salas de aula do continente africano, nem melhorou as condições materiais dos especialistas[6] culturais africanos. A etnomusicologia dificilmente participou de qualquer melhoria de qualidade da música; tudo sobre a música indígena africana permanece da mesma forma que era antes do advento da etnomusicologia (ou em alguns casos piorou). Para seu crédito, no entanto, devido ao trabalho de base realizado por disciplinas como a antropologia, a etnomusicologia inaugurou uma era de interesse acadêmico por essa música.

O que está nítido é que a etnomusicologia está interessada principalmente em reproduzir a si mesma. Universidades na Europa, EUA, e outros lugares, continuam a formar graduados majoritariamente não africanos, que se especializam em Estudos Africanos, como os da música indígena africana. Talvez a maior acusação seja a de que a etnomusicologia não aumentou o repertório indígena africano, nem treinou estudantes em práticas performativas culturalmente fundamentadas. Embora a etnomusicologia tenha servido à música indígena africana por colocá-la no campo de ação da academia, um modo

[6] N.T.: "Cultural experts" foi traduzido por "especialistas da cultura" por falta de termo mais adequado para indicar uma autoridade de conhecimento cultural. Entretanto, deve-se ignorar a ideia de conhecimento especializado implicada aí, pois trata-se, ao contrário, de sábios detentores de saberes amplos e de diversas naturezas.

específico de investigação para este tipo de música é necessário se o estudo deste tipo de música visa alcançar o que até agora está faltando. Tal modo de investigação poderia, em níveis programáticos e/ou metodológicos, operar dentro do abrangente campo da musicologia africana. Mais do que nos atuais modos de investigação da etnomusicologia e da musicologia, onde o estudioso é o novo monge, a nova orientação da musicologia africana deveria procurar equiparar ou mesmo elevar as ideações dos praticantes culturais acima das teorias ensimesmadas dos acadêmicos.

Do ponto de vista africano, etnomusicologia é exógena. Ela é 'ética'[7] em sua origem e caráter (HALLEN, 2004). Seu legado, de ser "enteada" da antropologia e "uma cidadã de segunda classe na sociedade das ciências sociais e humanidades" (RHODES, 1956, p. 457), voltou recentemente a assombrá-la. A ascensão da voz Africana dentro da academia, assim como o despertar de estudiosos para imperativos pós-coloniais, significa que a etnomusicologia não pode mais desfrutar do *status* de autoridade de outrora. De fato, ela é vista com níveis consideráveis de ceticismo. Estudiosos como Kingsbury a vêem como a "institucionalização de um padrão duplo de julgamento epistemológico: a investigação de interações sociais que gera experiências musicais específicas do estudo da música do 'outro'" (1997, p. 284), por exemplo. Como a antropologia, que é frequentemente associada ao colonialismo e ao pensamento imperialista, e geralmente contribui para expandir a imagem do "selvagem" (STEADY, 2004), a etnomusicologia continuará tendo dificuldade de escapar do escrutínio pós-colonial; e esse ceticismo não é totalmente novo. Wachsman observa: 'Musicologia por si só é má o bastante, mas em conjunção com o prefixo "etno-" ofende muita gente.' (1969, p. 164) E nas últimas duas ou três décadas, escritos céticos similares têm emergido em várias disciplinas, sendo um clássico exemplo o questionamento de Worsley (1997) sobre as intenções da academia, que prefere utilizar o prefixo 'etno-' ao lidar com o conhecimento de outras culturas. Questões parecidas, embora específicas para o estudo da música, vieram de Agawu (1992), que se pergunta se a etnomusicologia é um subcampo da musicologia, etnologia, antropologia ou sociologia, ou se é uma disciplina autônoma. Embora a etnomusicologia tenha feito algum bem ao estudo da música africana, ela viu sua centralidade no estudo da música africana diminuir. No seu lugar é necessário um modo de investigação melhor, mais focado e voltado ao sentido africano. Tal modo de investigação deveria entronizar a doxa, as ontologias e epistemologias africanas como imperativos acadêmicos viáveis.

Musicologia africana e o estudo da música africana

De dentro dos escalões da etnomusicologia, o impulso pós-colonial demandou o nascimento de uma orientação batizada de "musicologia africana". Desde sua infância por volta dos anos 1960, a musicologia africana nunca foi explicitamente definida, mas meramente incluída no contexto maior da etnomusicologia. Foi somente nas últimas três décadas que estudiosos africanos

[7] N.T.: "ético" (*etic*), no sentido da divisão antropológica "êmico-ético", isto é, de fora da cultura.

começaram a insinuar, e em algumas instâncias proclamar, que a musicologia africana é de fato um modo marcadamente diferente de investigação ou disciplina, distinta tanto da etnomusicologia como da musicologia. Estudiosos africanos, particularmente aqueles graduados em musicologia, de modo crescente começaram a se enxergar como musicólogos (Kidula, 2006, p. 106) ao invés de etnomusicólogos.

No entanto, ainda é esperado que todo estudioso "respeitável" da música africana esteja familiarizado com o trabalho dos principais etnomusicólogos e antropólogos que contribuíram para o estabelecimento de uma larga literatura sobre música africana. A lista dos pioneiros inclui estudiosos conceituados como Simha Arom, John Blacking, John Chernoff, Dave Dargie, o Reverendo A. M. Jones, Percival Kirby, Gerhard Kubik, Allan P. Merriam, Bruno Nettl, David Rycroft, Ruth Stone, e Hugh Tracey – todos considerados etnomusicólogos. Um ponto fundamental é que todos eles são de origem europeia.

A ideia de uma 'musicologia africana' tem suas raízes na obra do ilustre Kwabena Nketia. A maioria dos estudiosos de hoje concordam que o trabalho mais importante de um estudioso Africano é a publicação *The Music of Africa*, de Nketia, em 1964. Além disso, Nketia escreveu muitos artigos de conferências e publicou artigos que são mais musicológicos. A sua obra é vista por muitos como o fulcro e talvez a epítome do que é chamado de musicologia africana. Demonstrando o seu valor, foi publicado um tributo em forma de coleção de ensaios intitulado *African Musicology: Current Trends* (1992), editado por Jacquelyn Djedje. Editado em dois volumes, ele apresenta, entre outras coisas, contribuições de estimados estudiosos como Mensah, Mosunmola e Omibityi-Obidike. Essa coleção de ensaios também marca um ponto decisivo na história do estabelecimento da musicologia africana, mas seriam necessárias muitas outras contribuições acadêmicas para inaugurar a disciplina. O livro *African Music: A People's Art* (1975), de Francis Bebey, vem em segundo lugar em questão de pioneirismo em relação a Nketia. Pode-se dizer que esses trabalhos e alguns outros poucos abriram as portas da musicologia africana para estudiosos como Akin Euba, Joshua Uzoigwe, Kofi Agawu, Lazarus Ekwueme, Meki Nzewi, Mwesa Mapoma and Samuel Akpabot. Este corpo de musicólogos continuou a desempenhar um papel de "parteira" na iniciação de muitos jovens musicólogos africanos.

Independentemente desses desenvolvimentos, a musicologia africana ainda está por ser completamente articulada como um campo distinto de estudo ao lado da musicologia e, talvez, da etnomusicologia. No último quarto de século, a musicologia Africana tem criado raízes, especialmente na parte ocidental do continente. A criação da Associação de Musicologia da Nigéria (MAN - Musicological Association of Nigeria) – em 1993 em Ilorin, que mais tarde se tornou a Associação dos Musicólogos Nigerianos (ANIM - Association of Nigerian Musicologists) foi seguida da formação do Escritório para o Desenvolvimento da Musicologia Africana em 2006, na Malásia. Esses desenvolvimentos deram início ao *Journal of the ANIM* e o *African Musicology Online Journal*, respectivamente.

Em uma histórica reunião conjunta da antiga Sociedade de Musicologia do Sul da África (Musicological Society of Southern Africa) e o Simpósio em Etnomusicologia (Symposium on Ethnomusicology) sediado na Universidade da

Cidade do Cabo – University of Cape Town, África do Sul, em 2005, a ideia de fundir as duas organizações em uma só foi discutida. Esse ideal foi finalmente alcançado na conferência de Potchefstroom no ano seguinte, onde uma nova Sociedade nasceu, a Sociedade Sul Africana para Pesquisa em Música (SASRIM - South African Society for Research in Music). Esse desenvolvimento sul-africano foi decisivo para superar a dicotomia entre musicologia e etnomusicologia ao buscar expressamente a promoção e o fomento da pesquisa em música na África do Sul através de uma única conferência e uma única revista científica publicada.

Pode-se dizer que o nascimento da ideia de musicologia africana é o resultado de um despertar tanto ideológico quanto político, principalmente de estudiosos africanos de trajetória musicológica, face a desenvolvimentos pós-coloniais dentro do campo. Em outras palavras, a ideia da musicologia africana pode ser vista em termos políticos como a emancipação dos estudos indígenas africanos. Estudiosos africanos agora não estão meramente cedendo às circunstâncias, mas, juntos com outros estudiosos progressistas não africanos, se tornando agentes de mudança. Mas esta mudança não teria sido possível sem um reconhecimento da devastação colonial em todas as suas formas.

Colonialidade acadêmica no estudo da música africana

Já em 1969, estudiosos como Bernard Mehl já haviam notado a manifestação de um fenômeno acadêmico rondando o jogo de poder, carregado de tendências coloniais e imperialistas. O fenômeno foi então identificado como "colonialismo acadêmico". Visto como uma ferramenta de manutenção do poder na empreitada da produção do conhecimento, o colonialismo acadêmico perpetua ferozmente a já arraigada hegemonia Ocidental (ALATAS, 2003; Atal, 2004). Para ter sucesso ele opera em dois níveis, a saber, o nível macro e o nível micro.

O nível macro fala sobre uma academia dominada por culturas do ocidente. Todas as outras culturas devem estar conformadas às normas ocidentais para acessar ou reivindicar participação na educação. Isso se traduz em circunstâncias em que, para alguém estudar qualquer tema Africano dentro de um ambiente educacional formal, a voz da autoridade virá invariavelmente da cultura dominante Ocidental. Como Shih (2010, p. 44) observa, o *modus operandi* do colonialismo acadêmico se traduz em situações nas quais 'estudiosos nativos em estágio de dependência acadêmica[8] precisam pedir o endosso de "monges estrangeiros" em áreas como definição da agenda de pesquisa, definição dos problemas de pesquisa, aplicação de métodos, ou seleção dos indicadores científicos' – isso apesar da irrelevância desses dispositivos acadêmicos racionalizados por estrangeiros. E isso remete à síndrome do "um-tamanho-serve-a-todos" (*one-size-fits-all*).

Alinhados a estas tendências, pareceristas de artigos da maioria dos periódicos científicos esperam a citação de certos autores quando o tema do artigo se enquadra em campos particulares de estudo e/ou foca em culturas particulares. Por exemplo, um artigo sobre música africana, especialmente

[8] N.T.: "scholars in knowledge-dependent states" parece se referir a estudiosos ainda não emancipados na produção de conhecimento acadêmico através do título de doutor.

aqueles de autoria de acadêmicos do extremo sul da África, deveria, por conta de alguma regra tácita, citar estudiosos como John Blacking, se almeja um parecer positivo e uma eventual publicação. Embora em algumas instâncias isso não aconteça intencionalmente, tendências como essa sufocam visões de outras escolas do pensamento, particularmente de culturas que, em termos acadêmicos, estão na periferia da produção de conhecimento. Infelizmente, o que é difícil de contestar é o fato de que tais propensões demarcam territórios do conhecimento como reservas de determinados estudiosos.

Com essa mentalidade (do colonialismo acadêmico), é comum que pesquisas inovadoras sejam rejeitadas com base na ideia de que não estejam em conformidade com as normas estabelecidas e com os padrões da academia. É claro que 'normas e padrões estabelecidos' são uma referência implícita às invenções eurocêntricas hegemônicas moldadas dentro do discurso acadêmico. Tais atribuições levam ao que Lebakeng et al. (2006) se referem como *epistemicídio* - uma espécie de holocausto operado sobre as empreitadas do conhecimento das culturas não ocidentais.

Enquanto este nível macro do colonialismo e/ou imperialismo acadêmico é considerado por muitos como problemático, atraindo para si atenção acadêmica, estamos particularmente preocupados com o segundo nível do colonialismo acadêmico, em que estudiosos de todos os matizes ocupam espaços de conhecimento mesmo dentro de contextos culturais onde suas experiências vividas são quase que irrelevantes.

O nível micro do colonialismo acadêmico se refere ao papel que um acadêmico exerce individualmente na política de produção de conhecimento dentro de contextos específicos. Esse tipo de colonialismo é sutil pois costuma ser perpetuado por estudiosos das comunidades de cujo saber eles se apropriam. Antes do advento dos programas universitários de engajamento comunitário, a maioria dos acadêmicos saqueava descaradamente a propriedade intelectual e cultural em nome do academicismo. A lógica dita que as práticas de conhecimento indígena deveriam ser a província cultural dos praticantes; isto é, suas abstrações, ideações e opiniões deveriam ser indispensáveis no discurso sobre a sua própria empreitada cultural, independente de se expressarem ou não no estilo da academia. Para ajudar no entendimento dessa linha de argumentação, consideramos os três tipos de agente acadêmico cujo objeto de estudo é a África. Eles são o africanista – definido como um estudioso não africano de assuntos africanos (ASANTE, 1995; MHONE, 1972); o estudioso afro-americano – visto por estudiosos como Osuji (2012) como uma tribo completamente diferente de africanos; e o estudioso africano – nascido e criado no continente Africano.

Todos estes agentes têm, no centro do seu negócio, interesses velada ou abertamente egoístas em suas motivações para estudar a África. As atividades dos africanistas são responsáveis pelo estoque de literatura e documentação sobre a África achado nas livrarias europeias e norte-americanas. Esta informação é útil, entre outras coisas, para fins de controle e perpetuação da subjugação dos africanos. Por causa da importância destas informações, a ideia africanista da África tem desfrutado de uma aceitação contínua e de suporte financeiro. Ela desfruta de um lar cultural dentro da academia. É preciso fazer um levantamento dos trabalhos citados em trabalhos acadêmicos sobre a África para avaliar esta

realidade. A maior parte das ideias africanistas sobre a África, incluindo suas ações e orientações acadêmicas, parecem se ajustar às formas de nível macro do colonialismo.

De maneira similar, a maior parte dos estudiosos africano-americanos invocam a África quando o objetivo final é melhorar a condição africano-americana. A invocação da África é geralmente um esforço para reivindicar ou contestar espaço sociopolítico dentro do meio acadêmico norte-americano. Para tanto, Kemet, Kwanzaa e outras inovações são, de acordo com Osuji (2012) e Mapaya (2013b), efetivamente imaginadas, recuperadas e/ou fabricadas. Mas, dito isto, seria tolice negar que, de alguma forma, a África tenha se beneficiado dos estudiosos diaspóricos. Um dos benefícios é a liberdade trazida por pioneiros acadêmicos afro-americanos como W.E.B. Du Bois, e mais tarde o paradigma da Afrocentricidade (ASANTE, 1987; 1988) propagado por estudiosos como Asante, Karenga e Reviere. O paradigma Afrocêntrico propõe a manutenção da chamada visão de mundo africana em seu centro.

Por outro lado, estudiosos Africanos, a maioria dos quais, senão todos, foram educados em tradições ou modos de escolarização ocidentais, involuntariamente promovem os objetivos dos colonizadores acadêmicos na busca por aceitação ou legitimação acadêmica. Shih (2010) identifica o mecanismo de aceitação de artigos em conferências internacionais e publicação em periódicos como uma forma de desviar vozes dissidentes das plataformas acadêmicas. De todo modo, o que é a academia sem a participação em conferências e a disseminação de conhecimento através dos periódicos? Como o pensamento acadêmico original pode ver a luz do dia se esses canais-chave são inacessíveis? A "submissão voluntária eventual" é, de acordo com Shih (2010, p. 44), inevitável. Como se recebessem algum tipo de apadrinhamento, os estudiosos Africanos têm que continuar acariciando o ego dos estudiosos europeus, a maioria dos quais desfrutam de status de veteranos e de orientadores dentro de universidades. Só assim, e enquanto os estudiosos africanos são leais a esses prescritos acadêmicos, esses patronos (estudiosos do tipo euro-americano) cuidam dos interesses deste tipo de estudante (SHIH, 2010). Por mais generalizante que pareça, evidências desse tipo de flagelo são abundantes.

Dessa forma, esses três agentes continuam a perpetuar a mesma velha agenda colonial de roubo da tradição africana em nome da academia e da pesquisa. O produto resultante, disfarçado com camuflagem acadêmica, ainda deixa as comunidades africanas em seu estado historicamente induzido de miséria *à la* "comércio de diamantes de sangue" de Serra Leoa em 2010, onde o ocidente lucra generosamente enquanto países africanos sangram até a morte. Em meio a todos os atos de pilhagem e epistemicídio disfarçados, há, é claro, pequenas recompensas para o colaborador, nesse caso, o politicamente ingênuo acadêmico africano. E assim, o colonialismo acadêmico afeta os acadêmicos africanos em dois níveis. Felizmente, o nível macro está começando a ser abordado a partir de vários ângulos por estudiosos que propagam paradigmas, metodologias e teorias pós-coloniais. Ampliar o segundo nível é crucial, uma vez que convida acadêmicos individuais a realizar uma autocrítica em relação ao seu lugar e papel dentro do nexo da academia e das epistemologias culturais Africanas. Dito isto, deveríamos perguntar: pode o estudo da música indígena

africana ser realmente africano em seus contornos ou adequadamente servir a interesses africanos?

Entendendo a estrutura conceitual da performance

Para entender os parâmetros da musicologia africana é necessário ter conhecimento da estrutura conceitual dos gêneros performativos da música Africana, o papel da linguagem em contextos performativos, e a lógica da performance junto às suas intenções e motivações.

A maioria dos gêneros musicais africanos são compostos canção-dança. O canto é geralmente acompanhado de música e a presença de música geralmente sugere dança. Uma música pode ser vocalizada ou tocada em um instrumento melódico, enquanto a dança é do corpo. O ritmo da música, que é usualmente conduzido pelo tambor, é responsável pela elevação espiritual e da energia. Outro papel do tambor é o de casar a música com a coreografia ou rotinas de dança. Esta filosofia de música e dança é tão arraigada que praticantes astutos da música indígena conseguem decifrar qual é a música apenas vendo as sequências da dança, ou podem "visualizar" a sequência da dança só em ouvir a música. Dada esta reciprocidade, estudiosos como Kirby (1933), Mutele e Musehane (2012) e Nettleton (2006) podem ser desculpados por usarem nomenclaturas como "dança Tshikona" ou essa ou aquela outra "dança".

A maior parte, senão todas, das músicas é acompanhada por tambores (algumas vezes por tambores imaginários). Uma boa execução rítmica no canto e nos tambores instiga a dança, e a boa dança energiza de maneira crescente o canto, e assim se dá uma regeneração espiralada até que o ponto máximo de elevação espiritual é alcançado.

Reconhecer que a música indígena africana existe primeiramente na performance é meia batalha vencida. Falar sobre isso deveria constituir a musicologia, caso a definição e a caracterização da disciplina sejam precisas, e falar sobre isso da maneira que os praticantes o fazem – retransmitindo ou invocando a filosofia africana no processo – sugere o alvorecer da musicologia africana. Entretanto, este é também um "ato político" (BOHLMAN, 1993). Para tratar este ponto da forma que merece, as formas do pensamento indígena podem não corresponder àquelas do ocidente. Por exemplo, enquanto tem como objetivo a linearidade na música ocidental, a música africana cresce em espiral.

A maior parte da música ocidental é baseada no princípio da tonalidade inicial: o que significa que composição e performance são orientadas pela tonalidade inicial. Nesse sentido entende-se a ideia bastante disseminada de que a música é cíclica: a música ocidental começa na tonalidade inicial e retorna para essa mesma tonalidade ou suas derivadas. O modo como isso é feito constitui grande parte da teoria e da análise e também de exercícios de forma e composição. Transportados para a etnomusicologia, esta noção (de ciclicidade) é a *raison d'être*. Recentemente, Nzewi (1997) reformulou essa ideia como a filosofia do Ciclo Temático do Conjunto (ETC - Ensemble Thematic Cycle)[9].

[9] N.T.: Ver explicação em português da filosofia e estrutura do Ciclo Temático de Conjunto neste dossiê (NZEWI, 2020).

Racionalizando a musicologia orgânica

Uma vez que a música indígena africana é um construto essencialmente comunal, sua dependência da língua africana deveria, de acordo com a teoria de Hellen (citada em FASIKU, 2008, p. 105), ser orgânica, comum, e utilizada coletivamente no que poderia ser equivalente ou considerado como descrição e análise musicológicas – em resumo, musicologia. A este respeito, a ideia de "musicologia da linguagem orgânica" deriva diretamente da ideia de Filosofia da Linguagem Comum. Musicologia da linguagem orgânica deveria ser vista como um paradigma do estudo da música que, de forma devida, permite que abstrações, vocalizações, e ideações indígenas africanas tenham espaço e ocupem lugar central no discurso acadêmico. Uma honesta filosofia antielitista deveria trazer os assim chamados não europeus para dentro do *mainstream* do discurso acadêmico. No entanto, orgânico é ao mesmo tempo natural e simples, porém profundo no sentido de que uma grande parte da comunidade o entende. Assim, é sensato investir no uso das línguas africanas naturais ou orgânicas ao lidar com a música indígena africana, já que ambos os fenômenos são naturais em contextos particulares. Gerring e Barresi (2003, p. 203) justificadamente argumentam que "A linguagem natural faz sentido para seus usuários". Intrigados com a tendência dos estudiosos a cunhar e impor terminologias, questionam por que a linguagem natural ou orgânica, e por consequência a terminologia indígena, não deveriam fazer sentido para acadêmicos.

Léxico performativo derivado do contexto

Para compreender a importância da questão da linguagem, duas teorias, uma de Kehane e outra de Ntuli (intelectual da África do Sul), apresentam uma trajetória que é recomendável aos acadêmicos africanos conhecer ou mesmo seguir. Kahane (1986, p. 95) opina que as ditas línguas de grande prestígio são agora antigas. Aqui é feita referência ao grego helenístico; ao latim como vernáculo do Império Romano, latim medieval, e o latim do Humanismo; ao francês antigo e provençal antigo da cultura dos castelos; italiano como a língua franca mediterrânea, e como a língua da Renascença; e o francês dos séculos XVII e XVIII da cultura da corte. Kahane argumenta que a consolidação dessas línguas se deu devido a certas constelações sociopolíticas na Europa e em outros lugares. Na África isso é representado pela divisão do continente em diferentes "fonos" (anglófono, francófono e lusófono); isso também de acordo com a segmentação colonial.

Sobre esses pedaços de colônias, como Ntuli (2002, p. 53) acrescenta, as línguas coloniais tornaram-se transmissores de pensamentos, filosofias e ideologias. As consequências foram o esfacelamento do direito das outras pessoas de "definir e expressar a si mesmas e suas sensibilidades". Ele continua: "a língua representa uma visão de mundo e ontologia específicas. Existem palavras e conceitos que escapam à tradução" (ibid.). Contar com a língua do colonizador para investigar um fenômeno africano no mais profundo nível de interação entre acadêmicos e praticantes culturais pode ser frustrante. Pois, nas palavras e

conceitos formulados na África residem conhecimentos preciosos aos praticantes culturais e comunidades.

Assim a etnomusicologia, contra os argumentos anteriores, facilita o enfraquecimento de epistemes africanas impondo, e em algumas instâncias apelando por explicações influenciadas por línguas exógenas, enquanto ignora a racionalidade africana – isso em favor de invenções acadêmicas que residem fora do alcance dos praticantes e da prática cultural. Não é revelador o fato de apenas um número insignificante de termos, predominantemente nomes de instrumentos, tenham achado seu caminho dentro do discurso etnomusicológico? Mbira, por exemplo, já foi tratado como "piano kaffir" (JONES, 1959) ("kaffir" é um termo insultuoso e desdenhoso para um negro (sul-) africano). Esta nomenclatura foi mais tarde superada, por assim dizer, e virou piano de mão e mais tarde piano de dedo (AKPABOT, 1976).

Nomes são apenas um pequeno componente da linguagem. Assim, limitar o acesso ao estudo dos nomes na cultura indígena africana, por exemplo, só diminui a compreensão de seus fundamentos filosóficos de grande relevância. Pela mesma razão, estudar o pensamento musical africano usando uma língua não africana para acessá-lo, ou sem investir numa compreensão funcional profunda daquela língua, leva à produção de neologismos desrespeitosos como no caso do "kaffir piano". Talvez essa seja a maior ironia, pensando que a etnomusicologia afirma ser mais contextualmente relevante do que a musicologia. Quão contextualmente relevante é a língua do discurso ou os livros que preenchem as livrarias do mundo?

Sem dúvida, a África tem seus próprios sistemas indígenas que lidam com aspectos metafísicos e epistemológicos da existência. Apesar da ameaça de epistemicídio, esses sistemas têm persistido enquanto codificados na oralidade, dentro de línguas africanas, tanto as especializadas e quanto as orgânicas. Para além do enterro dessas epistemologias dentro de formas de linguagem especializadas, outras estratégias existem para cumprir a função de manter a integridade intelectual dos sistemas indígenas de conhecimento. Os Bahananwa, por exemplo, compartimentalizam visões de mundo ao diferenciar entre *setšo* (formas tradicionais), *sekgowa* (formas do homem branco) e *sebjalebjale* (modernidade).

Filósofos parecem ter tido uma vantagem inicial no reconhecimento da validade da língua orgânica, daí o estabelecimento do paradigma da Filosofia da Linguagem Comum. A filosofia africana seria uma falácia se não houvesse apreço pelas línguas africanas. A este respeito, a linguagem comum africana deveria ser vista como uma pré-condição fundamental para a existência desta filosofia. Fasiku (2007, p. 100) insiste: “Se existe filosofia africana, nós devemos mostrá-la, fazê-la e escrever sobre ela mais do que falar ou nos envolvermos em conversas intermináveis sobre ela." Nosso palpite é que se existe a musicologia africana, devemos, acima de tudo, mostrá-la. Nós devemos encontrá-la no seu lugar orgânico de existência, fazê-la e escrever sobre ela, ao invés de deixá-la obscurecida, fora da academia. Afinal de contas, a habilidade de relembrar instâncias passadas de performances (históricas), racionalizações e manufatura de instrumentos (tecnologia), o arranjo da ordem e afinação de flautas de cana (teoria), a execução de construções temáticas dentro da performance musical

(prática), e assim por diante, representa o campo onde a musicologia indígena africana existe. Se uma consciência e acesso a esta manifestação sistêmica dos sistemas musicais indígenas existem, então os praticantes culturais e aqueles genuinamente interessados na música indígena africana devem "musicologizar" sobre isso juntos.

Filosofias performativas baseadas na linguagem

Tendo trazido para o discurso a fala dos praticantes indígenas africanos, pode-se teorizar que um exemplo de praticantes culturais expressando seus significados em termos discursivos é quando um erro ocorre; aí ideias musicais são cuidadosamente expressadas (AGAWU, 2001:10-13). Para ilustrar essa veia da musicologia africana, Agawu refere-se a uma interação discursiva de Danquah (seu informante) com mulheres Akpafu que não criaram efeitos de eco como esperado para uma frase de abertura:

> *Kuka gogbeb 'ommren e mi ledzaik a kukako si*
> Essa música é doce, então cantem-na novamente bem para que
> *mi silo oduduu ku mi kanya si ka kote.*
> Todas as suas vozes e bocas concordem (estejam em sincronia).
> *Mawe otregu kuka kekei.*
> Algumas pessoas saíram correndo com a música (ou algumas pessoas pegaram a música e correram).

Então, as próprias mulheres Akpafu começaram a verbalizar seus pensamentos musicais (seu diagnóstico) sobre a origem de um erro que acabara de ocorrer:

> *Nyo, wui kpe ni, wui ka 'ro*
> Olha, ela não foi e voltou, ela não terminou de cantar
> *Oka oson dai ne kri boa moe ne*
> Ela vai cantar e vai, e vai cortar; então vamos pegar. (AGAWU, 2001, p. 11).

Essa passagem traz à tona uma forma de dinamismo que se perde na utilização das frias invenções etnomusicológicas, como o conceito de chamada-e-resposta. Ainda que não estejam errados, Agawu (2001, p. 12) aponta que conceitos como este (chamada-e-resposta) "deixam de lado a complexa negociação na qual os atributos de buscar, cortar, jogar fora e pegar são colocados em circulação para atingir uma performance eficaz." Como ilustrado neste exemplo, imaginação e inovação andam juntas para vitalizar o discurso em maneiras específicas ao contexto da música performativa africana.

Além disso, usos especializados como em provérbios, poemas de louvor e expressões idiomáticas são também comuns entre os praticantes culturais. Na verdade, eles podem constituir uma das formas principais de comentário musicológico. Mamoleka (2012) nos informa que quando ela não está feliz com o acompanhamento dos membros do grupo, *o hlaba seka a dutšo a opela* (ela recorre a expressões idiomáticas durante sua improvisação para mostrar sua preocupação):

A le nkgahle ditumedi (vocês não impressionam, meus acompanhantes)
Não estou impressionada com seu acompanhamento
Ga le etše 'nku di lela (vocês não parecem ovelhas chorando)
Vocês não estão colocando alma em sua interpretação
Di lelela mabotlana (chorando por seus filhos)
Alma como ovelhas chamando por seus cordeiros.

No exemplo anterior, a líder musical registra seu descontentamento com a forma como suas "*backing vocals*" ou "acompanhantes" respondem ao seu canto principal. Ao mesmo tempo, ela descreve o tipo de vigor que espera das acompanhantes, recorrendo ao rico elemento do discurso. A filosofia dos provérbios africanos ainda é outro aspecto da linguagem que enriquece a expressão e o discurso musical (NZEWI, 2007, p. 29-30). D'Angelo (1977, p. 365) define provérbios como "falas curtas e concisas de uso comum que expressam algumas óbvias e familiares verdades ou experiências de forma contundente." Existe uma linha tênue entre provérbios africanos e a teoria tal como encontrada no discurso acadêmico. Provérbios podem ainda informar uma estrutura teórica (AVOSEH, 2013). Este talvez seja tema para um estudo futuro.

Por enquanto, inspecionemos brevemente os benefícios filosóficos dos exemplos a seguir por meio da investigação dos provérbios do Sotho do Norte, seguidos imediatamente de uma tradução e interpretação literais.

Sa koša ke lerole (tradução literal: aquilo que pertence a uma canção é poeira). Só é considerado canção se é performativo (implicando canto e dança). Em outras palavras, o que constitui a canção é a performance. Não existe canção fora da sua performance.

Koša e botse ka diala (tradução literal: a performance musical é esplêndida se decorada com trajes e adereços). Danças africanas encontram seu apelo visual em parte na escolha dos trajes, maquiagem e pintura corporal junto com outros artefatos complementando a indumentária (MASASABI, 2007:8). Portanto a performance musical se desenvolve também no uso de adereços.

Lešaedi ga le hlokege košeng (aquele que estraga ou atrapalha está geralmente presente na apresentação musical). Sempre haverá um personagem estranho (aquele que estraga / o menos talentoso) em qualquer performance. Se a presença do lešaedi não for prejudicial à característica e integridade da performance indígena africana, então a presença dele ou dela há de ser desfrutada como parte do processo do fazer musical.

Nos exemplos dados acima, notamos como a filosofia da performance musical incorpora indumentárias e adereços, realçando os diferentes aspectos da performance como a dança e o canto, e a acomodação de elementos que podem ser considerados "estragadores". Um estudo que se aprofunde nessas dimensões poderia revelar uma grande quantidade de conhecimento e sabedoria atualmente fora do alcance das formas correntes de investigação musical, especialmente da etnomusicologia.

Conclusão

Neste capítulo, discutimos questões relacionadas à linguagem a partir de perspectivas etnomusicológicas e musicológicas. Fundamentar estes argumentos foi uma afirmação de que a musicologia africana pode se beneficiar das bases filosóficas da linguagem comum. Usando o exemplo da música indígena africana, nós ilustramos o fato de que, para que as epistemologias africanas possam ser adequadamente recuperadas, uma revisão dos modos atuais de formulação do conhecimento dentro dos ditos campos de estudo consagrados não é suficiente. Em contraste com muitos estudiosos africanos, nós reivindicamos a reconfiguração ou, na melhor das hipóteses, a reconstrução desses modos de produção de conhecimento em benefício tanto das comunidades culturais quanto da academia. Especificamente, estamos defendendo um tipo de musicologia que tenha nas línguas africanas seu principal meio de envolvimento entre acadêmicos e praticantes indígenas africanos. Esse fator da linguagem está fadado a se tornar um modo discursivo aceitável dentro da academia, especialmente quando epistemologias africanas estão sob investigação.

Referências Bibliográficas

AGAWU, V.K. Representing Africa. **Critical Enquiry**. 18(2):245–66, 1992.

_____. Embracing the Non-West. **Intégral**, vol. 14, n. 15 (2000/2001), p. 63-66.

Available at: http://www.Jstor.Org/Stable/40214079 . [Acesso em 18 de maio de 2010].

AKPABOT, S.E. 1976. Fugitive Notes on Notation and Terminology in African Music. **Black Perspective in Music**, vol. 4, n. 1, 1976, p. 39-45.

ALATAS, S.F. Academic Dependency and the Global Division of Labour in the Social Sciences. **Current Sociology**, vol. 51, n. 6, 2003 p. 599-613.

ASANTE, M.K. **The Afrocentric Idea.** Philadelphia, PA: Temple University Press, 1988.

_____. **Afrocentricity**. Trenton, NJ: African World Press,1988.

_____. More Thoughts on the Africanists' Agenda. **Journal of Opinion**, vol. 23, n. 1, 1995, p. 11–12.

ASSOCIATION OF NIGERIAN MUSICOLOGISTS. n.d. Association of Nigerian Musicologists. Disponível em **http://www.Nigerianmusicologists.Org/**. [Acesso em 6 de junho 2013].

ATAL, Y. The Call for Indigenisation: A South Asian Response. **Indigeneity and universality in social science**, vol. 33, n. 1, 2004, p. 99-113.

AVOSEH, M.B. Proverbs as Theoretical Frameworks for Lifelong Learning in Indigenous African Education. **Adult Education Quarterly**, vol. 63, n. 3, 2013, p. 236–50.

BABBITT, M. Who Cares if you Listen? **High Fidelity**, vol. 8, n. 2, p. 38–40, 1958.

BACHLUND, G. On Stereotypical Adjectives to Describe Music. Available at: http://www.Bachlund.Org/On_Stereotypical_Adjectives.Htm. [Acesso em 28 de setembro de 2012].

BEBEY, F. ***African Music: A People's Art***. 1st US Ed. New York, NY: L. Hill, 1975.

BONSU, S.K. Colonial Images in Global Times: Consumer Interpretations of Africa and Africans. **Advertising, Consumption, Markets and Culture**, vol. 1, n.1, 2009, p. 1–25.

CHASE, G. A. Dialectical Approach to Music History. **Ethnomusicology**, vol. 2, n. 1, 1958, p. 1–9.

CHUA, D.K. **Absolute music and the construction of meaning**. Cambridge Cambridge University Press, 1999.

COOK, N. **Music: a very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

D'ANGELO, F.J. Some uses of proverbs. **College Composition and Communication**, vol. 28, n. 4, 1977, p. 365-369.

Encyclopaedia Britannica. Ethnomusicology. 2011. Disponível em http://www.Britannica.Com/Ebchecked/Topic/194315/Ethnomusicology. Acesso em 20 de junho de 2011].

FASIKU, G. African Philosophy and the Method of Ordinary Language Philosophy. **Journal of Pan African Studies**, vol. 2, n. 3, 2008, p. 100–16.

FELD, S. Linguistic Models in Ethnomusicology. **Ethnomusicology**, vol. 18, n. 2, 1974, p. 197– 217.

HALLEN, B. **The Good, the Bad, and the Beautiful: discourse about values in yoruba culture**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004.

HARAP, L. On the Nature of Musicology. **Musical Quarterly**, vol. 23, n. 1, 1937, p. 18–25.

HELM, E; Claude Palisca. Position Papers for the Ethnomusicology Interest Group at the 19th Annual Meeting of the College Music Society, Washington D.C., novembro, 1976. **College Music Symposium**, vol. 17, n. 2, 1976, p. 198–206.

JONES, A.M. **Studies in African Music**. Londres: Oxford University Press, 1959.

KAHANE, H. A Typology of the Prestige Language. **Language**, vol. 62, n. 3, 1986, p. 495–508.

KIDULA, J.N. Ethnomusicology, the Music Canon, and African Music Positions, Tensions and Resolutions in the African Academy. **Africa Today**, vol. 52, n. 3, 2006, p. 99–113.

KINGSBURY, H. Should ethnomusicology be abolished? (Reprise) **Ethnomusicology**, vol. 41, n. 2, 1997, p. 243–49.

KIRBY, P.R. 1933.The Reed-Flute Ensembles of South Africa: A Study in South African Native Music. **Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland**, vol. 63, 1933, p. 313–88.

LEBAKENG, T.; PHALANE, M.; DALINJEBO, N. Epistemicide, Institutional Cultures and the Imperative for the Africanisation of Universities in South Africa. **Alternation**, vol. 13, n. 1, 2006, p. 70–87.

MAMOLEKA, M. Personal interview with the author, 17 March 2012.

MAPAYA, M.G. Contours of African Studies in the United Kingdom, the United States of America. **Journal of Pan African Studies**, vol. 6, n. 6, 2013a, 164–180.

MAPAYA, M.G. Investigating Mmino Wa Setso (Indigenous African Music) as Practised by Bahananwa in Limpopo Province, South Africa: Towards Africa-Sensed Musicology. **PhD thesis**. Thohoyandou, África do Sul: University of Venda, 2013b.

MASASABI, A. The Face of African Music. The Kenya Music Festival Foundation. **African Musicology Online**, vol. 1, n. 1, 2007, p. 1–13.

MEHL, B. Academic Colonialism: a New Look. **Educational Leadership**. Vol. 27, n. 3, 1969, p. 243-246. Disponível em http://www.Ascd.Com/ASCD/Pdf/Journals/Ed_Lead/El_196912_Mehl.Pdf. [Acesso em 16 de fevereiro de 2013].

MERRIAM, A. P. Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': an historical–theoretical perspective. **Ethnomusicology**, vol. 21, n. 2, 1977, p. 89–204.

MHONE, G.C.Z. The Case against Africanists. **Journal of Opinion**, vol. 2, n. 2, 1972, p. 8–13.

MUNGWINI, P. Orality and Ordinary Language Philosophy: Revisiting the Intellectual Heritage of Africa's Indigenous Cultures. **Southern African Journal for Folklore Studies**, vol. 21, n. 2, 2011, p. 1–11.

MUTELE, T.C; MUSEHANE, N.M. The Prospects and Challenges of Women in Leadership Positions. A Case Study of Thulamela Municipality. **International Journal of Humanities and Social Science**, vol. 2, n. 23, 2012, p. 226–229.

NEDERGAARD-LARSEN, B. Culture-Bound Problems in Subtitling **Perspectives**, vol. 1, n. 2, 1993, p. 207–40.

NETTL, B. **Comparative Musicology and Anthropology of Music**. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1991.

NETTLETON, A. Samson Mudzunga, Dzingoma, and New Mythologies **African Arts**, vol. 63, n. 4, p. 68–77, 95–96, 2006.

NKETIA, J.H.K. **The Music of Africa**. Nova Iorque, NY: WW Norton, 1974.

NTULI, P. Indigenous Knowledge Systems and the African Renaissance: Laying a Foundation for the Creation of Counter-Hegemonic Discourses. In C.A.O. Hoppers (ed.) **The Indigenous Knowledge and the Integration of Knowledge Systems: Towards A Philosophy of Acculturation**. Claremont, África do Sul: New Africa Books, 2002. 53–66.

NZEWI, M. **A contemporary study of musical arts informed by african indigenous knowledge systems: illuminations, reflections and explorations**. Pretoria: CIIDMA Company, 2007.

_____. Por uma Musicologia verdadeiramente Africana-Brasileira: entrevista com Meki Nzewi. **Revista Claves**, vol. 9, n. 14, 2020, p. 119-139.

OSUJI, O. Kemet and the African Worldview by Maulana Karenga: book review, 2012. Disponível em http://Chatafrik.Com/Special/Review/Book-Review/Kemet-And-The-African-Worldview-By-Maulana-Karenga-Book- Review-By-Ozodi-Osuji. Umkuwdjmiso. [Acesso em 24 de Setembro 2013].

RHODES, W. About Ethno-Musicology. **Ethnomusicology**, vol. 1, n. 7, 1956, p. 1–9.

SCHWEIGER, H. Changing Trends in Musicology. **Bulletin of the American Musicological Society**, vol. 4, 1940, p. 6-9.

SHIH, C. Academic Colonialism and the Struggle for Indigenous Knowledge Systems in Taiwan. **Social Alternatives**, vol. 29, n. 1, 2010, p. 44–48.

WATERMAN, C. The Uneven Development of Africanist Ethnomusicology: Three Issues and a Critique. In B. Nettl; P.V. Bohlman (Org.) **Comparative musicology and anthropology of music: essays on the history of ethnomusicology**. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1991. 169–86.

WORSLEY, P. **Knowledges: What Different Peoples Make of the World**. Londres: Profile Books, 1997.

Towards a "true African-Brazilian Musicology": interview with Meki Nzewi

Interview by Kamai Freire[1] and Nina Graeff[2]

Introduction

*Meki Emeka Nzewi can be considered one of the pioneers of an "African Musicology" that overcomes the limitations of Africanist approaches. An Africa-sensed Musicology is more than a quest; it is a positioning of legitimization of African epistemologies and methodologies for understanding and defining the music practices of the African continent. At the same time, it is a form of combating colonialist procedures that marked the development of ethnomusicology or, in its early days, Comparative Musicology (*Vergleichende Musikwissenschaft*), based largely on exogenous and distanced analyses of African music, undertaken mostly from the point of view of European and North American white researchers (NKETIA, 1962; 1974; AGAWU, 1992; 2003; MAPAYA 2018; MAPAYA and MUGHOVANI, 2018, 2018; GRAEFF, 2020).*

Born in Igbo (Nigeria) in 1938, Meki Nzewi is professor of African Music (theory and practice) at the University of Pretoria (South Africa) and Program Director of the Centre for Indigenous Instrumental Music and African Dance Practices (CIIMDA). As a composer, cultural arts educator, theorist and music arts philosopher, creative writer, music dramatist, performer and choreographer, he has written and directed a series of musical theater works with a repertoire of multicultural compositions for various genres (symphony, opera, musicals, ensembles, voices/solo instruments, etc.). As an "African Mother Drummer"[3], he initiated the Modern African Classic Drum with compositions written in solo, duo and ensemble. He has published numerous books and articles (see selection in the

[1] Músico e pesquisador, mestre em Estudos Transculturais da Música pelo Instituto de Musicologia Weimar-Jena (Alemanha). kamaifreire@gmail.com
[2] Musicista e professora visitante do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, com Doutorado em Antropologia e Educação pela Freie Universität Berlin (Alemanha). ufpb@ninagraeff.com
[3] As Nzewi explains in the interview, the constitution of a typical African music ensemble resembles the family roles of community life: "the mother instrument performs the distinguished role of the mother as the director of family living. It is the director of ensemble purpose and musical sense. It is, of course, the most creatively active member of an ensemble. The mother instrumentalist marshals the musical and extra-musical actions that transpire in context-based musical arts performances" (NZEWI, 2009, p. 63).

bibliographic references) and was the First President of the Pan African Society for Education in Music Arts (PASMEA).

In his texts, Nzewi speaks of a "true African mind", which we have paraphrased for the title of the interview, seeking to apply the philosophy behind this concept to the music of African hues of Brazil and to propose the beginning of a joint quest for a "true" African-Brazilian musicology.

Kamai Freire and Nina Graeff

Interview

***Kamai Freire and Nina Graeff**: Brazilian Music, with its prominently African origins or influences in most of its diverse genres, became popular all over the world. Nevertheless, Brazilian musicology and music teaching is grounded on conservatorial and, hence, colonial music practices and theories, lacking methodological and theoretical frameworks to analyze and to teach music under perspectives more attuned to its own musical arts, epistemologies and memory. Your work offers remarkable contributions to the development of an African Musicology that listens and gives voice to its own modes of experiencing and theorizing upon "musical arts", which, to use your words, "derive from a multiplay of human, cultural and environmental sensitizations" (Nzewi, 2020). Therefore, we see your work as a potential model for the development of an "African-Brazilian Musicology"; as a lens through which scholars can investigate Brazilian musical arts in much more comprehensive ways, while decolonizing their practices of analyzing, teaching and making sense of music. Considering this, we have formulated the following questions. As we study the social changes in African musical arts, both in the continent as in the Diaspora, we often notice ruptures and hindering on an individual's path to maintain - or to retrieve - a "true African mind". In your personal understanding, what is a true African mind and how does it manifest itself in terms of modes of thinking and making music?*

Meki Nzewi: To start with, indigenous Africa conceived, created and practiced the musical arts as a holistic divine endowment to humanity intended to oversee fellow humanity consciousness in all aspects of personal and societal living; African musical arts is[4] conceived and designed structurally and in public presentation to furnish sublime mind health primarily, and thereby enable gaining basic physiological health, interactively transacting cordial relationships (inter-personal, intra-communal, and inter-communal); also guaranteeing stressless daily subsistence occupations. Its functional conception and cogitation particularly oversee the conscientious functioning of communal/societal

[4] Nzewi intentionally employs the term Musical Arts in the singular form for considering „the original conceptualization, logic and expression of the musical arts as a creative and proactive unity of sonic, choreographic, mythically/ mystically dramatic and material components. [...] The sonic component invariably structured creative-performative expressions in the other components, hence musical arts is a generic, singular term that implicates the scientific underpinnings. The arguments tendered here are anchored on cognitive study of the underlying philosophy, theory and humanity principles of creativity that mark African indigenous knowledge paradigms" (NZEWI 2017, p. 63).

institutions and social organizations. Fundamentally it orders ardent observance of religious beliefs and canons, policing morality prescripts and superintending social equity etc. The musical arts also caution and sanction probity in the observance of, and compliance with community living injunctions and maintenance of the integrity of cultural ethics and codes of conduct. The musical arts (a holistic cogitation, creation, and deployment of sonic, choreographic and dramatic siblings) was cogitated and structurally configured as a potent soft science[5] of humanning, which interactively generated functional outcomes in all aspects of living and dying unto supernormal livingness. Music for a true African mind is not therefore, conceived, configured or experienced as mere entertainment celebration of life; rather, as a pleasantly stringent facilitator of living on Earth and beyond.

KM & NG: *Following the idea of the "true African mind", how can scholars investigate music from an African perspective, proposing theories and methodologies grounded on wider - if not totally different - ways of experiencing music, as to overcome Eurocentric parameters embedded in their musical and musicological training?*

MN: Theory is always already intrinsic in indigenous African musical arts intellection, logic and vocabulary. But Africa has vindicated theory-in-practice, which stipulates that true knowing derives from actually interactively experiencing any intellectual cogitation, while floating theory about any subject idea may never land as factual knowing and doing. Hence, true African legacy prioritized the original, human factual education methodologies. (A baby at birth practically grabs the mother's breast to originally gain the theoretical knowledge that food is essential for sustaining life).

Intentionality is basic to humanning knowledge intellection and creation. Fundamentally, emphasis on musical intellection and production in indigenous Africa focuses on functionality. As such, creative intention (purpose) initiates and factors creative configurations, which yield performative features and production realities. As such, analyzing and appreciating an Africa-sensed musical arts product is almost always in terms of how it accomplishes its intended performative objective. There are two categories of musical arts ideation and production in indigenous Africa – event music (specifically created for marshalling the intended societal event from which it often derives its name) and music event (contemplative sonic creation not intended to transact a specific societal event, even though it could be featured as a subsidiary attraction in an event context, which already has an event music authoritatively signifying, signaling and marshalling its public experiencing). Music event is of course quite often designed to accomplish supra ordinary intentions such as mind wellness or

[5] "The soft science of the musical arts, unlike the tangible and material (hard) sciences, is an intangible force that produces tangible outcomes in practical performance sites. The effects and affects are perceived in both spiritual and tangible dimensions. Most modern technological inventions as well as the crass promotion of entertainment mentality disable sublime mental disposition. The result is evident in the prevalent extreme self-centeredness (individualism), villainy, and obsessive materialism (economania) overwhelming humanity globally, in the conduct of societal affairs and inter-human/ group relationships" (NZEWI, 2017, p. 63).

spiritual solace. Analyzing an event music entails determining how the structural and presentational configurations command and interpret essential contextual activities. An observer or analyst would then keep track of how the performers and audience are sonically enabled by specific structural/formal constructs to execute transpiring event actions, in context. There could be periods of action lull in the musical arts marshalling of sequences in [terms of] the progression of known/expected event scenario of activities. Hence event music is text: it sonically narrates event progress, and evokes reactive outcomes that are verbalized or demonstrated. Analysis or appreciation then starts from pre-knowledge about the why of the musical arts creation, and focuses on how, as well as what about, an event context inspires musical creation and progression.

A music event, on the other hand, is essentially a sonic entity designed to manage mind (human and sometimes animal) and relax the body. It thus also peripherally entails functional outcome such as when it offers the recipients mental solace, induces sleep (through consistent internal circling of a structural gestalt - as a soft science of mind entrapment and seclusion, much misunderstood and misrepresented in exogenous literature about African music as mere repetition). Music event could also be extra-ordinarily functional when it serves as an attention template and conduit for social media communications such as minstrelsy rendition of critical messages etc. In these music event or event music instances analytical discernment will entail identifying the significance of thematic configurations (tonal, rhythmic or melorhythmic[6] constructs) of the expressive musical texture and idioms, which generate/evoke/infuse/activate the desired mental or physical responses or moods that are witnessed. Hence there are proactive idioms and themes. All these actually musicological and contextual texts/details are calculated and conformed in African theory-in-practice principles. Hence, for example, in Africa: music could be the dance one hears; and dance, the music one sees, and which commands focusing choreographic and appreciatory analysis of dance music for example, on the *rhythm of dance* layer of the dance music ensemble texture. The humanity imperatives of sharing (sonic space and thematic gestalts), which mark indigenous musicological vocabulary should also be discerned for Africa-sensed analysis.

A true African musical mind (in education and research sites) should eschew the flashy floating theory that marks Western intellectual mindset and procedure, and dispose itself to perceiving the profound, humanity-focused theory-in-practice philosophy that marks indigenous African musical arts creativity, constructs experiencing and interactions. This seriously queries the cultural-human sense of contemporary education that has remained hegemonic in philosophy, methodology and content (consuming published literature on a proposed field research topic before experiencing field practice of the topic title limits perceiving the subject/object of research attention directly from the authoritative knowledge owners/experts/creators/practitioners or performing the knowledge live). Theorizing before experiencing existing knowledge

[6] Nzewi, as a great exponent of the theory and practice on talking drums, applies the term melorhythm for referring to "an African indigenous concept and practice", which "is a line of musical statement constructed with successive units of sound in different as well as repeated levels of tone" (NZEWI, 2007, p. 3).

prejudices the mind. The African educational philosophy is that the most effective way of attaining enduring knowledge in body and mind is through practical experiencing. Through consistent practical engagement particular parts of the body become automatically eloquent in replicating sonic-choreographic expressions. Systematic practice derives from rationalized theoretical principles; and whatever creation has replicable procedure and shape is theory framed, whether or not verbalized/written. Musical arts education in indigenous Africa commands practical procedure, which starts from infancy when a child carried by a performing adult gains empathic performative sensitization through the performing carrier. As infants begin to walk, they join children's groups who create autonomous performances. Children in African culture traditions engage in independent creative productions, some of which compare with adult productions in terms of genius and performative expertise. African children do not blatantly imitate adults as much as they could be sensitized by adult models. There are cases of child prodigies who perform competently alongside adult experts in specialized adult musical arts groups. Otherwise, musical arts productions in African cultures are normally organized along age and gender categories. Schools in contemporary Africa need to strategize independent knowledge creations and performances as basis for verbal lecture explorations.

KM & NG: *African-Brazilian traditions are very much grounded on communalism and on ancestrality. In your understanding, how does the ubuntu principle, among other African philosophies of life, express itself in the ways by which music is practiced in Africa? Which musicological examples (e.g., rhythmic, vocal, formal principles) would you mention as paradigmatic thereof?*

MN: The musical arts is a divinely intuited humanning soft science of psycho-physiological wellness. Humans craft it to manage mind, body and societal systems wellness. When the mind is serene, thoughts that determine all issues of life are healthy. That is humanity conscientization. The sonic phenomenon being panacea for mind health, thereby body and life systems health, prioritizes humanity principles in structural constructs and production materials. Organized humanity processing and life experiencing is a communalism hub. The hub of indigenous African socio-political systems was the community of cohered families. African Communality creed is well captured by the South African term, *ubuntu*, which translates, instructs and practicalizes the humanity creed of: "I am because you are"; no actually person is more human than the other, and the socio-cultural relational creed is: "unique individuality within bounded communality". This philosophy of manifesting individuality attributes within community order percolates musical arts thinking, structuring, production and evaluation. The African ensemble music creativity model recognizes that every ensemble member is playing an individuality role, which is uniquely contributing to community sensibility, irrespective of quantity or quality. Thus, the typical African ensemble prescript for ensemble music is the Ensemble Thematic Cycle (ETC), which is humanity framed.

ETC is the transaction of family life roles in group musical arts playing-in-togetherness to produce a coherent sonic identity. It is constituted by the

following communal living roles of family members (bearing in mind that the basic structure in the formation of a community is the nuclear family) comprising: Mother, Father, Siblings, Baby (the only inchoate individuality) and Extended Family roles. These have been transferred to music family-texturing for constituting a musical identity recognizable as a piece:

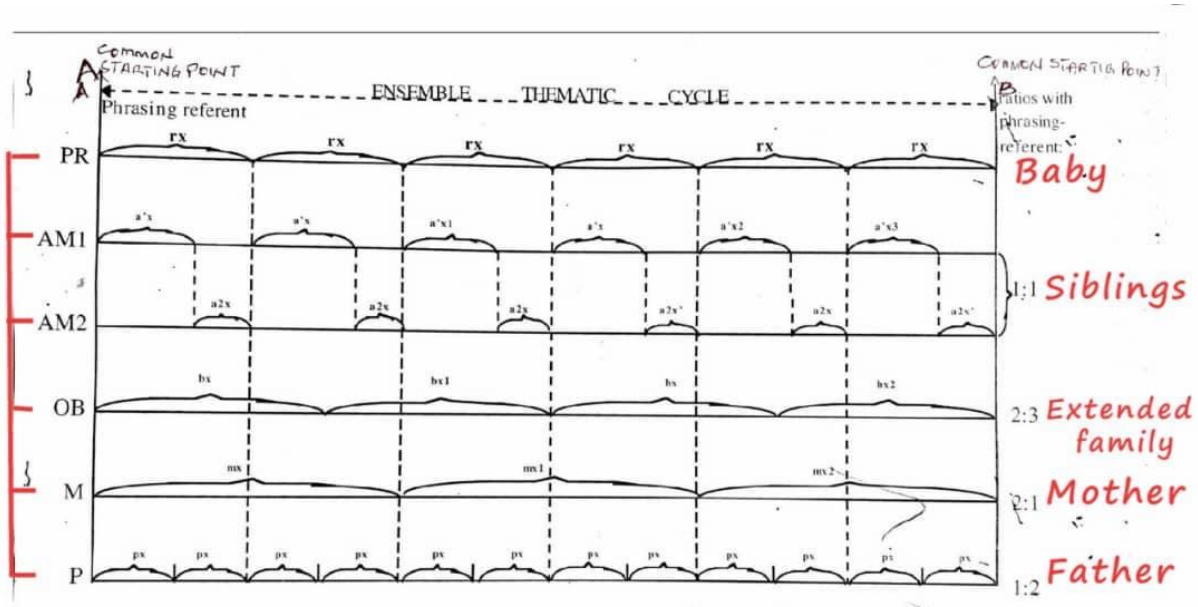


Figure 1: Ensemble Thematic Cycle.

In creating a typical African ensemble music construction therefore, the ensemble members' roles (sonic quality and affective/effective family action delineation) are:

Mother instrument (played by a man or woman) performs the elaborate textural role of coordinating an ensemble texture: She coheres the production of the ensemble music product; organizing the scenario form of the music as well as sonically marshalling the presentation event as it is taking place;

Father instrument role is the Pulse; the reserved pounder of the deep sounding heartbeat, which unifies nuclear family role expression – the significant ensemble sound);

The **Siblings** are action motivators in ensemble family who correlate their thematic fragments to furnish a primary thematic component that energizes event actors/perceivers;

The **Baby instrument** is the Phrasing Referent layer: a high pitched (repetitive screaming) voice. Its stimulating theme is consistently repeated all through a performance, and focuses the attention of all other ensemble thematic actors in aligning their thematic gestalts to conform to the ensemble textural unity;

The Obbligato instrument plays an **extended family** role of contributing an enriching but expendable textural theme when present.

All the component ensemble instruments observe a Common Starting Point (CSP). The lineal thematic aggregate of all the ensemble theme roles or layers, which have various ratios with the length of the Phrasing Reference theme as the index, furnishes the significant sound of any piece of indigenous African ensemble music. A Common Starting Point (CSP) for all the instruments invariably

marks African indigenous instrumental music performance. All other instrumental layers relate in a mathematical ratio with the standard length of the Phrasing Reference layer.

The duration of the aggregated ensemble theme roles from the CSP to its re-occurrence furnishes the micro form of a composition as well as the unified, significant ensemble theme identifying a piece of African indigenous music. This also marks the micro form of a piece, which roles over as the linear building blocks of a wall for the duration of the performance of a piece, when the macro form of the piece is arrived at with a well-defined cadence signaled by the mother musician role. The distance from the Common Starting Point to its re-occurrence furnish the Ensemble Thematic Cycle, which reoccurs with varying internal contents till the Mother instrument signals the final cadence to furnish the macro form of an African music composition in a context.

After the initial statement of the respective ensemble themes at the ESP, the component ensemble instruments, with the exception of the Phrasing Referent instrument, can discretionally express their creative individualities (a humanning principle of African music) by discretionally varying the structural features of their respective themes (internal thematic variations) without obscuring the essential sense of the thematic gestalts all through the piece. The Phrasing Reference and Pulse roles themes are the authoritative markers of affective energy stimuli (basic psychical affect) in any African indigenous music sound, which have been migrated to underscore the emotional and motional energy in jazz and other African diasporic music as well as many other world popular music genres. The ETC is thus the span of the affect of an ensemble gestalt (gross durational content of differentiated instrumental thematic gestalts) by which a piece is known, and which recurs in essentially the same shape and time but with continually changing sound quality. We note that each ensemble role instrument player is a unique individuality within the ensemble commune of instrumental music.

African vocal music is strongly chorus-based. The African communality protocol commands that the chorus is more important than the solo. Thus, African music formulation does not reckon with solo-chorus thought and definition. Rather, Africa recognizes Chorus-Solo order in which a soloist emerges and makes musical sense only in the context of an established chorus community as foundation for such solo emergence and action. If the solo stops for any reason the music performance remains stable and goes on; if on the other hand the chorus seizes to sound, the solo would flounder, baseless, without a platform. Same with expression of solo voices in community living. This performative humanity philosophy thus anchors with the African cultural life philosophy in which the individual is never more important than the community/group.

Melodic construct in African music is deliberately terse, usually within an octave. The all-inclusivity philosophy that marks creative imagination requires that the range of a melodic construct must be withing the vocal capability that allows every citizen to participate. Otherwise, there are instances of individuals who capably deliver three octaves voice range when specially needed in vocalic lilting – African melismatic vocalese –, for instance. Another reason for short range melodic constructs is to ensure clear articulation of the words of a melodic

text. Non-vocal melodic language on melody instruments such as the notched flute has no melodic range restrictions.

Harmony in indigenous Africa is rationalized in horizontal axis. A melodic statement is harmonized by other holistic complementing units, not note by note. Any underlying vertical harmonic outcomes, although incidental, are culturally normative. Block horizontal harmonic resolution is emphasized to furnish unilineal cultural concord. Harmonic relationship along lineal axis, furnishes agreeable independent equivalents of an ongoing theme. Indigenous African harmonic principle is thus lineal (not vertical calculation), and a harmonizing voice (human or instrumental) is an independent sonic statement, a stand-alone melodic layer, complementing a given tune, but with consciousness for the normative cultural vertical concordance sensibility which is normally enculturated. For a given theme or tune there could be more than one complementary harmonic voices singing along, and every complemental voice, vocal or instrumental, is a unique independent version of a model that must be in consonance with the cultural vertical, harmonic concordance norm. Cultural concordance principle marks the sonic grammar of any African culture group.

Africa has two dance categories: In Free Medley dances every dancer uniquely interprets the choreographic affects of the musical ETC stimulations; In Stylized Formation Dances all participating dancers are rehearsed to conform with the choreographic text (often sonically enunciated by the music ensemble's rhythm-of-dance instrument). Every dancer could then deliver individuality unique gestural nuances within the uniform choreographic statements.

Africa does not indulge in masquerade play, rather spirit manifest as a total theatre creation, which stages realistic or fantastic manifestations of supernatural images that dramatize instructive object lessons. Spirit Manifest is then the typical functional African drama in which supra normal actors are given arresting physical manifestation as extraordinary visitors from the supernatural spirit realms who have manifested to interact with a cultural human community. They display impressive behavioral protocols structured to engrossing music played by humans. A performance must be connotative of a culture's religious ideology and belief systems; and must convey critical messages that boost or caution mind wellness norms within the owner society. A spirit manifest creation could be a total theatre dramatization on a historic theme; it could stage magical feats; or it could be comic displays that provoke cathartic laughter.

Musically negotiating life and death events in communal living has flexible formats to accommodate contingent incidents. It is not form-fixed. But there are standard event-context formats wherein every performance still offers a different experiencing of the known but intentionally variable contextual format, because life encounters must not be fixed episodes. Variations of sameness[7] marks life actions.

KM & NG: *We see a great applicability of your concept of Performance Composition into Brazilian Music. To a large extent, African-Brazilian traditions are not based on fixed-form compositions, but rather on collective knowledges*

[7] On the matter of difference within sameness in African-Brazilian musical traditions see Graeff (2019) Candomblé; and Csermak (2020) on Samba de Roda.

intergenerationally shared and reinvented at specific contexts of performance - sometimes even through the intervention of spirits and ancestors in dreams and trance states. Could you please explain the concept of Performance Composition and how it relates to improvisation? Does it include the possibility of spiritual intervention in composition processes?

MN: Performance Composition is the African contextual musical arts performance norm. It derives from the philosophy of prompting creative individuality, which recognizes that every genuine human being is a divinely capacitated moment-person (ability to exhibit spontaneous self-presence and alert acumen deriving from sublime mindedness) in life situations. As much as an event-music is created to transact the scenario of a specified societal-cultural context, the scenario of activities that transpire to accomplish the demands of the event make allowances for contingencies. Humans are not mentally or emotionally rigid entities. Thus, there may be prescribed features and procedures, but the execution on every observance occasion could entail contingent, momental variations and occurrences. The musical sound cogitated to sonically transmit on-going event transactions is expected to capture sonically the unexpected, transpiring contextual occurrences. As such the mother musician must be a spiritually transformed and creatively alert moment persona, capable of spontaneously re-composing a known musical arts scenario to suit the circumstances of every event occasion.

Event music composition and re-composition must sonically capture and transmit relevant contingencies of a performance to every listener present or within hearing distance. This is the acute creative presence that marks an accomplished African specialist musician. Noting that no African music, including personal solace types, is a finished and fixated composition, like written concert music, every re-performance of a known composition is expected to sonically relate event contingencies, and not just celebrate creative exuberance which marks improvisation. Performance composition thus distinguishes momental creative capability in the performative philosophy of African music. Indigenous African music constructs normally evoke elevated spirituality atmosphere, which super-normally transforms the mood of both the performers and the attentive audience.

Performance moment creativity is not always a consciously calculated mental exercise. Performance composition could also feature in music event when the creative elaboration of the significant framework of a known piece captures the peculiar spiritual environment or state of mind inspiring creativity in every performance circumstance, given acute minded competent performers. Performance composition then is the situationally inspired re-interpretation of the significant formal/harmonic/thematic frameworks of a piece. It is normally guided by the extra-musical contingencies of every performance occasion as well as the creative integrity of a situation alert performer. A performance composition is, therefore, super normally inspired, and should consciously transact a non-musical intention, which could be just palpable human emotions even in modern concert performance presentations that are Africa-sensed. When spontaneous or moment creativity remains a fanciful cerebral exaggeration of the sheer sonic

possibilities of a known musical theme and/or format the exercise becomes what is regarded as mere improvisation

KM & NG: *Percussion ensembles and rhythmic diversity play a major role in numerous music traditions spread all over the Brazilian territory. However, the few theories on African principles of rhythmic organization being recently translated and disseminated in the country were mostly developed by European and North American researchers. Could you please explain some of your main theoretical approaches to the rhythmic principles underlying the "African Classical Ensemble" (NZEWI and NZEWI, 2009)? Which elements are essential for their understanding, but have been ignored in exogenous conceptualizations?*

MN: The idea of percussion as sheer rhythmic exuberance is not at all African. Percussion deviates the mind from the purposive designs of some African music instruments and expressions. African classicism commands de-contextualizing and advancing exemplary African creative intellections and manifestations, normally context-based, into uniquely humanning international musical performance and appreciation re-creations. Advancement should not compromise the unique humanning performative integrity of African music. African membrane drums are not conceived and constructed to play percussion, i.e., exuberant musical rhythmicity on one level of tone. The materials and melorhythmic musical constructs of mother membrane drums as well as other tone levels playing instruments were primarily conceived and configured to accomplish special music-humanning missions. As such, the materials and technological finish of double- or more toned instruments must subtly infuse mind and body health. Drummistic sonic manipulations in ensemble situations command fellow-human consciousness. There are melorhythmic idioms that accomplish healthy functioning of specific body organs and parts (such as maternity dance and shock rhythm structures). Because of the primacy of meaning and emotion in humanity principled musicking, movement of music in time in Africa is almost always more than mere ferrying of sheer rhythmic and melodic fancies. The Western statistical concept of sheer rhythmic expressions in musical movement is known as percussion, while Africa rationalized a composite sensibility about the sonic potentials and inflections of non-melodic instruments starting with the human body as an instrumental resource in music making.

A rhythmic idiom in indigenous African musical imagination conveys temporal span, tonal depth, emotional quality and mathematical quantification. It is thus perceived by the senses in visual, sonic, psychical and psychedelic dimensions; that is, intentional rhythm is a sonic integer constituting three structural integrals with an affect. And the African drum is the primary instrument for articulating rhythmic poetry because the idea of intentional rhythm is "an integral of a poetic perception of motion, not a sheer statistical calculation" (Nzewi 1997:33). The African drum (membrane, wooden or clay), is conceived, constructed, and intended to emit more than one level of functional mellow rhythmic sonicism (pitch-modulated rhythmicity) hence the term we use for drum sound is melorhythm (hidden pitches). This makes the African drum, which is technological designed to normally emit levels of tone (with hidden pitch

essence) suitable as a surrogate human voice; hence talking drum: The typical drum (wooden or membrane) signals as well as transmits spoken language and lyrical communications (drum-singing). It as well sparks sonically induced choreographic imagery, such as the shock rhythm idiom, on two tone levels, which induces functional body bumps that bounce heart health. The talking drums invariably feature as mother instrument in ensemble textures.

A primary African philosophy of life, which informs African music arts experiencing, is the spirit of sharing. Musical structures are often such that make provisions for performers or performer and audience to engage in spontaneous sonic or sonic/speech dialogue. Sharing in musicking prompts consciousness of the other person in ordinary human interactions and community actions. In African classical ensemble music, the participants often interact individualities of themes (other-conscious thematic collaborations)[8]. Relationships in thematic structuring often coerce responsive interactions characterizing a music piece or generates exuberant audience reactions to a music type.

KM & NG: *In Brazil, as in other countries of America, various music instruments of European colonizers have been adopted and adapted by African descendants, sometimes replacing African instruments. As a consequence, scholarship tends to assign instruments and their practices to a European legacy, dismissing the African-ness of their origins and playing techniques. How can African Musicology contribute to a more profound and holistic understanding of music instruments in the diaspora, as to push the musicological approach beyond their organological aspects and "sheer sonic essence"?*

MN: In history, Africans were abducted from their homelands and forcibly relocated in strange human and cosmic environments where they were subjected to unredeemed forced labor and other grossly dehumanizing inflictions. Sustained mass mental shocks and psychical trauma afflictions were inevitable. Being true Africans, they desperately evoked their reliable indigenous mind-health panacea to counterforce the mental-emotional stresses. Practicing their cultural musical arts, with innovative situational adaptations, enabled them to stay alive and accommodate the horrendous conditions. Of course, they were already culturally enculturated adults before their enforced dislocation. They had to fabricate instrumental accompaniments from whatever was manageable. Their robust health conditions despite the arduous, inhumane inflictions no doubt confounded and baffled their inflictors. The penetrative African musical arts force inevitably fascinated the hosts who started to adapt and emulate the engrossing structural features of the enigmatic but captivating music-for-life. In the course of adopting/adapting the fundamentally motive African sensitizations,

[8] "A performer in an indigenous African ensemble plays a recognizable theme on an instrument or voice. We refer to such a distinctive theme as a layer that fulfils a structural role in the conformation of an ensemble texture. Performers then interact with their respective themes in a spirit of play to produce a purposeful musical arts product. The spirit of play that marks an ensemble demands recognizing fellow participants as sensitive humans, as well as valuing everybody's individual contribution, irrespective of size or role" (NZEWI & NZEWI, 2009, p. 5).

jazz emerged in North America, while salsa, tango etc. emerged in Latin America. The genres resulting from these innovative intercultural creations crystalized with environmentally substituted and modelled instrumentations as well as theoretical and choreographic modifications. The exotic creations were context-liberated, but fronted dance and spirituality engrossing receptions, induced by the retained mind-transporting structural stimulators – the Phrasing Referent and the Pulse-idioms, which subsisted as pointers to African creative legacy.

Contemporary modernist adaptations of African music instruments and idioms within and outside the continent often divest the soft science base. African tradition researched extra musical potencies of environmental materials, which are preferred for constructing indigenous African musical instruments. Health rationalization account for choice of nature materials, and animal skin. Such soft (humanity) science specifications for the materials preferred for African indigenous music instruments constructions (treatment of materials, technology, and shapes) plus performance techniques, and structural configurations warrant cognitive attention in Africa-sensed researching for contemporary continuum in modern global milieu. For instance, the cast iron preferred for constructing indigenous bells corrects iron deficiency and boosts human body iron, whereas modern instruments constructed with random mineral products like aluminum, copper, synthetic skin etc. impair body health. It is instructive to note that in indigenous Africa, congenital madness[9] was assuaged and managed by cast iron bell musicking science. The health benefits, particularly mind wellness, of African indigenous musical arts rationalizations from instruments technology to functional musicological constructs could be advanced into modernity. A pressing example is tackling the stiff states of mind, which inflict the sophistication-acting modern-privileged humans whose deleterious consciences fecund and unleash the escalation of anti-human policies and harmful inventions and technology products destructing mankind globally. It is impaired mind wellness that indulges gross inhumane dispositions, economania inventions and deleterious actions.

Indigenous African music philosophy and soft science logic prioritized mass public health. For instance, the musical arts was the attitudinizing force foremost in managing, effecting and mending diplomatic relationships in indigenous Africa. Music has continued to service modern diplomatic maneuvers, although peripherally, in contemporary diplomatic gestures globally. The challenge for humanity oriented modern music experts, with the collaboration of governance authorities, is to identify and advance the capacity of African musical arts prototypes as adroit diplomatic agency, into modern global milieu.

In education sites the theory-in-practice principles and idioms, which imbue other-humanity conscience and fellow-humanity disposition in life-dealings need to be globally deployed from early school age.

Adult musical arts play-shopping gatherings can be strategized to eliminate stress for policy makers and bureaucrats, business moguls and leaders of industry as well as stiff-minded workers generally. A typical African drum was

[9] The use of both terms might be considered problematic, since "madness" is a generalized and negatively charged term commonly used to denote a wide range of disorders that can be of psychiatric, neurological or simply emotional and social order.

researched and technologically designed to resonate mind and tissue healing ions, which penetrate body pores when the instrument is struck. The specific plant and animal materials chosen for building typical African drums were not random – they were well researched and tested for health potencies. In conjunction with the mind-tuning and benign attitude-stimulation structures of humanning African music structures, participants in drum play-shopping interactions, irrespective of race, gender and age invariably experience progressive purgation of stressed souls and stiff minds. As already stated, the African drum tone has a neutral pitch essence camouflaged by its intentionally raw and robust resonance emitted by the rough inside of the wooden shells. The fact is that a typical African drum can be tuned, and it sounds in tune and harmony with non-African music instruments and ensembles irrespective of tuning or performance key. This made it possible for an African drum team to play a symphonic piece with the English Chamber Orchestra in Pretoria, South Africa, at the First International Classical Music Festival of South Africa in 2002. Our advancement initiatives have researched the classical advancement of the African drumming technique. This has made it possible for the single membrane drum to play modern written classical compositions for drum solo as a classical solo instrument, or drum with human voices and Western instruments in classical concert creations. The various types of compositions, which have been published, include drum solos, duos for the membrane drum and voice/Western concert instruments, as well as modern classical ensemble pieces (see NZEWI and NZEWI, 2009).

KM & NG: *As a consequence of cultural colonialism and imperialism, we notice an increasing homogenization of tonal systems, of sound-color aesthetics and of tuning concepts worldwide. Indigenous African musical arts, however, seem rather to foster sonic diversity and freedom. How do you perceive this homogenizing process in Africa? And how can African epistemologies expand the perception of music researchers beyond Eurocentric aesthetics of melodic, harmonic and timbral neatness?*

MN: To start with, as stated above, the average indigenous technology drum plays in tune and harmony with any Western instrument or ensemble combination of instruments. Although a membrane drum has a fundamental pitch, the construction emits raw harmonics, which camouflages the pitch essence, and gives it a neutral tone. Hence it sounds in consonance with the key or pitch of any other instruments including the human voice performing alongside it. The methodological indoctrination perpetrated by hegemonic Western music mentality and Western classicism ideology internationally, has prejudiced the perception of the special classical connotation of indigenous musical arts intellection and creations. But, of course, attitude primes and prejudices perception (aural, visual, and taste).

There is strong consciousness for aesthetic blending in indigenous African music. Unlike the Eurocentric notions of the aesthetic, the primary African rating of the aesthetics has functional determinations. For instance, intentional raw harmonics has already been discussed as producing health-administering sonic

emissions. The ions penetrate the human body through body pores to infuse mind and body wellness once the materials for the constructing of drums are health-researched nature resources, skin or wood. Synthetic, pure metallic, and precision-technology materials used for constructing modern industry replicas of African music instruments fall short of this health factoring genius. Sonic and language aesthetics in indigenous Africa command deep rationalizations to fathom. Raw harmonics as well as raw lingual expressions such as superlative negatives (often used to discuss aesthetic affect) generate positive outcomes or are instructive lingual expressions. In drum music, hidden pitches, which mark the science of raw harmonics, have already been stressed to make it possible for the membrane drum to play in tune with other instruments irrespective of key and modulations. In speech, superlative negatives such as "the sonic beauty closed the ear" convey top grade "pleasurable" music aesthetic.

In Indigenous Africa, musical arts practices do evoke strong consciousness for the aesthetic. Unlike the hegemonic notion of contemplative aesthetics, Africa cherishes functional aesthetic more – how effectually a musical arts performance has accomplished the humanity and societal purposes warranting its creation and exhibition, and accords psycho-physiological pleasantness. The robust aesthetic language can be metaphorical in assessing the qualitative merits of a musical arts experience. For event music the verbal assessment expression given above implies: 'the outstanding effectiveness generated in accomplishing the intended humanity purpose is deafening (exemplary)'. Aesthetic verbalization excites double think, and obviates developing farcical life orientation.

KM & NG: *Similarly, just as African languages were completely lost, severely weakened or partially absorbed into colonial languages in their diasporic countries, scholars investigating African-Brazilian music often consider that the inextricability between language and music typical of African musical arts has been either lost or reduced in the Diaspora. How would you explain and exemplify such inextricability within vocal and instrumental music in Africa, as to help researchers in the Diaspora to fathom the extent and nature of losses and transformations in African musical heritage?*

MN: In Africa, musical sense is a precursor of musical meaning. Hence every publicly experienced sonic creation transacts life in concrete dimensions by humanning, that is, in human-making (intensifying sublime humanity disposition), sociopolitical, religious, economic, or communal-relational terms. African musical arts was, therefore, esteemed as divinely ordered cultural but supernormal language, a meta-language for super ordinarily inter-relating humans, and for transacting societal practices beyond reproach. In indigenous Africa whatsoever was rendered musically was thus rated as devout communication that must not be queried or contradicted; specialist vocalizing musicians were under divine oath never to utter falsehood in musical utterances, or they would incur psychosomatic afflictions for telling lies in music. Thus, music was the foremost disciplinary superhuman force. Musical arts specialty often unleashes the mind devastating devise of public ridicule as a devastating deterrent force that punishes misdemeanor; the performative phenomenon

generally engineers and interacts inter-communal and inter-cultural bonding. That the average human is fallible and harbors compromisable disposition was recognized in indigenous cultures; and corrective measures were therefore instituted in the uncompromising sanction of the musical arts. Indigenous specialist musicians were accorded inviolable rating in indigenous cultures for they represent the voice of truth, and of the people when on public musical missions. On the other hand, modern musicianship practice does boldly utter blatant falsehood and could be partisan or be deviated by vain commercialism aspirations for personal aggrandizement or when pursued as avid commodity ventures.

Voice surrogate instruments were regarded as neutral supra-human voices. Thus, public summons sounded through instrumental music voice were neither disputable nor disregarded in a cultural milieu. Furthermore, the process of sincere public singing/poetry transports a spontaneous performer into an elevated spiritual mien beyond normal mundane consciousness such that indulging self-interests or falsehood in songs or declamations was not easy as guilty conscience could falter the poetic-melodic flow, and the message will be distorted and disbelieved.

KM & NG: *In regard to all mentioned indigenous African ethics, aesthetics, mindsets, sciences, powers and humanning forces of music, do you sense ruptures or loosening of such Africanness in Africa today in, for instance, more urbanized, globalized or commercial contexts of music making?*

MN: Ruptures and devastation of true African mind and musical arts force in the life imaginations of the contemporary Africans as well as modernist African societal systems have already occurred and are continuing to wreak governance havoc and relationship breakdowns. Contemporary music-making in Africa today has become farcical, devoid of prestigious African virtues and integrity, totally commoditized and scarcely humanning. The dementalizing forces of colonization, modern religion and Northern education paradigms have effectively devastated and contradicted devout cultural mentality, devout spirituality, and sublime life orientation. The on-going borrowed modern African societal systems scarcely inspire or aspire for the regeneration of humanning, African knowledge prototypes. Modern Africa is awash with culturally amorphous political leaderships coupled with wayward modernist life orientations, systems practices and technological blitz. The average enlightened African now brandishes low regard for veritable indigenous knowledge heritage. Modernist lifestyles, as witnessed in contemporary Africa from early home upbringing to adult socializing experiences and exogenous life imaginations as well as exogenous socio-economic practices, have either distorted or erased cultural mental integrity. The humanity sensitization and fellow-human sensibility previously inspired and overseen by functional musical arts have become subverted or falsified. The prevailing fashionable modernist upbringing and borrowed life imaginations besetting Africans, from political and elite societal leadership levels down to deprivileged commoners, resist and intimidate any efforts to restore cultural integrity and humanity instincts, sensitivities and sensibilities. The worst

affliction conflicting the average cotemporary African is puppet-mindedness – a borrow-borrow imagination of life. However, basic research has proven that restoring African/Brazilian cultural mindedness can still be achieved if rigorous Africa-sensed musical arts re-culturing activities could be initiated in schools and strategic community sites. The indigenous musical arts agency will surely subtly begin to nurture true Africanness that would re-instill original African human-cultural integrity and sensibility, and from there launch commitment to advance home-culture inspired development initiatives, instead of the devastating borrow-borrow mentality besieging contemporary Africans in all facets and levels of modern living.

Since colonization debacle purposive African musical arts integrity has become derogated, ignored, subdued, and browbeaten by modernity forces (commodity- and technology driven), and despised by glorified exogenous religions. But the societal and humanity virtues and values, particularly the mind reformation capacities, have only been subdued, maybe battered; but not beaten and buried yet. Given the resilience of a few ardent and cognizant scholars, along with resilient cultural practitioners and committed modern educators, a re-humanizing re-birth of Africa-sensed being and living and advancing in modernity is in the horizon.

Bibliographic References

AGAWU, Kofi. **Representing African music: Postcolonial notes, queries, positions**. Routledge, 2003.

_____. "Representing African Music". In: **Critical Inquiry**, v. 18, n. 2, p. 245-266, 1992.

CSERMAK, Caio. Reinventar a roda: a circulação do samba entre sujeitos, eventos e repertórios em Cachoeira, BA. Ph.D. **Thesis**. Departamento de Antropologia Social da Universidade de São Paulo. 2020.

GRAEFF, Nina. A web of orixás: Technology and the transmission of Candomblé songs in Bahia and Berlin. **EntreRios**, v. 2, n. 2, p. 71-91, 2019.

_____. Notas negras, pautas brancas: abertura do dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira. **Revista Claves**, vol. 9, n. 14, p.1-29.

MAPAYA, Madimabe G. Dipsticking the Study of Indigenous African Music from the John Blacking Era into the 21st Century In: MAPAYA, Madimabe G.; MUGOVHANI, Ndwamato G. (Org.). **John Blacking and Contemporary African Musicology: reflections, reviews, analyses and prospects**. Cidade do Cabo: Centre for Advanced Studies of African Societies, 2018. 113–128.

MAPAYA, Madimabe G.; MUGOVHANI, Ndwamato G. Ordinary African Musicology: An Africa-sensed Music Epistemology. In: MAPAYA, Madimabe G.; MUGOVHANI, Ndwamato G. (Org.). **John Blacking and Contemporary African Musicology: reflections, reviews, analyses and prospects**. Cidade do Cabo: Centre for Advanced Studies of African Societies, 2018. 25-42.

_____. Musicologia Comum Africana: Uma Epistemologia Musical de Perspectiva Africana. **Revista Claves**, vol. 9, n. 14, p. 81-100, 2020.

NKETIA, JH Kwabena. The problem of meaning in African music. **Ethnomusicology**, Vol. 6, No. 1 (Jan., 1962), p. 1-7, 1962.

_____. **The music of Africa**. New York: WW Norton, 1974.

NZEWI, Meki; NZEWI, Odyke. **African classical ensemble music**. Cape Town: African Minds, 2009.

NZEWI, Meki. Melo-rhythmic essence and hot rhythm in Nigerian folk music. **The Black Perspective in Music**, 1974, pp. 23-28.

_____. **Musical practice and creativity: An African traditional perspective.** IWALE-WA-Haus, University of Bayreuth, 1991.

_____. **African music: theoretical content and creative continuum: the culture-exponent's definitions**. Inst. für Didaktik Populärer Musik, 1997.

_____. Strategies for music education in Africa: Towards a meaningful progression from tradition to modern. **International Journal of Music Education**, vol. 33, n. 1, 1999, p. 72-87.

_____. Educação Musical sob a perspectiva da diversidade cultural e globalização: posição da CIIMDA. **Revista da ABEM**, vol. 20, n. 28, 2012, p. 81-93.

_____. African musicianship in the global thrust: Redemption for disorienting human pulse. In: LEONG, S. (Ed.). **Musicianship in the 21st century: Issues, trends & possibilities**, 2003. p. 219-233.

_____. African musical arts creativity and performance: the science of the sound. **Nigerian Music Review**, n. 6, 2005, p. 1-7.

_____. Growing in musical arts knowledge versus the role of the ignorant expert. **Centering on African practice in musical arts education**, African Minds, 2006, p. 49-60.

_____. African music creativity and performance: The science of the sound. **Voices: A world forum for Music Therapy**, vol. 6, n. 1, 2006.

_____. **A contemporary study of musical arts informed by african indigenous knowledge systems: illuminations, reflections and explorations**. Vol. 2. Pretoria: CIIDMA Company, 2007.

_____. "Reinstating the soft science of the indigenous musical arts for humanity-sensed contemporary education and practice" **Revista da FAEEBA, Educação e Contemporaneidade**, v. 26, n. 48, 2017, p. 61-78.

_____. Decolonized mental lenses recognize the unique functional theorization of African musical arts. **Unpublished manuscript**, 2020.

Por uma musicologia "verdadeiramente" africana-brasileira: entrevista com Meki Nzewi

Entrevista[1] e tradução[2] de Kamai Freire[3] e Nina Graeff[4]

Apresentação

Meki Emeka Nzewi pode ser considerado um dos pioneiros de uma "Musicologia Africana" que supera as limitações de abordagens africanistas. Trata-se de, mais que uma busca, um posicionamento de legitimação de epistemologias e metodologias africanas para definições da música praticada no continente. Ao mesmo tempo*, é uma forma de combate a procedimentos colonialistas que marcam o desenvolvimento da Etnomusicologia ou, em seus primórdios, Musicologia Comparativa (*Vergleichende Musikwissenschaft*), baseado em grande parte em análises de música africana exógenas e distanciadas, operadas sob o ponto de vista de pesquisadores brancos europeus e norte-americanos (NKETIA, 1962; 1974; AGAWU, 1992; 2003; MAPAYA, 2018; MAPAYA e MUGHOVANI, 2018[5]; GRAEFF, 2020).*

Nascido em Igbo (Nigéria) em 1938, Nzewi é professor de teoria e prática da Música Africana da Universidade de Pretória (África do Sul) e diretor de programa do Centro de Música Instrumental Indígena e Práticas de Dança da África (CIIMDA). Como compositor, educador de artes culturais, teórico e filósofo de artes musicais, escritor criativo, músico-dramaturgo, performer e coreógrafo, escreveu e dirigiu uma série de obras de teatro musical com repertório de composições multiculturais para vários gêneros (sinfonia, ópera, musicais, conjuntos, vozes/instrumentos solo, etc.). Como "percussionista-mãe"[6] (African Mother Drummer), iniciou o Tambor

[1] As questões da entrevista foram enviadas por e-mail em julho de 2020, e as respostas de Meki Nzewi chegaram em 15 de setembro de 2020. Apesar de não se ver na posição de escrever sobre música na diáspora Africana, o autor considerou "estimulantes" e "interessantes" as perguntas relacionando seus conceitos à realidade da música africana-brasileira.
[2] Entrevista original neste mesmo dossiê (NZEWI, 2020a).
[3] Músico e pesquisador, mestre em Estudos Transculturais da Música pelo Instituto de Musicologia Weimar-Jena (Alemanha). kamaifreire@gmail.com
[4] Musicista e professora visitante do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, com Doutorado em Antropologia e Educação pela Freie Universität Berlin (Alemanha). ufpb@ninagraeff.com
[5] Ver tradução do artigo apresentação neste volume (MAPAYA e MUGHOVANI, 2020).
[6] Como Nzewi explica na entrevista, o Conjunto Musical Africano é constituído de forma semelhante aos papeis familiares da vida comunitária: "o instrumento-mãe desempenha o distinto papel da mãe como diretora da vida familiar. É o diretor dos propósitos do conjunto e do sentido musical. É,

Clássico Moderno Africano com composições escritas em solo, em duo e conjunto. Publicou numerosos livros e artigos (ver seleção nas referências bibliográficas) e foi o Primeiro Presidente da Sociedade Pan-Africana para Educação em Artes Musicais (PASMAE).

Em seus textos, Nzewi discorre sobre uma "mente africana verdadeira" (true African mind), a qual, buscando aplicar a filosofia por trás deste conceito às músicas de matizes africanos do Brasil, sugerimos a paráfrase de seu conceito para o título da entrevista, propondo o início da busca conjunta por uma "musicologia verdadeiramente africana-brasileira"[7].

Kamai Freire e Nina Graeff

Entrevista

Kamai Freire e Nina Graeff: *A música brasileira, com notáveis origens ou matizes africanos na maioria de seus diversos gêneros, tornou-se popular em todo o mundo. No entanto, a musicologia e o ensino de música no Brasil baseiam-se em práticas e teorias conservatoriais – e, portanto, coloniais –, carentes de estruturas metodológicas e teóricas para analisar e ensinar música sob perspectivas mais sintonizadas com suas próprias artes musicais, epistemologias e memória. O seu trabalho, Professor Nzewi, oferece contribuições notáveis para o desenvolvimento de uma Musicologia Africana que escuta e dá voz a seus próprios modos de experienciar e teorizar as "artes musicais", que, usando suas palavras, "derivam de um jogo múltiplo de sensibilizações humanas, culturais e ambientais" (Nzewi, 2020b). Portanto, vemos o seu trabalho como um potencial modelo para o desenvolvimento de uma "musicologia africana-brasileira"; como uma lente para se investigar as artes musicais brasileiras de forma muito mais abrangente, buscando descolonizar práticas analíticas e didáticas, e a própria compreensão e percepção musicais. Com isso em mente, formulamos as perguntas que seguem. Ao estudarmos as mudanças sociais nas artes musicais africanas, tanto no continente como na Diáspora, muitas vezes percebemos rupturas e obstáculos no caminho do indivíduo que tenta manter - ou recuperar - sua "mente africana verdadeira". No seu entendimento, o que é a mente africana verdadeira e como ela se manifesta nos modos de pensar e fazer música?*

Meki Nzewi: Para início de conversa, a África indígena concebeu, criou e praticou as artes musicais como uma divina e holística dádiva para a humanidade, destinada a coordenar a consciência compartilhada de humanidade em todos os aspectos da vida pessoal e social. Artes Musicais Africanas *é*[8] concebida e

naturalmente, o membro mais criativamente ativo de um conjunto. O/A instrumentista-mãe coordena as ações musicais e extramusicais que acontecem nas apresentações de artes musicais baseadas no contexto" (NZEWI, 2009, p. 9).

[7] Nota dos Tradutores.: a escolha do termo "africano-brasileiro" em vez de "afro-brasileiro" corresponde a uma perspectiva pan-africana do que é ser um africano em diáspora (ver por ex. CARMICHAEL, 1971; ASANTE, 2003).

[8] N.T.: Nzewi emprega o termo Artes Musicais (Musical Arts) intencionalmente no singular, por considerar "a conceitualização, lógica e expressão original das artes musicais como uma unidade criativa e pró-ativa de componentes sonoros, coreográficos, mítica e misticamente dramáticos e materiais. [...] O componente sonoro invariavelmente estruturou expressões performativas criativas

projetada, estruturalmente e em apresentação pública, para fornecer saúde mental sublime, primeiramente, e assim possibilitar que se ganhe saúde fisiológica básica, articulando interativamente relações cordiais (interpessoais, intracomunais, e intercomunais), garantindo também ocupações de subsistência diárias sem estresse. Sua concepção e cogitação funcional gerencia particularmente o funcionamento consciente das instituições comunitárias/ societárias[9] e organizações sociais. Fundamentalmente, ordena a observância ferrenha de crenças e cânones religiosos, o policiamento de prescrições morais, e a supervisão da equidade social, etc. Artes Musicais também adverte e sanciona a probidade na observância e cumprimento das injunções da vida comunitária, e na manutenção da integridade da ética cultural e dos códigos de conduta. Artes musicais (uma cogitação, criação e utilização holística de irmãos sonoros, coreográficos e dramáticos) é cogitada e estruturalmente configurada como uma ciência humana humanizadora [*humanning soft science*][10] potente, que gerou interativamente resultados funcionais em todos os aspectos do viver e do morrer e da vida supranormal. Música para uma mente africana verdadeira não é, portanto, concebida, configurada, nem experienciada como mero entretenimento de celebração da vida, mas, pelo contrário, como um agradavelmente rigoroso facilitador da vida na Terra e além.

KF & NG: *Seguindo a ideia da "mente africana verdadeira", como podemos investigar a música a partir de uma perspectiva africana, propondo teorias e metodologias baseadas em formas mais amplas - se não totalmente diferentes - de se experienciar a música, a fim de superar parâmetros eurocêntricos embutidos em nossa formação musical e musicológica?*

MN: A teoria já é sempre intrínseca ao intelecto, à lógica, e ao vocabulário das artes musicais africanas indígenas. Mas a África reivindica a teoria-na-prática, que estipula que o verdadeiro conhecimento deriva da experiência real e interativa de qualquer cogitação intelectual; ao passo que teorias flutuantes sobre

de outros componentes, daí que artes musicais é um termo genérico, singular, que implica fundamentos científicos. Os argumentos aqui apresentados estão ancorados no estudo cognitivo da filosofia, da teoria e dos princípios humanos subjacentes à criatividade que marcam os paradigmas do conhecimento indígena africano" (NZEWI 2017:63). Entretanto, optamos pelo uso do termo no plural com o objetivo de facilitar a leitura.

[9]N.T.: Nzewi, assim como muitos autores de língua inglesa, utiliza com frequência o termo "*societal*" que se diferencia do termo "*social*". Aqui traduzimos ora como "societal" ora como "social" para não perder a nuance conceitual do texto original, pela qual o "societal" se refere à estrutura, ao funcionamento, à teleonomia da sociedade e suas partes, enquanto "social" refere-se mais à interação entre indivíduos e grupos.

[10] N.T.: Em um artigo recente, Nzewi oferece a seguinte distinção entre seu conceito de "ciência mole humanizadora" das artes musicais africanas e a "ciência dura" moderna ocidental (visão que inclui filosofias e modos de vida): "A ciência mole das artes musicais, ao contrário das ciências tangíveis e materiais (duras), é uma força intangível que produz resultados tangíveis em locais de performance prática. Seus efeitos e efeitos são percebidos tanto na dimensão espiritual quanto na tangível. A maioria das invenções tecnológicas modernas, bem como a promoção grosseira da mentalidade de entretenimento, incapacitam uma disposição mental sublime. O resultado é evidente na predominância do egocentrismo extremo (individualismo), vilania e materialismo obsessivo (economania) que sobrecarrega a humanidade globalmente na condução dos assuntos sociais e nas relações inter-humanas/grupais" (NZEWI, 2017, p. 63). Devido ao tom pejorativo e hierarquizante do termo "ciência mole" perante "ciência dura", optamos por traduzir seu conceito como "ciência humana".

qualquer assunto podem nunca chegar a um saber e fazer factuais. Assim, o verdadeiro legado africano prioriza metodologias originais e factuais de educação humana – um bebê ao nascer agarra na prática o peito da mãe para obter, na origem, o conhecimento teórico sobre o fato de a alimentação ser essencial à manutenção da vida.

A intencionalidade é básica para a criação e o intelecto do conhecimento humanizador. Fundamentalmente, na África indígena, a ênfase no intelecto e na produção musical foca na funcionalidade. Como tal, a intenção criativa (propósito) dá início e compõe configurações criativas que geram elementos e realidades de produção performativos. Portanto, analisar e apreciar determinado produto de artes musicais africanas de perspectiva africana [*Africa-sensed*][11] se dá quase sempre em termos de como tal produto realiza seu objetivo performativo pretendido. Existem duas categorias de ideação e produção das artes musicais na África indígena: *música de evento*, criada especificamente para comandar o evento societal em questão, do qual muitas vezes deriva seu nome; e *evento musical*, criação sonora contemplativa não destinada a articular um evento societal específico, mesmo que possa ser apresentada como uma atração subsidiária no contexto de um evento que já tem uma *música de evento* significando, sinalizando, e organizando sua experiência pública. É claro que o *evento musical* é muitas vezes projetado para realizar intenções de ordem extraordinária, tais como bem-estar mental ou consolo espiritual.

Analisar um *evento de música* implica em determinar como as configurações estruturais e performáticas comandam e interpretam as atividades contextuais essenciais. Um observador ou analista haveria de atentar, portanto, a como artistas e público são possibilitados sonoramente, através de construções estruturais/formais específicas, a executar ações reveladoras do evento, dentro do contexto. Pode haver períodos de pausa na ordenação de sequências das artes musicais no que se refere à progressão de eventos conhecidos/esperados daquele cenário de atividades. Assim, a *música de evento* é um texto: narra sonoramente a progressão do evento e estimula reações com resultado verbal ou por demonstração. A análise ou apreciação começa então a partir de um entendimento prévio do porquê da criação de artes musicais, e se concentra em como e o que, em um dado contexto de um evento, inspira a criação e a progressão musical.

Um *evento musical*, por outro lado, é essencialmente uma entidade sonora feita para lidar com a mente (humana e às vezes animal) e relaxar o corpo. Portanto, também implica perifericamente em resultados funcionais, como quando oferece consolo mental ao ouvinte, induz o sono (através de uma circulação interna consistente de uma *gestalt* estrutural, uma ciência humana de apreensão e reclusão da mente muito mal interpretada e deturpada na literatura exógena sobre a música africana, considerada como mera repetição). O *evento musical* também pode ter funções extraordinárias quando serve de formato e canal de atenção em comunicações sociais, como na transmissão de mensagens

[11] N.T.: "*Africa-sensed*" - termo empregado também por Mapaya & Mugovhani (2014), sendo traduzido por "de perspectiva africana" na tradução do artigo neste mesmo volume (Mapaya & Mugovhani, 2020). "Sensed" é termo polissêmico que denota ao mesmo tempo "percebido", "sentido" e "compreendido", ao passo que "Africa-sensed" no artigo mencionado busca distinguir uma sensibilidade africana endógena de percepções exógenas no estudo da música africana.

críticas através de cantorias[12], etc. Nas instâncias de *música de evento* e *evento musical,* o discernimento analítico implicará identificar o significado das configurações temáticas (construtos tonais, rítmicos ou melorrítmicos[13]) da textura e idiomas musicais expressivos, que geram/evocam/infusionam/ativam as respostas desejadas ou humores mentais ou físicos ali testemunhados. Portanto, existem linguagens e temas proativos. Todos estes textos/detalhes musicológicos e contextuais são calculados e moldados dentro dos princípios africanos da teoria-na-prática. Assim, por exemplo, em África, música pode ser a dança que se ouve; e dança, a música que se vê; o que requer focar a análise coreográfica e de recepção da música de dança, por exemplo, na camada da textura do conjunto de música de dança referente ao *ritmo da dança*. Os imperativos humanos do compartilhar (o espaço sonoro e as *gestalts* temáticas) que caracterizam o vocabulário musicológico indígena africano também devem ser discernidos em vista de uma análise de perspectiva africana.

Uma mente musical africana verdadeira (em locais de educação e de pesquisa) deveria evitar a ostentosa e oscilante teoria que marca a mentalidade e os procedimentos intelectuais ocidentais, e dispor-se a perceber a profunda filosofia da teoria-na-prática focada na humanidade que marca a criatividade e a experiência dos construtos e interações das artes musicais indígenas africanas. Isto questiona seriamente o senso cultural-humano da educação contemporânea que se manteve hegemônica em filosofia, metodologia e conteúdo. (Consumir literatura publicada sobre um dado tópico de pesquisa antes de experienciar o assunto na prática de campo restringe a percepção do sujeito/objeto da pesquisa a partir das autoridades, isto é, dos detentores/especialistas/criadores/praticantes, do conhecimento, assim como limita a performance ao vivo de tal conhecimento). Teorizar antes de experienciar o conhecimento já existente prejudica a mente. A filosofia educacional africana é que a maneira mais eficaz de se adquirir conhecimento duradouro no corpo e na mente é através da experiência prática. Através de consistente engajamento prático, determinadas partes do corpo tornam-se automaticamente eloquentes na reprodução de expressões sonoro-coreográficas. Uma prática sistemática deriva de princípios teóricos racionalizados, e qualquer criação que tenha procedimento e forma replicáveis é teoria estruturada, seja ela verbalizada/escrita ou não. A educação das artes musicais na África indígena comanda procedimentos práticos que começam desde a infância, quando uma criança carregada por um performer adulto adquire sensibilização performática empática através do performer que a carrega. Quando as crianças começam a andar, elas se juntam a grupos de crianças que criam performances autônomas. As crianças nas tradições da cultura africana se envolvem em produções criativas independentes, algumas das quais se comparam às produções adultas em termos de genialidade e saber performático. As crianças africanas não imitam grosseiramente os adultos o tanto quanto são sensibilizadas por modelos adultos. Há casos de crianças-prodígio que se

[12] N.T.: Nzewi escreve *minstrelsy rendition of critical messages*, sendo esse "espetáculo de menestrel" referente a cantores ou poetas-cantores em geral.
[13] Nzewi, como um dos grandes expoentes da teoria e prática dos tambores falantes (*talking drums*) emprega o termo melorritmo para se referir a "um conceito e prática indígena africano" que "é uma linha de depoimento musical construída com unidades sucessivas de som em níveis de altura sonora diferentes e repetidos" (NZEWI, 2007, p. 3).

apresentam competentemente ao lado de especialistas adultos em grupos especializados de artes musicais adultas. Já outras produções de artes musicais nas culturas africanas são normalmente organizadas conforme categorias de idade e gênero. As escolas na África contemporânea precisam desenvolver estratégias que utilizem criações e performances de conhecimento independentes como base para explorações de ensino verbal.

KF & NG: *As tradições africanas-brasileiras são bastante fundamentadas no comunalismo e na ancestralidade. No seu entendimento, como o princípio do Ubuntu, entre outras filosofias de vida africanas, se expressa na forma como a música é praticada em África? Que exemplos musicológicos (por exemplo, rítmicos, vocais, princípios formais) você mencionaria como paradigmáticos?*

MN: Artes musicais é uma ciência humana de bem-estar psico-fisiológico, divinamente intuída pelo ser humano. Os seres humanos a elaboram para administrar o bem-estar da mente, do corpo e dos sistemas sociais. Quando a mente é serena, os pensamentos que determinam todas as questões da vida são saudáveis. Isso é conscientização de humanidade. O fenômeno sonoro, sendo a panaceia para a saúde da mente – portanto para a saúde do corpo e dos sistemas de vida – prioriza os princípios de humanidade em seus construtos estruturais e materiais de produção. O processamento organizado de humanidade e a experiência de vida são um elo central do comunalismo. O centro dos sistemas sociopolíticos indígenas africanos era a comunidade de famílias coesas. O credo da comunalidade africana é bem registrado pelo termo sul-africano, *ubuntu,* que traduz, instrui e praticaliza o credo de humanidade: "eu sou porque você é"; nenhuma pessoa é mais humana do que a outra, e o credo sociocultural relacional é: "individualidade única dentro de uma comunalidade entrelaçada" [14]. Esta filosofia de manifestar atributos de individualidade dentro de uma ordem comunitária atravessa o pensamento, a estruturação, a produção, e a avaliação das artes musicais. O modelo de criatividade do conjunto musical africano reconhece que cada membro do conjunto desempenha um papel de individualidade, que contribui de forma única para a sensibilidade de comunidade, independentemente de quantidade ou qualidade. Assim, o típico preceito da música coletiva africana é o Ciclo Temático do Conjunto - CTC (*Ensemble Thematic Cycle - ETC*), que é estruturado por humanidade.

O *CTC* é a articulação dos papéis da vida familiar no tocar-em-união das artes musicais em grupo para a produção de uma identidade sonora coerente. Constitui-se pelos seguintes papéis dos membros de uma família na vida comunitária (tendo em mente que a estrutura básica na formação de uma comunidade é o núcleo familiar), composta por: Mãe, Pai, Irmãos, Bebê (a única individualidade incipiente) e Papéis de Família Estendida. Estes foram transferidos para a textura-família musical para constituírem uma identidade musical reconhecível como uma peça:

[14] N.T.: "unique individuality within bounded communality".

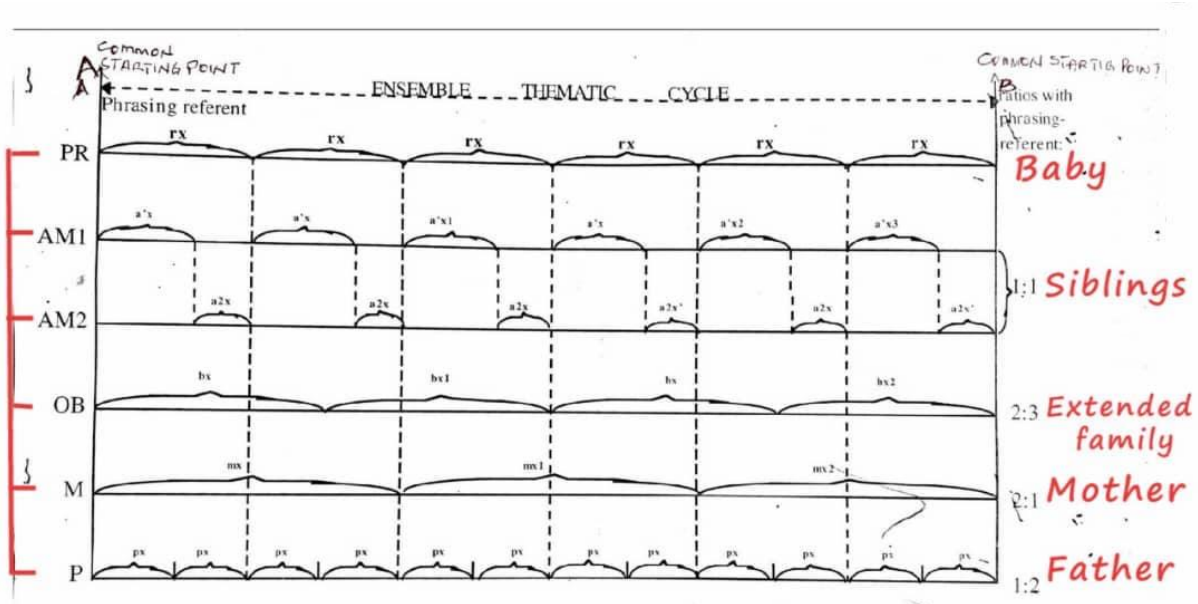


Figura 1: Ciclo Temático de Conjunto. ©Meki Nzewi 2020

Ao criar uma típica construção musical coletiva africana, portanto, os papéis dos membros do conjunto (qualidade sonora e delineamento da ação afetiva/efetiva familiar) atuam da seguinte forma:

O **Instrumento-Mãe (*Mother*)** (tocado por um homem ou mulher) desempenha o elaborado papel textural de coordenar a textura do conjunto; traz coerência à produção do produto musical do conjunto, organiza a forma do cenário da música, bem como gerencia sonoramente o evento de apresentação na medida em que ocorre;

O **Instrumento-Pai (*Father*)** tem o papel do Pulso; o reservado pilador do batimento cardíaco de som profundo, que unifica a expressão do papel da família nuclear; o som significativo do conjunto;

Os **Irmãos (*Siblings*)** são motivadores de ação no conjunto-família que correlacionam seus fragmentos temáticos para fornecer um componente temático primário que energiza os atores/apreciadores do evento;

O **Instrumento-Bebê (*Baby*)** é a camada de Referência de Fraseamento; uma voz aguda (gritando repetidamente). Seu estimulante tema é consistentemente repetido durante toda a performance, e concentra a atenção de todos os demais atores temáticos do conjunto em alinhar suas *gestalts* temáticas em conformidade com a unidade textural do conjunto;

O instrumento *obbligato*, quando presente, desempenha um papel de **família estendida (Extended Family)**, contribuindo com um tema textural enriquecedor, mas dispensável.

Todos os componentes do conjunto de instrumentos atentam para um Ponto Comum de Partida – PCP (*Common Starting Point - CSP*). O agregado temático linear de todos os papéis ou camadas temáticas do conjunto, que têm como índice várias proporções em relação à duração do tema Referente de Fraseamento, provê a sonoridade relevante de qualquer peça de música coletiva indígena africana. Um Ponto Comum de Partida (PCP) para todos os instrumentos marca invariavelmente a performance da música instrumental indígena africana. Todas as demais

camadas instrumentais se relacionam em uma proporção matemática com o comprimento padrão da camada Referente de Fraseamento.

A duração dos papéis temáticos do conjunto agregados fornece, desde o PCP até sua reincidência, a microforma de uma composição, bem como o tema unificado e relevante do conjunto que identifica uma peça de música indígena africana. Isto também marca a microforma de uma peça, que se desdobra, como blocos de construção linear de uma parede, ao longo de toda a duração da performance da peça, até que se chegue à macroforma da peça com uma cadência bem definida, sinalizada pelo papel de musicista-mãe. A distância do Ponto Comum de Partida até sua reincidência provê o Ciclo Temático de Conjunto [CTC], que reaparece com conteúdos internos variáveis, até que o instrumento-mãe sinalize a cadência final para fornecer a macroforma de uma composição musical africana em dado contexto.

Após a apresentação inicial dos respectivos temas do conjunto no PCP, os instrumentos componentes do conjunto, com exceção do instrumento Referente de Fraseamento, podem expressar arbitrariamente [15] suas individualidades criativas (um princípio humanizador da música africana), variando arbitrariamente as características estruturais de seus respectivos temas (variações temáticas internas) sem obscurecer o sentido essencial das *gestalts* temáticas ao longo da peça.

Os papéis temáticos de Referência de Fraseamento e de Pulso são as autoridades marcadoras dos estímulos energéticos afetivos (afeto psíquico básico) em qualquer som musical indígena africano, que migraram, ressaltando a energia emocional e motora, para o jazz e outros gêneros musicais africanos-diaspóricos, bem como mundialmente em muitos outros gêneros musicais populares. O CTC é, portanto, a paleta do afeto de uma *gestalt* de conjunto (conteúdo duracional bruto de diferenciadas *gestalts* temáticas instrumentais) pelo qual uma peça é conhecida, e que se repete essencialmente na mesma forma e tempo, mas em contínua mudança de qualidade sonora. Percebemos que cada instrumentista de cada papel do conjunto é uma individualidade única dentro da comunidade do conjunto de música instrumental.

A música vocal africana é fortemente baseada em coros. O protocolo de comunalidade africana ordena que o coro seja mais importante que o solo. Assim, a formulação da música africana não compactua com o pensamento e definição de solo-coro. Ao contrário, a África reconhece a ordem do Coro-Solo, na qual um solista apenas emerge e faz sentido musical no contexto de uma comunidade de Coro estabelecida como fundamento para tal emergência e ação Solo. Se o solo parar por qualquer razão, a performance musical permanece estável e segue em

[15] N.T.: Nzewi escreve *discretionally* (à discrição do musicista), que optamos por traduzir como "arbitrariamente" para não dar a entender uma das possíveis semânticas da palavra "discretamente", pois as variações musicais em questão não são "inteiramente livres e aleatórias", de forma alguma (como se poderia pensar pela acepção tirana e inconsequente do adjetivo "arbitrário"), mas tampouco são "rijas e microscópicas" (como se poderia pensar pela acepção tímida e acuada do adjetivo "discreto"). Ou seja, cada instrumentista pode variar "à vontade" dentro das possibilidades prescritas pela coesão musical compactuada/cultivada/transmitida/recriada pelos musicistas. Para evitar a acepção negativa da palavra "arbitrário", tendo em vista que a todo momento Nzewi enfatiza o caráter temático da variação (pois toda variação se dá dentro das possibilidades do tema), poderíamos traduzir como "livremente", contando que o leitor vai atentar para tal "liberdade dentro do tema".

frente; se, por outro lado, o coro parar de soar, o solo iria se debater, sem base, sem uma plataforma. O mesmo acontece com a expressão de vozes solo na vida comunitária. Esta filosofia performativa de humanidade ancora-se na filosofia da vida cultural africana, na qual o indivíduo nunca é mais importante do que a comunidade/grupo.

A construção melódica na música africana é deliberadamente concisa, geralmente dentro de uma oitava. A filosofia de inclusão-de-todos que marca a imaginação criativa requer que a extensão de uma construção melódica esteja dentro da capacidade vocal que permita a participação de qualquer cidadão. Por outro lado, há casos em que indivíduos capazes atingem uma tessitura vocal de três oitavas, quando especialmente necessário no *lilting* – vocalise melismático africano –, por exemplo. Outra razão para construções melódicas de curta extensão é assegurar uma articulação clara das palavras de um texto melódico. A linguagem melódica não vocal em instrumentos melódicos como a flauta talhada não tem restrições de extensão melódica.

A harmonia na África indígena é racionalizada em eixo horizontal. Um enunciado melódico é harmonizado por outras unidades holísticas complementares, e não nota por nota. Qualquer resultado harmônico vertical subjacente, embora incidental, é culturalmente normativo. A resolução harmônica horizontal em bloco é enfatizada para fornecer concordância cultural unilinear. A relação harmônica ao longo do eixo linear fornece equivalências independentes concordantes de dado tema em andamento. O princípio harmônico indígena africano é, portanto, linear (não um cálculo vertical) e uma voz harmonizadora (humana ou instrumental) é uma declaração sonora independente, uma camada melódica autônoma complementando determinada melodia, mas com a consciência da sensibilidade cultural normativa de concordância vertical que normalmente é enculturada. Para um determinado tema ou melodia pode haver mais de uma voz harmônica complementar cantando junto; e cada voz complementar, vocal ou instrumental, é uma versão independente única de um modelo que deve estar em consonância com a norma cultural de concordância vertical e harmônica. O princípio da concordância cultural marca a gramática sonora de qualquer grupo cultural africano.

A África tem duas categorias de dança: nas danças de Mistura Livre [*Free Medley*] cada dançarino interpreta de forma única os afetos coreográficos dos estímulos musicais do CTC; nas danças de Formação Estilizada [*Stylized Formation*] todos os dançarinos participantes são ensaiados para corresponder ao texto coreográfico (muitas vezes enunciado sonoramente pelo instrumento de ritmo-de-dança do conjunto musical). Cada dançarino pode então expressar individualidade de nuances gestuais únicas dentro dos enunciados coreográficos uniformes.

A África não se satisfaz com um mero jogo de máscaras; este é antes manifestação de espíritos em uma criação de teatro total, que encena manifestações realistas ou fantásticas de imagens sobrenaturais que, por sua vez, dramatizam lições práticas e instrutivas. Manifestação de Espíritos é então o típico drama africano funcional no qual atores supranormais são dotados de expressões físicas surpreendentes enquanto visitantes extraordinários de reinos espirituais sobrenaturais, que se manifestam para interagir com uma comunidade

cultural humana. Eles exibem protocolos comportamentais impressionantes, estruturados para absorver a música tocada pelos humanos. Uma performance deve ser conotativa da ideologia religiosa e dos sistemas de crença de uma cultura, e deve transmitir mensagens críticas que impulsionam ou advertem as normas de bem-estar da mente dentro da sociedade proprietária. Uma criação de manifestação espiritual pode ser uma dramatização teatral total sobre um tema histórico, pode encenar proezas mágicas, ou ser uma exibição cômica que provoque risadas catárticas.

Celebrar musicalmente eventos de vida e morte na vida comunal tem formatos flexíveis para acomodar incidentes contingentes. Não segue uma forma fixa. Porém, existem formatos padrão de eventos-contextos em que cada apresentação oferece uma experiência diferente do conhecido, mesmo que variando o formato intencionalmente de acordo com o contexto, porque os encontros da vida não devem ser episódios fixos. As variações do mesmo [*variations of sameness*][16] marcam as ações da vida.

KF & NG: *Com isto em mente, vemos uma grande aplicabilidade do seu conceito de Composição-Performance na música brasileira. Em grande medida, as tradições africanas-brasileiras não se baseiam em composições fixadas em uma forma, mas em conhecimentos coletivos compartilhados intergeracionalmente e reinventados em contextos específicos de performance – muitas vezes até mesmo através da intervenção de espíritos e ancestrais em sonhos e estados de transe. Você poderia explicar o conceito de Composição Performance e como ele se relaciona com a improvisação? Inclui a possibilidade de intervenção espiritual nos processos de composição?*

MN: A Composição-em-Performance [*Performance Composition*] é a norma de performance das artes musicais contextuais africanas. Ela deriva da filosofia de estimular a individualidade criativa, a qual reconhece que todo ser humano genuíno é uma pessoa-momento [*moment-person*] divinamente capacitada (habilidade de demonstrar autopresença espontânea e perspicácia alerta derivada de um espírito sublime [*sublime mindedness*]) em situações da vida. Tanto como uma *música de evento* é criada para articular o cenário de um contexto societal-cultural específico, o cenário de atividades que acontecem para cumprir as exigências do evento dá subsídio a contingências. Os seres humanos não são entidades mental ou emocionalmente rígidas. Portanto, pode haver características e procedimentos prescritos, mas seu cumprimento a cada execução pode acarretar variações e ocorrências contingentes e instantâneas. É esperado que o som musical cogitado para transmitir sonoramente articulações de eventos em andamento capture sonoramente acontecimentos inesperados resultantes do contexto. Como tal, o músico-mãe deve ser um personagem-momento [*moment-persona*], espiritualmente transformada e criativamente alerta, capaz de recompor espontaneamente um cenário artístico musical conhecido de maneira a corresponder às circunstâncias de cada ocasião do evento. A composição e

[16] N.T.: Sobre questões das diferenças dentro do "mesmo" em tradições musicais africanas-brasileiras ver Graeff (2019), no caso do Candomblé, e Csermak (2020) no caso do samba de roda.

recomposição musical do evento deve captar e transmitir sonoramente as contingências relevantes de uma performance a cada ouvinte presente ou dentro de uma distância audível. Esta é a presença criativa apurada que marca um músico especialista africano bem-sucedido. Observando que nenhuma música africana, incluindo tipos de consolo pessoal, é uma composição acabada e fixa, como a música de concerto escrita, espera-se que cada reapresentação de uma composição conhecida assimile sonoramente contingências do evento, e não apenas celebre a exuberância criativa que marca a improvisação. A Composição em Performance distingue assim a capacidade criativa instantânea na filosofia performativa da música africana. As construções da música indígena africana evocam normalmente uma atmosfera de espiritualidade elevada, que transforma supra-normalmente o humor tanto dos intérpretes quanto do público atento. A criatividade do momento da performance nem sempre é um exercício mental conscientemente calculado. A composição em performance também pode aparecer no *evento musical* quando a elaboração criativa da estrutura significativa de uma peça conhecida capta o ambiente espiritual peculiar ou estado de espírito, inspirador da criatividade em cada circunstância da performance, dada a presença de performers competentes e perspicazes. A Composição em Performance é então a reinterpretação situacionalmente inspirada das significativas estruturas formais/harmônicas/temáticas de uma peça. É guiada normalmente pelas contingências extramusicais de cada ocasião de performance, bem como pela integridade criativa de um performer atento aos contextos. Uma Composição-em-Performance é, portanto, supra-normalmente inspirada e deve articular conscientemente uma intenção não musical, que pode se tratar apenas de emoções humanas palpáveis mesmo em apresentações modernas de concerto de perspectiva africana. Quando a criatividade espontânea ou momentânea permanece como um exagero cerebral extravagante de possibilidades sonoras de um tema e/ou formato musical conhecido, o exercício se torna aquilo que se considera como mera improvisação.

KF-NG: *Os conjuntos percussivos e a diversidade rítmica desempenham um papel importante em numerosas tradições musicais espalhadas por todo o território brasileiro. No entanto, as poucas teorias sobre os princípios africanos de organização rítmica recentemente traduzidas e disseminadas no país foram em sua maioria desenvolvidas por pesquisadores europeus e norte-americanos. Você poderia explicar algumas de suas principais abordagens teóricas sobre os princípios rítmicos subjacentes ao "Conjunto Clássico Africano" (NZEWI e NZEWI, 2009)? Que elementos são essenciais para sua compreensão, mas foram ignorados em conceptualizações exógenas?*

MN: A ideia da percussão como exuberância puramente rítmica não é de forma alguma africana. A percussão desvia a mente dos propósitos orientados de alguns instrumentos e expressões musicais africanos. O classicismo africano comanda a descontextualização e o avanço de intelecções e manifestações criativas africanas exemplares, normalmente baseadas no contexto, a recriações singulares de performance e apreciação musicais humanizadoras internacionais. Tal avanço não deve comprometer a singular integridade performativa

humanizadora da música africana. Os tambores de membrana africanos não são concebidos e construídos para tocar percussão, isto é, uma rítmica musical exuberante sobre um só nível tonal. Os materiais e construções musicais melorrítmicas dos tambores de membrana-mãe, bem como outros níveis tonais tocados por outros instrumentos, foram concebidos e configurados principalmente para realizar especiais missões humanizadoras musicais. Como tal, os materiais e o acabamento técnico dos instrumentos de dois ou mais tons devem infundir sutilmente a saúde da mente e do corpo. As manipulações sonoras tamborísticas [*drummistic*] em situações de conjunto comandam a consciência humana compartilhada. Existem idiomas melorrítmicos que efetivam o funcionamento saudável de órgãos e partes específicas do corpo (como a dança da maternidade e estruturas de ritmo de choque). Devido à primazia do significado e da emoção no musicar sobre princípios de humanidade [*humanity principled musicking*], o movimento da música no tempo em África é quase sempre mais do que meras movimentações de extravagância puramente rítmica e melódica. O conceito estatístico ocidental de expressões puramente rítmicas no movimento musical é conhecido como *percussão*, enquanto a África racionalizou uma sensibilidade composta acerca dos potenciais e inflexões sonoros de instrumentos não melódicos, começando com o corpo humano como recurso instrumental no fazer musical.

Uma linguagem rítmica no imaginário musical indígena africano transmite amplitude temporal, profundidade tonal, qualidade emocional e quantificação matemática. É, portanto, percebido pelos sentidos em dimensões visuais, sonoras, psíquicas e psicodélicas; ou seja, ritmo intencional é um todo sonoro indivisível[17] que constitui três integrais estruturais com um afeto. E o tambor africano é o instrumento primário para articular a poesia rítmica porque a idéia de ritmo intencional é "uma parte integrante de uma percepção poética do movimento, não um simples cálculo estatístico" (NZEWI, 1997, p. 33). O tambor africano (de membrana, madeira ou argila), é concebido, construído e previsto para emitir mais de um nível de sonoridade rítmica funcional sutil[18] (rítmica modulada pelo tom), por isso o termo que usamos para o som do tambor é *melorritmo* (tons/alturas sonoras ocultas). Isto torna o tambor africano, que é tecnologicamente projetado para emitir normalmente níveis de tom (com essência de altura oculta), adequado enquanto substituto da voz humana, por isso, tambor falante [*talking drum*]: o tambor típico (de madeira ou membrana) sinaliza assim como transmite a linguagem falada e comunicações líricas (canto de tambor). Além disso, ele também provoca imagens coreográficas induzidas sonoramente, tais como o idioma do "ritmo de choque", em dois níveis de tom, o que induz impactos corporais funcionais que sacodem a saúde do coração. Os tambores

[17] N.T.: Nzewi usa os termos matemáticos integer (número inteiro, não fracionável) e, em seguida, integrals (integrais, funções atribuídas a números de maneira a definir volume, área, deslocamento e outros conceitos de cálculo).
[18] N.T.: Nzewi escreve "to emit more than one level of functional mellow rhythmic sonicism (pitch-modulated rhythmicity)", aludindo sonoramente a "*melorhythmic*", porém enfatizando o sentido de *mellow* - sutil, suave, doce, macio. Portanto, pode-se inferir que seu conceito de melorrítmica vale-se em parte do radical da palavra "melodia", mas vale-se também do radical da palavra *mellow*, tratando-se na verdade de duas palavras, semanticamente correlatas, em certa medida em contextos mais recentes (melódico, meloso, mel, doce, suave), apesar de possivelmente não estarem etimologicamente relacionadas.

falantes se caracterizam invariavelmente como instrumentos-mãe em texturas de conjunto.

Uma filosofia primordial da vida africana, que informa a experiência das artes musicais africanas, é o espírito de compartilhamento. As estruturas musicais correspondem frequentemente a este espírito de tal forma que podem incitar os intérpretes ou a intérprete e público a se envolverem em diálogos sonoros ou sonoros/falantes espontâneos. O compartilhamento no musicar estimula a conscientização acerca do outro nas interações humanas ordinárias e nas ações comunitárias. Na música do Conjunto Clássico Africano, os participantes frequentemente interagem entre si na troca de individualidades de temas (colaborações temáticas conscientes do outro)[19]. As relações na estruturação temática muitas vezes obrigam a interações em resposta que caracterizam uma peça musical ou geram reações exuberantes do público a um tipo de música.

KF & NG: *No Brasil, como em outros países da América, diversos instrumentos musicais de colonizadores europeus foram adotados e adaptados por descendentes de africanos, algumas vezes substituindo instrumentos africanos. Como consequência, a prática acadêmica tende a atribuir instrumentos e suas práticas a um legado europeu, descartando a africanidade de suas origens e técnicas de execução. Como a Musicologia Africana pode contribuir para uma compreensão mais profunda e holística dos instrumentos musicais na Diáspora, de modo a levar a abordagem musicológica para além de seus aspectos organológicos e sua "essência puramente sonora"?*

MN: Na história, os africanos foram sequestrados de seus países de origem e realocados à força em ambientes humanos e cósmicos estranhos, onde foram submetidos a irredimíveis trabalhos forçados e outros sofrimentos brutalmente desumanizadoras. Choques mentais e traumas psíquicos contínuos e em massa foram inevitáveis. Sendo verdadeiros africanos, evocaram desesperadamente suas fiáveis panaceias de saúde mental indígenas para combater as tensões mentais-emocionais. A prática de suas artes culturais musicais, com adaptações situacionais inovadoras, permitiu-lhes permanecer vivos e lidar com as condições horrendas. É claro que eles já eram adultos com sua própria cultura antes de seu deslocamento forçado. Eles tiveram que fabricar acompanhamentos instrumentais a partir do que fosse viável. Suas robustas condições de saúde apesar do árduo e desumano sofrimento sem dúvida confundiam e atordoavam seus algozes. A força penetrante das artes musicais africanas inevitavelmente fascinou os anfitriões que começaram a adaptar e imitar as características estruturais envolventes daquela enigmática, mas cativante, música-para-a-vida. No decorrer da adoção/adaptação de sensibilidades africanas fundamentalmente motivadoras, surgiu o jazz na América do Norte, enquanto na América Latina

[19] "Um performer de um conjunto indígena africano toca um tema reconhecível em um instrumento ou voz. Referimo-nos a um tema tão distinto como uma camada que cumpre um papel estrutural na constituição de uma textura de conjunto. Os performers, então, interagem com seus respectivos temas num espírito jocoso para produzir um produto de arte musical. O espírito jocoso que marca um conjunto exige o reconhecimento dos colegas participantes como humanos sensíveis, bem como a valorização da contribuição individual de todos, independentemente de tamanho ou papel" (NZEWI e NZEWI, 2009, p. 5).

surgiu a salsa, o tango, etc. Os gêneros resultantes destas criações interculturais inovadoras se cristalizaram com instrumentações substituídas e modeladas de acordo com o ambiente, bem como com modificações teóricas e coreográficas. As criações exóticas se liberaram de seu contexto original, porém encontraram recepções de dança e a espiritualidade desafiadoras, induzidas pelos estimuladores de transporte da mente estruturais retidos nos novos contextos - o Referente de Fraseamento e os Idiomas de Pulsação, que subsistiram como marcadores do legado criativo africano.

Adaptações modernistas contemporâneas de instrumentos musicais e expressões idiomáticas africanas dentro e fora do continente muitas vezes alienam a base de sua ciência humana. A tradição africana pesquisou potências extramusicais de materiais do meio ambiente, preferíveis para a construção de instrumentos musicais indígenas africanos. A racionalização da saúde considera a opção por materiais da natureza e por pele de animais. Tais especificações da ciência humana (da humanidade) para os materiais preferíveis para a construção de instrumentos musicais indígenas africanos (tratamento de materiais, tecnologia e formas) e para técnicas de performance e configurações estruturais, asseguram a atenção cognitiva na pesquisa de perspectiva africana acerca de seu *continuum* contemporâneo no ambiente global moderno. Por exemplo, o ferro fundido, preferido para a construção de sinos indígenas, corrige a deficiência de ferro e impulsiona o ferro do corpo humano, enquanto os instrumentos modernos construídos com produtos minerais aleatórios como alumínio, cobre, pele sintética, etc., prejudicam a saúde corporal. É instrutivo notar que, na África indígena, a loucura congênita[20] era amenizada e controlada através da ciência da música de sinos de ferro fundido. Os benefícios à saúde, particularmente ao bem-estar mental, das racionalizações das artes musicais indígenas africanas, desde a tecnologia de instrumentos até os construtos musicológicos funcionais, poderiam ser avançados modernidade adentro. Um exemplo urgente seria enfrentar os rígidos estados de espírito que infligem os humanos modernos privilegiados de atuação sofisticadora [*sophistication-acting modern-privileged humans*], cujas consciências deletérias fecundam e desencadeiam a escalada de políticas anti-humanas, as invenções prejudiciais e os produtos tecnológicos que estão destruindo a humanidade globalmente. É o desequilíbrio do bem-estar da mente que permite disposições desumanas e brutais, invenções da *economania* e ações deletérias.

A filosofia da música indígena africana e a lógica da ciência humana priorizaram a saúde pública em massa. Por exemplo, as artes musicais foram a principal força atitudinizadora [*attitudinizing force*] na gestão, efetivação e reparação das relações diplomáticas na África indígena. A música continuou a servir a manobras diplomáticas modernas, embora perifericamente, em gestos diplomáticos contemporâneos no mundo inteiro. O desafio para os especialistas em música modernos orientados à humanidade, com a colaboração de autoridades governamentais, é identificar a capacidade de protótipos das artes

[20] O uso dos termos [*congenital madness*] pode ser considerado problemático, já que "loucura" é um termo generalizado e de cunho negativo, empregado comumente para denotar uma ampla gama de distúrbios que podem ser de ordem psiquiátrica, neurológica ou simplesmente emocional e social.

musicais africanas como agências diplomáticas astutas e avançá-las para dentro do meio global moderno.

Nos locais de ensino, os princípios e idiomatismos da teoria-na-prática, que imbuem a consciência do outro-humanidade[21] e a predisposição à humanidade compartilhada em relação aos manejos da vida, precisam ser mobilizados globalmente desde o início da idade escolar.

Reuniões lúdico-pedagógicas [22] de artes musicais adultas podem ser desenvolvidas como estratégias para eliminar o estresse de tomadores de decisão e de burocratas, magnatas de negócios e líderes da indústria, bem como dos trabalhadores de mente rígida em geral. Um típico tambor africano foi pesquisado e tecnologicamente projetado para ressoar íons de cura da mente e dos tecidos, que penetram nos poros do corpo quando o instrumento é tocado. A escolha de materiais específicos de plantas e animais para a construção dos tambores africanos típicos não foi aleatória – estes foram bem pesquisados e testados quanto aos seus potenciais para a saúde. Junto às estruturas de afinação mental e estimulante de atitudes benévolas das estruturas musicais humanizadoras africanas, os participantes de interações lúdico-pedagógicas com tambores, independentemente de raça, sexo e idade, experimentam invariavelmente a progressiva purgação de almas estressadas e mentes rijas. Como já mencionado, o som do tambor africano tem uma essência de alturas neutras, camuflada por sua ressonância intencionalmente crua e robusta emitida pelo interior áspero do corpo de madeira. O fato é que um tambor africano típico pode ser afinado, soando em sintonia e em harmonia com instrumentos e conjuntos musicais não africanos, independentemente da afinação ou da tonalidade da performance. Isto possibilitou que um conjunto de tambores africanos tocasse uma peça sinfônica com a Orquestra Inglesa de Câmara, em Pretória, África do Sul, no Primeiro Festival Internacional de Música Clássica da África do Sul, em 2002[23]. Nossas iniciativas de avanço têm pesquisado o avanço clássico da técnica de tambor africana. Isto possibilitou que o tambor de membrana única tocasse composições clássicas modernas escritas para tambor solo como um instrumento solo clássico; ou tambores tocando com vozes humanas e instrumentos ocidentais em criações de concerto clássico. Os vários tipos de composições que foram publicadas incluem solos de tambor, duos para tambor de membrana e voz ou instrumentos ocidentais, assim como peças para conjuntos clássicos modernos (ver Nzewi & Nzewi, 2009).

KF & NG: *Como consequência do colonialismo e imperialismo culturais, percebemos uma crescente homogeneização dos sistemas tonais, da estética de timbres e dos conceitos de afinação em todo o mundo. As artes musicais indígenas africanas, no*

[21] N.T.: Nzewi escreve originalmente "which imbue other-humanity conscience and fellow-humanity disposition in life-dealings"; um postulado de difícil tradução, mas de fácil compreensão.
[22] N.T.: Nzewi escreveu *adult musical arts play-shopping gatherings*, referindo-se a algo similar a oficina, masterclass, dinâmica, vivência, também comumente chamado de "workshop" – atividades musicais aos quais ele se refere como "*playshop*" porque pensa em algo mais próximo de "tocar, brincar" [*play*] do que de "trabalhar" [*work*], relacionado a conexão/coesão entre os participantes através da música a partir das expressões de individualidade.
[23] N.T.: nesta frase e nas próximas quatro, a palavra "clássico" refere-se a "ocidental/ocidentalizado", como no uso frequente do termo "erudito", referindo-se à música europeia/europeizada.

entanto, parecem fomentar mais a diversidade e liberdade sonoras. Como você percebe este processo de homogeneização em África? E como epistemologias africanas podem expandir a percepção dos pesquisadores da música para além da estética eurocêntrica de pureza melódica, harmônica e tímbrica?

MN: Para começar, como dito acima, o tambor comum da tecnologia indígena toca em sintonia e harmonia com qualquer instrumento ou combinação de instrumentos ocidentais em conjunto. Embora um tambor de membrana tenha uma frequência fundamental, sua construção emite harmônicos naturais que camuflam a essência da frequência e lhe dão um tom neutro. Assim, ele soa em consonância com a tonalidade ou com a altura de qualquer outro instrumento, incluindo a voz humana. A doutrinação metodológica exercida internacionalmente pela mentalidade musical ocidental hegemônica e pela ideologia do classicismo ocidental tem prejudicado a percepção da conotação clássica especial da intelecção e criações musicais indígenas. Mas, é claro, atitudes moldam e prejudicam a percepção (auditiva, visual e gustativa).

Há uma forte consciência perante misturas estéticas na música indígena africana. Ao contrário de noções eurocêntricas de estética, a classificação estética primária africana tem determinações funcionais. Por exemplo, harmônicos naturais intencionais já foram discutidos como produzindo emissões sonoras que administram a saúde. Os íons penetram no corpo humano através dos poros para infundir o bem-estar mental e corporal, uma vez que os materiais para a construção dos tambores são recursos naturais (pele e madeira) pesquisados em termos de saúde. Materiais sintéticos, puramente metálicos e de tecnologia de precisão, utilizados pela indústria moderna para a construção de réplicas de instrumentos musicais africanos, ficam aquém deste gênio mantenedor da saúde. Entender a estética sonora e linguística na África indígena exige profundas racionalizações. Os harmônicos naturais, bem como expressões linguísticas, tais como negativas superlativas (frequentemente usadas para discutir afecção estética), geram resultados positivos ou são expressões linguísticas instrutivas. Na música de tambor, as alturas escondidas que marcam a ciência dos harmônicos naturais possibilitam, como já destacado, que o tambor de membrana toque em sintonia com outros instrumentos, independentemente de tonalidades e modulações. Na comunicação verbal, negativas superlativas, tais como "a beleza sonora tapou o ouvido", significam uma estética musical "prazerosa" e de primeira qualidade.

Na África indígena, as práticas das artes musicais evocam uma forte consciência estética. Diferente da noção hegemônica de estética contemplativa, a África preza mais a estética funcional – o quão efetivamente uma performance de artes musicais realiza os propósitos societais e de humanidade que justificam sua criação e exposição, e confere agradabilidade psico e fisiológica. A robusta linguagem estética pode ser metafórica na avaliação dos méritos qualitativos de uma experiência artística musical. Para *música de evento*, a expressão verbal de avaliação acima citada implica insinua que "a extraordinária eficácia gerada na realização do almejado propósito de humanidade é ensurdecedora (exemplar)". A verbalização estética incita ao pensamento duplo, e previne o desenvolvimento de orientações de vida grotescas.

KF & NG: *Assim como línguas africanas foram completamente perdidas, gravemente enfraquecidas ou parcialmente absorvidas pelas línguas coloniais em seus países diaspóricos, pesquisadores da música africana-brasileira muitas vezes consideram que a indissociabilidade entre a língua e a música, típica das artes musicais africanas, foi perdida ou reduzida na diáspora. Como você explicaria e exemplificaria tal indissociabilidade dentro da música vocal e instrumental de África, a fim de orientar os pesquisadores da diáspora a compreender a extensão e a natureza das perdas e transformações do patrimônio musical africano?*

MN: Na África, o sentido musical [*sense*] é um precursor do significado musical [*meaning*]. Assim, toda a criação sonora vivenciada publicamente articula a vida em dimensões concretas pela humanização, ou seja, em termos humanizadores (de intensificação da disposição humana sublime), sociopolíticos, religiosos, econômicos ou das relações comunais. As artes musicais africanas foram, portanto, estimadas como uma linguagem cultural divinamente ordenada e supranormal; uma metalinguagem para humanos em interrelação supra-ordinária, e para articular práticas societais para além da repreensão. Na África indígena, qualquer coisa feita musicalmente, era assim avaliada como uma comunicação devota que não deveria ser questionada ou contrariada; músicos especializados em vocalização estavam sob o juramento divino de nunca proferir falsidade em pronunciamentos musicais, ou eles incorreriam em aflições psicossomáticas por contar mentiras na música. Assim, a música era a principal força disciplinar super-humana. A especialidade das artes musicais muitas vezes desencadeia a concepção mental devastadora de ridicularização pública como uma devastadora força dissuasora que pune contravenções – o fenômeno performativo geralmente engendra e relaciona os laços intercomunais e interculturais. Que o ser humano comum é falível e abriga uma disposição ao compromisso foi reconhecido nas culturas indígenas; e, para tanto, medidas corretivas foram instituídas na sanção intransigente das artes musicais. A músicos especialistas indígenas foi concedida imunidade de avaliação nas culturas indígenas, pois eles representam a voz da verdade e a voz do povo quando em missões musicais públicas. Por outro lado, a prática musical moderna opera falsidades absolutamente audazes e descaradas, podendo ser partidarista ou direcionada a vãs aspirações comercialistas para engrandecimento pessoal, ou como quando é buscada como ávido empreendimento mercadológico.

Os instrumentos de substituição de voz eram considerados como vozes supra-humanas neutras. Assim, convocações públicas feitas através da voz de música instrumental não eram contestadas nem ignoradas no ambiente cultural. Além disso, o processo de canto/poesia público e franco transporta um intérprete espontâneo a um semblante espiritual elevado para além da consciência mundana normal, de tal forma que satisfazer interesses próprios ou falsidades em canções ou declamações não era fácil, já que a consciência pesada poderia atrapalhar o fluxo poético-melódico, e a mensagem seria distorcida e desacreditada.

KF & NG: *Em relação a todos os aspectos mencionados de ética, estética, mentalidade, ciências, poderes e forças humanizadoras da música africana*

indígena, você percebe rupturas ou enfraquecimentos de tal africanidade em África hoje, por exemplo, em contextos de produção musical mais urbanizados, globalizados ou comerciais?

MN: Rupturas e devastações da mente africana verdadeira e da força das artes musicais na imaginação de vida dos africanos contemporâneos, bem como dos sistemas societais africanos modernistas, já ocorreram e continuam a causar caos nos governos e colapsos nas relações sociais. A música contemporânea em África hoje tornou-se uma farsa, desprovida de prestigiosas virtudes e integridade africanas, totalmente mercantilizada e parcamente humanizadora. As forças desmentalizadoras [desumanizadoras] da colonização, a religião moderna e os paradigmas educacionais do Norte, efetivamente devastaram e contrariaram a mentalidade cultural devota, a espiritualidade devota e a orientação de vida sublime. Os atuais sistemas societais africanos modernos importados dificilmente inspiram ou aspiram à regeneração dos protótipos de conhecimento africano humanizador. A África moderna está inundada de lideranças políticas culturalmente amorfas, conjugadas a orientações de vida, práticas de sistemas, e blitz tecnológico modernistas. O africano médio esclarecido exibe hoje pouco apreço pela herança de conhecimento indígena verdadeira. Como testemunhado na África contemporânea desde o início da educação em casa até experiências de socialização adulta, imaginações de vida exógenas, bem como práticas socioeconômicas exógenas, os estilos de vida modernistas têm distorcido ou apagado a integridade mental cultural. A sensibilização de humanidade e a sensibilidade de humanidade compartilhada, anteriormente inspirada e regulada por artes musicais funcionais, tornaram-se subvertidas ou falsificadas. A prevalecente educação modernista da moda e as imaginações de vida importadas que afligem os africanos, desde lideranças políticas e da elite social até cidadãos desfavorecidos, resistem e intimidam quaisquer esforços de restaurar a integridade cultural e os instintos, percepções e sensibilidades de humanidade. A pior aflição acometendo o africano médio contemporâneo é a mentalidade-fantoche: uma imaginação emprestada da vida. Entretanto, pesquisas de base provaram que a restauração da mentalidade cultural africana/brasileira ainda pode ser alcançada, se forem iniciadas atividades rigorosas de perspectiva africana para a re-aculturação das artes musicais africanas nas escolas e em locais estratégicos das comunidades. A agência das artes musicais indígenas certamente começará sutilmente a nutrir a verdadeira africanidade que restabeleceria a integridade e sensibilidade humana-cultural africana original, e a partir daí lançar o compromisso de levar adiante iniciativas de desenvolvimento inspiradas na própria cultura, no lugar da devastadora mentalidade emprestada que cerceia os africanos contemporâneos em todas as facetas e níveis da vida moderna.

Desde o desastre da colonização, a integridade das artes musicais africanas se tornou depreciada, ignorada, subjugada e intimidada pelas forças da modernidade (orientada pelo mercado e pela tecnologia), e repudiada por religiões exógenas glorificadas. Mas as virtudes e os valores societais e de humanidade, particularmente as capacidades de reforma mental, foram apenas subjugadas, talvez golpeadas; mas ainda não derrotadas e enterradas. Considerando a resiliência de alguns poucos estudiosos fervorosos e

competentes, juntamente a praticantes culturais resilientes e educadores modernos comprometidos, um renascimento de uma perspectiva africana de ser, de viver, e de progredir na modernidade, está no horizonte.

Referências Bibliográficas

AGAWU, Kofi. **Representing African music: Postcolonial notes, queries, positions**. Routledge, 2003.

_____. "Representing African Music". In: **Critical Inquiry**, v. 18, n. 2, p. 245-266, 1992.

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricity, the theory of social change**. African American Images, 2003.

CARMICHAEL, Stokely. **Stokely Speaks: From Black Power to Pan-Africanism**. 2007 ed., Chicago, Chicago Review Press, 1971.

CSERMAK, Caio. Reinventar a roda: a circulação do samba entre sujeitos, eventos e repertórios em Cachoeira, BA. Ph.D. **Thesis**. Departamento de Antropologia Social da Universidade de São Paulo. 2020.

GRAEFF, Nina. A web of orixás: Technology and the transmission of Candomblé songs in Bahia and Berlin. **EntreRios**, v. 2, n. 2, p. 71-91, 2019.

_____. Notas negras, pautas brancas: abertura do dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira. **Revista Claves**, vol. 9, n. 14, p.1-28, 2020.

MAPAYA, Madimabe G. Dipsticking the Study of Indigenous African Music from the John Blacking Era into the 21st Century In: MAPAYA, Madimabe G.; MUGOVHANI, Ndwamato G. (Org.). **John Blacking and Contemporary African Musicology: reflections, reviews, analyses and prospects**. Cidade do Cabo: Centre for Advanced Studies of African Societies, 2018. 113–128.

MAPAYA, Madimabe G.; MUGOVHANI, Ndwamato G. Ordinary African Musicology: An Africa-sensed Music Epistemology. In: MAPAYA, Madimabe G.; MUGOVHANI, Ndwamato G. (Org.). **John Blacking and Contemporary African Musicology: reflections, reviews, analyses and prospects**. Cidade do Cabo: Centre for Advanced Studies of African Societies, 2018. 25-42.

_____. Musicologia Comum Africana: Uma Epistemologia Musical de Perspectiva Africana. **Revista Claves**, vol. 9, n. 14, p. 81-100, 2020.

NKETIA, JH Kwabena. The problem of meaning in African music. **Ethnomusicology**, Vol. 6, No. 1 (Jan., 1962), p. 1-7, 1962.

_____. **The music of Africa**. New York: WW Norton, 1974.

NZEWI, Meki; NZEWI, Odyke. **African classical ensemble music**. Cape Town: African Minds, 2009.

NZEWI, Meki. Melo-rhythmic essence and hot rhythm in Nigerian folk music. **The Black Perspective in Music**, 1974, pp. 23-28.

_____. **Musical practice and creativity: An African traditional perspective.** IWALE-WA-Haus, University of Bayreuth, 1991.

_____. **African music: theoretical content and creative continuum: the culture-exponent's definitions**. Inst. für Didaktik Populärer Musik, 1997.

_____. Strategies for music education in Africa: Towards a meaningful progression from tradition to modern. **International Journal of Music Education**, vol. 33, n. 1, 1999, p. 72-87.

_____. African musicianship in the global thrust: Redemption for disorienting human pulse. In: LEONG, S. (Org.). **Musicianship in the 21st century: Issues, trends & possibilities**, 2003. p. 219-233.

_____. African musical arts creativity and performance: the science of the sound. **Nigerian Music Review**, n. 6, 2005, p. 1-7.

_____. African music creativity and performance: The science of the sound. **Voices: A world forum for Music Therapy**, vol. 6, n. 1, 2006.

_____. **A contemporary study of musical arts informed by african indigenous knowledge systems: illuminations, reflections and explorations**. Vol. 2. Pretoria: CIIDMA Company, 2007.

_____. Educação Musical sob a perspectiva da diversidade cultural e globalização: posição da CIIMDA. **Revista da ABEM**, vol. 20, n. 28, 2012, p. 81-93.

_____. "Reinstating the soft science of the indigenous musical arts for humanity-sensed contemporary education and practice" **Revista da FAEEBA, Educação e Contemporaneidade**, v. 26, n. 48, 2017, p. 61-78.

_____. Towards a "true African-Brazilian Musicology": interview with Meki Nzewi. Interview by Kamai Freire and Nina Graeff. **Revista Claves**, vol. 9, n. 14, 2020a, p. 101-118).

_____. Decolonized mental lenses recognize the unique functional theorization of African musical arts. **Manuscrito**, 2020b.

Redefining womanhood: combating gender discrimination in contemporary Yorùbá and Afro-Brazilian popular music

Ruth Anike Omidire[1]

Jumoke Ajuwon[2]

Abstract: Some of the seventeen sustainable development goals of the United Nations to transform our world are directly linked to gender equality as well as economic and political empowerment of women. These are seen as a tool to resolve certain world problems like poverty, gender discrimination and oppression, underdevelopment among others. Likewise, gender studies scholars and feminists have focused on deconstructing the agency of discrimination and its use of language in feminine subordination, making it imperative to attempt a proper deconstruction and demystification of language as a weapon in combating gender inequalities. The present paper seeks to undertake a feminist analysis of womanhood and the language used to construct the concept of womanhood as a weapon to combat gender discrimination in contemporary Yorùbá and Afro-Brazilian societies through musical expressions. The corpus of the study is comprised of the songs, "Obìrin ni mi" by Shola Allyson Obaniyi, and "Mulher" by Mariene de Castro.

Keywords: Language. Gender. Womanhood. Culture.

Redefinindo Feminilidade: Combatendo discriminação de gênero na música popular Yorùbᾴ e afro-brasileira contemporânea

[1] Omidire Anike Ruth is an African feminist, who teaches Portuguese Language, Brazilian Literature and Gender Studies at the Obafemi Awolowo University, Ile-Ife (Osun, Nigeria), where she concluded her Ph.D on Afro-Brazilian Feminism, ancestral African knowledge and Literary Studies in 2018. Between 2003 and 2006, she undertook a Post Graduate Specialization Course in Gender and Education (Especialização em Gênero e Ensino) at the Núcleo de Estudos Interdisciplinários da Mulher, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brazil. She is the author of *Awero you a Woman* (2014), a short novel that explores Gender issues in Yorùbá culture and she has published many related articles in Portuguese and English languages in reputable journals in Nigeria and abroad. anikeade2002@gmail.com

[2] Jumoke Ajuwon teaches Yoruba language and culture at the Obafemi Awolowo University, Ile-Ife (Osun, Nigeria), where she concluded her Ph.D on Great Men and Women in Yorùbá History. She has published various articles in National and International journals. juminiran@yahoo.com

Resumo: Algumas das dezessete metas de desenvolvimento sustentável das Nações Unidas para transformar nosso mundo estão diretamente ligadas à igualdade de gênero, bem como ao empoderamento econômico e político das mulheres. Estas são vistas como ferramentas para resolver problemas mundiais como pobreza, discriminação e opressão de gênero, subdesenvolvimento, entre outros. Da mesma forma, estudiosos e feministas dos estudos de gênero têm se concentrado em desconstruir a agência da discriminação e seu uso da linguagem na subordinação feminina, tornando imperativa a tentativa de desconstrução e desmistificação adequada da linguagem como arma no combate às desigualdades de gênero. O presente trabalho busca empreender uma análise feminista da feminilidade e da linguagem utilizada para construir o conceito de feminilidade como arma de combate à discriminação de gênero nas sociedades contemporâneas Yorùbá e Afro-Brasileira através de expressões musicais. O corpus do estudo é composto pelas canções "Obìrin ni mi", de Shola Allyson Obaniyi, e "Mulher", de Mariene de Castro.

Palavras-chave: Linguagem. Gênero. Feminilidade. Cultura.

Introduction

Music is one of the artistic expressions that are common to every human culture, although the language, content, rhythm, and forms may vary from one culture and society to another. Africans and African descendant peoples all over the world are known for their cultural music as a reflection of their traditional practices and values. This, some argue, was born out of their different socio-cultural and political-religious experiences over the centuries. Consequently, it has been proved that even the devastating experiences of enslavement, forced exile and colonization that have been the lot of Africans on the continent and elsewhere in the modern age can be said to have also enriched their musical repertoire:

> The English A. M. Jones proposed that Indonesians settlers in certain areas of East, Central and West Africa during early centuries AD could have introduced xylophones and certain tonal-harmonic systems (equipentatonic, equiheptatonic, and *pelog* scales) into Africa. Etnohistorians, on other hand, have tended to accentuate the importance of coastal navigation (implying the travelling of hired or forced African labour on European ships) as an agent of cultural contact between such areas as Mozambique, Angola and Congo, and the West African coast[3].

This is true both in the case of Africans who remained on the continent as well as the descendants of the enslaved Africans who today constitute a significant population of the Americas.

Generally, all society uses music to express human feelings and cultural beliefs while at the same time educating and entertaining the listening public. The particularly rich variety of musical genres among Africans and African

[3] Donald Keith Robotham & Gerhard Kubik, "African Music" www.britannica.com>art>African... Accessed on 29th December, 2020.

descendants has been thoroughly discussed and debated in very profound ways by eminent scholars. Thus, it is not in the purview of the present paper to revisit them here. However, our interest here as literary and feminist scholars is to look at the content of some of these musical expressions as they relate to the construction of identity, especially, the identity of women and their status in the society. Specifically, we want to see how music in Africa and the African Diaspora has been used and continue to be used to define the place of women in the society.

A universal truism today is that every song is a poem, although not every poem is a song. This can be explained by the literary features that are common to both music and poetry. One major feature shared by both is repetition. Like poetry, every song is endowed with the power of repetition, a tool generally employed to fix an idea in the minds of people. Needless to say that this predilection for repetition cannot be said to be an innocent act, this is due to the fact that, the artist or the poet will always choose to repeat a line, word, or idea that essentially represents the nucleus of his conviction or the message he intends to pass in the song. In other words, it is the ideological message of the song or the poem that will be drummed into the ears of the listeners through repetition. The result is, therefore, the naturalization of such an idea, irrespective of whether the idea is a positive or negative one. In the case of references to women, through this tool of repetition, certain images of women, both the dignifying as well as the stereotyped images, have become naturalized via music to the entire listening public. For example, over the years, many negative, degrading and/or offensive images of women have become so naturalized through the so-called popular music[4] that no one, not even most of the women themselves, seem to care about the harm such music do and continue to do to the collective female psyche and dignity. In this respect, expressions and slangs like "figure eight", "lepa shandy", made popular by Nigerian juju musicians like Sir Shina Peters in the 1990s, and "nêga maluca, solteira, tarada", (freely translatable as "black woman, single lady, sexual pervert) or "periguete", (promiscuous lady) etc. rendered popular by Brazilian singers and Carnival bands readily come to mind. It requires a sensitive mind to discern the dangers of such a powerful tool as the repetition of this kind of expressions in popular music.

Fortunately, from time to time, some songwriters and singers have emerged to take up the challenge of deconstructing such naturalized negative images of women by consciously choosing to abandon the stereotyped images of women as sexual objects, emotional wrecks, and passive subject in their music. Two of such artists in the contemporary Yoruba and Afro-Brazilian musical scenes are Shola Allynson and Mariene de Castro. The objective of this paper is therefore to see how both songwriters and artists have achieved this necessary deconstruction in their selected songs in which each singer tries to define womanhood from a non-stereotyped perspective.

It is not just a coincidence that the two female singers/songwriters, though from different continents, produced a song of the same theme in their respective

[4] Ifeoma Vivian Dunu & Gregory Obinna Ugbo, 'Women in Nigerian popular Music Empowered or Debased?" Global Journal of Arts and Social Sciences Vol. 3, No. 5 pp. 35-52, May 2015. European Center for Research Training and Deveopment, UK. www.eajournals.org Accessed on 28th December, 2020.

languages, i.e., Yorùbá and Portuguese, at about the same period. Not only that, the two seem to also have agreed telepathically perhaps to compose and interpret a song with the same title in their respective languages. While Shola Allynson calls her own track simply "Obinrin" (woman), Mariene de Castro sings a track called "Mulher"[5] (woman). It is apparent that the intent of the two artists is not just to entertain but, more importantly, to celebrate womanhood traditional values and to highlight their African heritage.

Language and redefinition of womanhood

In every culture, language establishes the place and rights of every man and woman in the society. In the patriarchal society, it is common to hear the man being described as the breadwinner, courageous, decisive and brave, etc., the one who dominates both the private and public spheres. Hardly will the same terms ever be used for any woman in the same society. A Yorùbá proverb innocently reveals this naturalized status when it declares, "Bí kò bá nídì, obìnrin kìí jé Kúmólú*"* (it is only in exceptional situations that a girl child will be given the name *Kúmólú* at birth[6]). Even when such active adjectives and attributes are used for a woman at all, she is ultimately allowed to bask in the image they paint inasmuch as she is viewed within the shadows of a man who may be her husband, father or even brother. An example of this is found in the Yorùbá language, where, apparently, a woman`s achievement is only understood when she is compared to a man as can be seen in phraseologies like: "Obìrin yìí ní akíkanjú bíi okùnrin", or "Obìrin bí okùnrin ni", that is, this woman is brave like a man. A woman's representation dwells within these stereotyped contexts where she is automatically 'seen' as an indecisive, weak, and fragile person whose roles in the social sphere can only be limited to her status as a housewife and/or a mother. All these point to a derogative - descriptive language that is very different from that which is commonly used for men.

In the traditional patriarchal worldview, any woman that revolts against this type of language and image or tries to create a new image for herself is seen as an outlaw, uncultured and a wayward woman, (ALVES Ivia, 2002, OMIDIRE Anike, 2014). Helena Parente Cunha (1997), while considering many representations of women in "A mulher partida: a busca do verdadeiro rosto na miragem dos espelhos" (in a free translation: The broken woman: seeking the true face of women in the mirror) re-invokes the criticism of Rita Terezinha on the short story titled "I Love my Husband" in Nelinda Piñon's book, *O calor das coisas*. Rita denounces the use of all pejorative language for women, arguing that such stereotyped description of women ended up naturalizing such images. The continuous naturalization and usage of this gender-polarized language to describe and/or address any woman affects the way she perceives herself, and how she exercises her obligations in the society, especially within her marriage. Simone de Beauvoir (1980) describes the life of every man as complete in marriage because he has control over both his public and private life, while she decries the

[5] The song was composed by the Bahian composer Gerônimo.
[6] The name *Kúmólú* literally means, "death has snatched away the hero of this household".

idea of seeing a woman reduced to the status of a second citizen. A woman will serve her father as a girl child, and later in life, she is expected to be submissive to her husband in marriage. Although every woman is conscious of her biological functions, these should not be the only parameters to judge the woman's capacity and potentials. Many Feminists are of the opinion that women need professional formations to be relevant within the public sphere because, wherever such formation is lacking, women tend to suffer from discrimination and domination.

In the case of the Afro-Brazilian woman, we see that her domination started during the period of slavery when many enslaved Africans were forcefully taken to Brazil to be used for hard, unpaid labour. The enslaved woman had to bear a double burden under such a regime because, apart from being forced to work without any remuneration, she was also made to satisfy the sexual lust of the white masters who never thought anything wrong about raping her anytime anywhere. The double trauma of Slavery relegated Afro-Brazilian woman to a state of permanent powerlessness. In addition, due to the long history of illiteracy and racial discrimination, she lacks the basic structures to better her lot even long after the end of Slavery. As a result, the Afro-Brazilian woman still suffers today from the stereotyped images that were created around her as can be seen in contemporary Literature, Music, Telenovelas (Brazilian Soap Operas), etc. In these artistic expressions, she is often projected as an ignorant woman and a sex object who is all too happy to serve as a side dish either as a housemaid or a lascivious woman willing to negotiate social ascension only with her body. This is the classical image that is projected through characters like Gabriela in Jorge Amado's *Gabriela, Cravo e Canela,* or the Rita Baiana of Alúsio Azevedo's *O Cortiço* to mention just those two[7].

Shola Allynson: Re-defining self and motherhood through Yorùbá music

Shola Allyson-Obaniyi, a native of Ikorodu, Lagos, started her musical carrier as a young Yorùbá female gospel singer. A graduate of Music Technology from The Polytechnic, Ibadan, Nigeria, she adopted the stage name, Shola Allynson. She has produced many albums out of which are, *Eji owuro* (2003), *Gbeje f'ori* (2005). *Ire*, (2007) which contains the track "Obirin ni mi" (I am a woman), and her latest album *I mo'ore*[8]. One of her songs, "Omo tuntun" was adapted by Unilever PLC as a commercial jingle for one of their products, showing her relevance to the society. Shola Allynson is considered as a successful indigenous female musician in Nigeria who has enjoyed a tremendous acceptance from her fans. The song, "Obìrin ni mí" contains many Yorùbá cultural values. The Yorùbás believe that a woman is expected to accept and respect herself as a woman. She

[7] BENNETT, Eliana Guerreiro Ramos, 1999; FUNCK, Susana Boméo, 2003; SOUZA, Florentina et al, 2006; OMIDIRE Anike, 2012; DALCASTAGNÈ, 2011.
[8]Anthonia Soyingbe, "Eji Owuro has turned my life around-Shola Obaniyi". An interview conducted by Anthonia Soyingbe to mark Shola Allyson – Obaniyi's footprint in Yorùbá popular music. www.independentnig.com/.../eji.owuro; www.nigerianvoice.com/.../why.i.dont Accessed on 22nd July, 2019.

is also expected to be a good child to her parents and neighbours, a good wife to her husband and a good mother to her biological and non-biological children.

The track "Obìrin ni mí" is a song of four stanzas with a refrain that celebrates her beauty as a Yorùbá woman by listing what she considers as her natural obligations as an agent of procreation, and the attributes that endow her body as a Yorùbá woman, "ewa atorun wa... wura iyebiye...segi...oyin...adun aye..."[9]. All these contribute to how a Yorùbá woman's body and beauty are perceived which is diametrically opposed to the image imposed by the Western media. As we can see, the song sets out to point out the attributes, functions and values of womanhood as conceived within the Yorùbá culture, condemning emphatically all and every acts of gender discrimination and female disempowerment through the language of valorization. In the first and second stanzas, she uses imagery to define a Yorùbá woman:

> Obìrin ni mí Mopélola, Obìrin ni mí ma rìn maa soge, ma rín gbèrè bí eni ègbé n dùn maa tún sapá genge...Owó èrò ni mo bá wá, itura ni mo jé f'áyé. Lát'orí mi dèékan esè Adésewà gan ní mí.... Mo ní ewà látòrun, ení mó mí mo mí pé. Olá mi kò lá kàwé. Èmi wúrà iyebiye. Èmi n' iyùn, Èmi sègi. Èmi n'iyùn, èmi l'oyin...[10]

These graphic self-descriptions using various figures of speech to celebrate the natural beauty and biological grace of a Yorùbá woman are an exhibition of "self -" acceptance which is the first step to any feminist consideration in a male-dominated world. The American psychologist William James (1842-1910) describes this form of affirmation of oneself as self-concept, explaining that

> the concept of self serves four important functions: self-knowledge, whereby we formulate and organize what we know about ourselves; self-control, whereby we make plans and execute decisions; self-presentation, whereby we try to put our best foot forward to others, self-justification whereby we try to put our best foot forward to ourselves[11] (JAMES apud ELLIOT et al., 2007, p. 150-151).

In this track, Shola Allynson has succeeded in celebrating herself as a Yorùbá woman and at the same time exemplifying her traditional functions within her society. In Africa, a girl child is seen as a prospective mother right from her childhood. This anticipated status reflects in the kind of socialization that a girl child receives during childhood. Today by marriage, a Yorùbá woman, like most African women loses her father's name. This however is a fallout from colonization because, traditionally, the Yorùbá woman enjoyed the independence of owning her own property and still maintaining her position in her parent's lineage. Oyèwúmí, (2009) maintains that such independence has been erased by the modern civil marriage.

---

[9] "Heavenly endowed beauty...precious silver...royal beads...honey...costly sweet"(transl. by authors).

[10] I am a woman, A complete woman (Complete in wealth and values). I am a woman, my stepping is adorned with style and elegance. I walk with poise feminine gait and pride...My beauty is directly from heaven, my creator did a perfect job. My wealth is incomparable. I am a priceless gold. I am the costly coral beads, I am the treasured pearls. I am the coral beads, I am the sweetest honey...

[11] "Self-awareness is the act of thinking about ourselves" while "independent view of the self is a way of defining oneself in terms of own internal thoughts, feelings, and actions and not in terms of the thoughts, feelings, and actions of other people." (ELLIOT et al., 2007, p. 150-151).

However, one can still argue that among the contemporary Yorùbá women, most surprisingly, the uneducated ones have been serving as good examples of how to preserve their independence in spite of the total submission to the wills and caprices of the male spouse that modern marriage preaches. Thus, many are the Yorùbá women who today run their personal business and are highly successful materially. The bottom-line for the Yorùbá feminist is for the woman in her material independence not to abdicate her roles as a mother. To that end, Shola Allynson decided to itemize the mother's roles in her song as that of a protector, teacher, guardian etc., in an effort to show that every Yorùbá woman performs many important roles that are classified as maternity roles towards societal development. In fact, Shola Allynson takes her self-assertion a step further by declaring her indispensability to the survival of the human race through her agency as mother and nurturer, thus bringing to bear the intimate and elaborate process involved in the Yorùbá parenting:

> Láìsí èmi ìbísí ìrèsí kò sì o. Mo máse ìsèdà se nípa ìbísí ìrèsí. Àpò inú mi ni omo n gbé. Inú mi ló gb'omo. Mo d'èjè lómo lórí. Omú àyà mi l'ó n mu. Èyìn mi l'orun tí n dùn. Olùtójú ré ní mí. Olùbí, olùtó, olójà, olùkó, olóbè, olókà. À je sanra à je dàgbà[12].

Furthermore, by affirming that the mother is the pillar of a child, "Bí'yá kúro leyin omo. Ìyà nlá gb'ómo sánlè..." (Without a mother's assistance, the child will experience hardship...) She evokes the Yorùbá religious belief that considers the mother as the first Òrìsà (deity) to any child. In this respect, the mother is the primordial *àsèse* or *òrun* to any child she has conceived, suckled, nurtured, etc. The child must not make her angry or sad at any moment or for any reason whatsoever, because, the Yorùbás believe that anytime the mother is not happy with the child, such a child will experience inexplicable misfortunes.[13] Abósèdé George asserts this cogent position the mother occupies by affirming that "The Yorùbá places a significant emphasis on procreation as a condition for social adulthood, community membership, the possibility of immortality, and other valued aspects of social life" (GEORGE, 2016, p. 59-60).

Nevertheless, the fact remains that all responsibilities accorded to a woman in this song are located within the private sphere. In short, it is still a form of promoting the domination of the female gender through biological functions. One cannot help but problematize Allynson's criticism of any woman that refuses to comply with the motherhood specifications approved by the patriarchal society while she emphasizes that the woman's duty is to ensure that her children and wards are properly trained and nurtured, frowning on any woman who decided to 'usurp' the role of a man in the family setting by using the metaphor of the *gèlè* (female headgear) and *fìlà* (male hat): "È wo obìrin tó gbé gèlè sílè tó lo wa fìlà

[12] "Without me there is no continuity of procreation. I fulfill the creator's mandate on procreation. Only my womb can carry children. Every child is formed in my womb. I bleed blood to ease his passage. I breast feed him. He has sound sleep on my back. I am his devoted nurturer. I am his mother, nurturer, comforter, teacher, cook. I provide him healthy food for wholesome growth."

[13] That is why, whenever a Yorùbá individual is experiencing a series of misfortunes, he or she would be advised to appease the *orí* (inner head) of her mother, i.e., *bo orí ìyá e* which is an elaborate ritual that aims at getting the mother to 'smile' at such a child so that things may turn around for the better.

mórí. Isé onísé ló jé. Ibi a rán ni làá kojú sí"[14]. Indeed, it is more than obvious that Allynson has really internalized the ideological discourse of female domination common to most traditional societies where women are advised to be submissive and keep to their assigned social space in order to have peace in the homes and guarantee for themselves a happy old age, "Ká le láyò tó pò. Ká dúró nipò iyì. T'Elédà fi wá sí. È bá jé ká tójú ayé lára oko, lára omo. Ìfòkànbalè ojó alé gangan ló se kókó"[15].

To Shola Allynson the best attitude of any woman is to focus on sustaining family stability and avoid venturing into some aspects that are considered as "man's world", the public sphere. To a certain extent, these biological functions highlighted by Shola Allynson above cannot be overlooked, as confirmed by Opefeyintimi, "it is the women that have the power to conceal life in their wombs and this gives them some kind of upper hand over men…". (ÒPÉFÈYÍTÌMÍ, 2009 p. 165). Nonetheless, it is important to avoid the ideology of viewing women only through the lens of maternity and domestic life, as this will only serve to further deny the empowerment of women in other spheres of human endeavor.

It is important to also mention that the singer celebrates the patriarchal ideology of female domination by calling a woman a helpmate of her husband and not his equal as modern feminism preaches "…Èmi ni olùrànlówó oko, èmi ni…", (I am my husband's helper). Shola Allynson appears to be affirming the position of subordination for a woman as found in the Holy Bible, Ephesians 5: 22, "Wives submit to your husbands, as to the Lord". Apparently, this is an interference of her Christian values in which a woman is seen as a subordinate to a man. Such anti-feminist ideas could fuel the patriarchal ideology that confines a woman to the domestic space. Apparently, the image she is promoting here does not represent (even) she her(self) as a musician, because she is a woman in a male dominated profession, her affirmation shows her innate perception of self that transcends into her artistic acts. However, while responding to a question on her carrier, Shola Allynson's response can easily be read in the light of contemporary feminist discourse as a confirmation that she is yet to be liberated from the submissive bondage of patriarchy: "… But being a "star" does not define who I am. I am a woman who knows who she is in creation, what she's made to do and set boundaries for herself which she is always conscious of"[16].

The facts remain that the global world has evolved beyond this deformed idea of relegating a woman to a second-class position. A woman today is perceived as a multi-task being and if given the opportunity she will perform well in any given sector. In the world of politics today, we see many examples of capable women like former President Dilma Rousseff, Helen Johnson-Sirleaf of Liberia, Chancellor Angela Merkel of Germany, former Presidential candidate Hilary

[14] "Look at the woman who dropped the head tie for a cap. She is in a wrong position. We should focus on how to accomplish our mission on Earth" (transl. by authors).
[15] "Standing in the honorable position in which the creator has placed us. Let us mother the world through our husband and children. Peace at old age is crucial" (transl. by authors).

[16] Ibid, Anthonia Soyingbe, "Eji Owuro has turned my life around-Shola Obaniyi". An interview conducted by Anthonia Soyingbe to mark Shola Allyson – Obaniyi's footprint in Yorùbá popular music. www.independentnig.com/.../eji.owuro; www.nigerianvoice.com/.../why.i.dont Accessed on 22nd July, 2019.

Clinton in the United States, ex-President Cristina Fernández Kirchner in Argentina, Nigerian Former Minister of Finance, Kemi Adeosun, and a host of others. The fact remains that every woman is endowed with varied values apart from the maternity roles and such attributes as mentioned above should be harnessed for global development.

On the other hand, it is interesting to note that, even as she can be said to have interiorized so well the stereotyped co-referential of womanhood and maternity, Shola Allyson is seen to be timidly contesting some other gender stereotypes and discriminatory remarks within Yorùbá society. This is evident in the second and third verses of her song where she questions the abuse of women's rights, "Mi ò kì n sàtè mérè. Mi ò kì n sàtè mérè. Emí obìrin... Àwa ò kì s'àté mérè. Àwa ò kì s'àté mérè. Àwa obìrin. Lát'orí mi dèékan esè Adésewà gan ní mí"[17]. She disagrees with the idea of stereotyping women as sex objects and the practice of eroticizing the female body as is common within the image of the Yorùbá woman found in many songs produced by male Nigerian singers such as Òbésèré,[18] King Sunny Ade[19], Naira Marley[20], etc. However, one cannot but wish that she would go the necessary extra mile to assert better the ideals of feminist womanhood by encouraging her Yorùbá listening audience to be more critical of female-dominating patriarchal discourses.

Mariene de Castro and the metaphysical exploration of an Afro-Brazilian woman

On the other side of the Black Atlantic, Music has also played an important role in the lives of the people, especially among the blacks and this was dated back to the time slavery. Often the speech expressions were prohibited in the plantations where slaves worked, many were punished and humiliated because they broke their silence through speech, thus a lot of interactions were sustained through music, not only that, their emotion, information, pain, ancestral knowledge among others, were shared and preserved through music. Paul Gilroy, confirms this importance of music:

> The power and significance of music within the black Atlantic have grown in inverse proportion to the limited expressive power of language. It is important to remember that the slaves' access to literacy was often denied on pain of death and only a few cultural opportunities were offered as a surrogate for the other forms of individual autonomy denied by life on the plantations and in barracoons. Music becomes vital at the point at which linguistic and semantic indeterminacy/polyphony arise amidst protracted

[17] "I am not to be trodden upon. I am not to be trodden upon. I am a woman. We are not inferior persons. We are not inferior persons. We the women. From my head to toes I am the epitome of beauty" (transl. by authors).
[18] Òbésèré is a popular Fuji musician, who won many fans to his erotic music in the '90s.
[19] King Sunny Ade is the star of the Jùjú music in Nigeria, his outstanding music came to life from the '60s and he continues to impress his fans with his electric dancing steps even in his old age.
[20] Naira Marley is a popular Hip-hop musician in Nigeria. His music is often characterized with erotic words he uses to describe women and the promotion of social vices, an example of this is his song title, "Opotoyi" 2019 www.azlyrics.com>nairamar... Accessed on 20th December, 2020.

> battle between masters, mistresses, and slaves (GILROY, 1993, p. 74).

Furthermore, Music has proven to be an important communication tool and central to human relations, Paul Gilroy highlighted while analyzing the black identity and the historical commentary on aspect of black music:

> Examining the place of Music in the black Atlantic world means surveying the self-understanding articulated by the musicians who have made it, the symbolic use to which their music is put by the other black artists and writers, and the social relations which have produced and reproduced the unique expressive culture in which music comprises a central and even foundational element...The oral character of the cultural settings in which diaspora music have developed presupposes a distinctive relationship to the body... it is nothing new to declare that for us music, gesture, dance are forms of communication, just as important as the gift of speech (GILROY, 1993, p. 7).

The historical metamorphosis of the music in Diaspora have produced many musicians and in Brazil, many Afro-Brazilians are making waves in the music world. Mariene Bezerra de Castro is one of such musicians that marks the traditional Afro-music in Brazil. A native of Bahia, she was born on the 12th May, 1976, started her music carrier in 1997 and has shared the stage since then with many important Afro-Brazilian musicians like Carlinhos Brown, Jota Velloso, Margareth Menezes, Maria Bethânia, among others. A singer, an artist and a composer noted for her skill and mastery of musical genres that are most popular among Afro-Brazilian populations, such as "Samba de Roda", Mariene, as she is fondly called, is today gradually becoming a national star as she is appearing on the Brazilian popular music (MPB)[21]. Her recent ascension into the Brazilian *Telenovela* scene by acting in some soap opera on the *Rede Globo de Televisão* further points at a growing national presence. According to her, at age twelve, she was registered in a music school, but dropped out when her mother could no longer afford the musical training fees. In spite of that, she was able to develop her alto voice, which has brought her national and international recognition. She confirms to have inherited her talent from her family, "Na minha casa todo mundo cantava ou tocava algum instrumento"[22] (In my family everybody can sing or play one instrument or another).

Furthermore, in 1996 through the influence of her mother's friend, she sang in a popular show tagged, "Pelourinho dia e noite" in Salvador. In the show two French producers signed her on and she staged more than twenty shows in France. The influence of the Candomblé religion can be seen in her professional concept especially in songs like "Samba de Terreiro", "Prece de pescador" which celebrates Iemanjá, a Yorùbá deity popularly revered in Brazil as the *Rainha das Águas* (Queen of the Waters). A close attention at her musical themes easily reveals her intent at continuing the cultural tradition of Clara Nunes, who became known in the 1970s as the voice of the Orixás through her wonderful rendering

[21] Samba de roda has existed at least since the 19th century. It is recognized through the circular dance. It is danced with a lot of humour and body gestures. http://www.infoescola.com/musica/samba-de-roda/ Accessed on 20th Oct. 2020.
[22] Mariene de Castro, "Biografia". www.marienedecastro.com.br/biografia.php Accessed on 23rd July, 2019.

of classical songs based on the myths of the Orixás – Oxum, Iansã, Iemanjá, Ogum, Ossain, Oxossi, Xangô, etc.

Mariene has a mark of an African traditional artist who usually performs bare footed on stage. To her this is a form of reverence and homage to her African ancestors. Some of her albums are *Abre Caminho* (2005)[23] (make way), in which the track "Mulher", (Woman) appears. Others are *Santo de Casa* (2010), Tabaroinha (2012), *Ser de Luz* (2013) and *Colheita* (2014). This last album, *Colheita*, has a track, "Ponto de Nanã", dedicated to the Yorùbá nation.

Mariene de Castro initiates a new representation of the Afro-Brazilian woman in the artistic world different from the historical images of "puta" and "vagabunda" (whore) "ama de leite" (wet nurse) and "mulata de bunda" - (big ass mulatress) that characterized and often still characterize many Brazilian songs, media and literary texts. As an Afro-Brazilian singer from a state with one of outside Africa and where the word "Axé" symbolizes the energy from Africa, she cannot but project herself and other Afro-Brazilian women from an afro-centric perspective. It is thus not surprising that the track "Mulher" celebrates the spiritual attributes of an Afro-Brazilian woman as against the derogatory image she is often accorded in the media.

The first segment of this song addresses the concept of spirituality of the Afro-Brazilian woman, a reflection of her African heritage derived from the Candomblé, just like the musician herself affirms in an exclusive interview conducted by Natalia da Luz: "Eu sou uma pessoa espiritualizada. Ela caminha, sai de casa, chega ao teatro comigo... A música é uma forma de se conectar com o sagrado"[24]. In the course of many centuries of servitude and subordination, the spirituality exhibited by Mariene de Castro has performed a major function in building the self-esteem of every Afro-Brazilian subject in general, not just the women.

The spiritual power here in the song, "Mulher", is compared to that of a wind; we all know that no one can curtail the wind, it blows where it wishes to. This same spiritual power as possessed by the goddess Oyá is here conceived as a form of resistance to black oppression in Brazil. Over the centuries, the oppression by various government laws and social policies did not only marginalize the Afro-Brazilian population, but also marginalized and often condemned their cultural manifestations like *Candomblé, Capoeira, Samba*, etc. A situation that was symbolically overcome through the strong female spiritual will of notable Afro-Brazilian *Candomblé* priestesses such as Mãe Aninha Obá Biyi, Mãe Senhora Oxum Muiwá, Mãe Menininha do Gantois, and a host of other M*ães-de-santo*[25]. Mariene de Castro declares further that at times, when she is on stage, there are some ritualistic effects that accompany her songs, for example,

[23] Mariene de Castro, "Música de Axé." www.dicionariomph.com.br/mariene-de.castro/ Accessed on 23rd July 2019.
[24] "I am a spiritual person, my spirituality walks with me, when I leave the house it comes to the theatre with me... music is a way of connecting myself to the sacred" (transl. by authors). Natalia da Luz, "Mariene de Castro". *Por Dentro da África* http://www.pordentrodaafrica.com Accessed on 4th April 2017.
[25]Another example is Mãe Stella of Ilé Axé Opo Afonjá in Salvador (1925 – 2018), who was recognized for spiritual functions in her "Terreiro" and for her intellectual contribution in preserving the African ancestral knowledge, her intellectual productions won her a seat among the Bahia Academy of Letters (Academia de Letras da Bahia) in 2003. (FREITAS, 2016 p.63).

sometimes in a show in Rio de Janeiro, she declares that "Quando eu canto 'Ponto de Nanã', há um momento ritualístico porque também tem o ouro, que há muito tempo faz parte de meu show. Ele simboliza Oxum"[26].

It is obvious that the singer is proud of her African heritage and this has led to the values she attributed to herself as an Afro-Brazilian woman, which she describes in the chorus of the track, "Mulher", "Eu sou, você também é mulher", (I am a woman, so are you). She emphatically confirms the communion that exists between her and her African ancestrality: "A herança africana está presente quando eu canto. A minha ancestralidade fala por mim"[27].

This concept of ancestral heritage that marked the musical profession of Mariene de Castro is seen through her figurative analysis of her invisible innate feeling in connection with the image of Òrìsà Oyá (and the wind), as shown in "Mulher": "Meu corpo não tem forma alguma. Não posso ver, não posso falar. Só sei que empurro algumas coisas... E essas coisas... Ah! Se eu pudesse ver. O céu, o seu corpo e o mar. O meu sentimento é maior"[28]. The representation of these ancestral values, which continues from one generation to the other, has been a reflection of the efforts of the Iyalorixás. The Afro-Brazilian cultural preservation testifies to the centralization of the Candomblé religion as a fundamental nucleus to the communitarian socio-historical preservation of the ancestral African knowledge in Brazil. (OMIDIRE, Anike, 2018, p.117). Henrique Cunha Júnior comments, "A ancestralidade é a nossa via de identidade histórica. Sem ela não compreendemos o que somos e nem seremos o que queremos ser"[29] (JÚNIOR apud OLIVEIRA, 2007, p. 264). Thus, the conservation of the history of the black race in Brazil over many centuries and the usage of such to fight against racial and gender inequalities deserve revalorization.

Furthermore, Mariene de Castro transports into her song the maternity role of the Afro-Brazilian woman as a mother as opposed to the imposed role inherited from male-dominated enslaved patriarchy that only conceived of her as a sex object and a wet nurse responsible for breastfeeding the children of the white master during slavery. In one of many debates on the position of an Afro-Brazilian in the society, especially the women, Conceição Evaristo pointed out the racist fictional construction of an Afro-Brazilian woman in literature, "Na literatura brasileira, nossas mulheres negras não são mães. No máximo, a mãe preta, que cuida da prole alheia"[30]. In the same manner, she frowns at the perpetual naturalization of stereotyped image of an Afro-Brazilian woman, "A personagem

[26] "When I sing "Ponto de Nanã", there is a ritualistic moment because I have a piece of gold on my stage which has become part of my show for a long time. It symbolizes the Osun deity" (transl. by authors). Natalia da Luz, "Mariene de Castro". Por Dentro da África, http://www.pordentrodaafrica.com Accessed on 4th April, 2017.
[27] "My African heritage is always present when I sing. My ancestors speak through me" (transl. by authors). Natalia da Luz, "Mariene de Castro". Por Dentro da África, http://www.pordentrodaafrica.com Accessed: 4th April, 2017.
[28] "My body does not have any specific form. I cannot see. I cannot speak. I only know that I do push some things around. And these things... Ah! If I could see. The sky, your body and the sea. My feeling is greater" (transl. by authors).
[29] "The ancestral is our way of historical identity. Without it, we cannot understand who we are and cannot be what we wish to become" (transl. by authors).
[30] "In Brazilian Literature, our black women are not mothers. At most they could be a black mother who cares for the children of strangers" (transl. by authors). Conceição Evaristo, informe@quilombhoje.com.br. Accessed on 29th April 2012, Omidire Anike, 2014 p. 78.

negra feminina é negada a imagem de mulher-mãe, perfil que aparece tantas vezes desenhado para as mulheres brancas em geral"[31] (EVARISTO, 2009, p. 23).

The contemporary Afro-Brazilian woman is gaining more opportunities in the public space, but she has been denied for long the image of a "Mother" in many literary productions, appearing as a mother only in some Afro-Brazilian texts like that of Conceição Evaristo. We now see that an Afro-Brazilian woman who has always served as an erotic product for many literary productions produced by white Brazilians is now projected in the song as a "Mulher." This is a counter discourse which affirms the wholeness and spiritual attributes of the Afro-Brazilian woman, "Mulher carrega o mar na barriga, mulher carrega o oceano também, mulher eu sou você, também é mulher"[32]. The metaphor of pregnancy represented here as carrying the ocean in the womb links the image of an Afro-Brazilian woman not only to maternity but to the Òrisà Osun (Oxum), the goddess of fertility, the mother of all. As expressed in the work of Conceição Evaristo, *Olhos D'Água,* (2014), the courage and maternal love of a black woman is immense, she is capable of laughing while her heart bleeds and suffers in abject poverty, "Um dia, brincando de pentear boneca (...), A mãe boneca e nós rimos e rimos de nosso engano. A mãe riu tanto, das lágrimas escorrerem"[33] (EVARISTO, 2014, P. 16). This image of deep resistance is very important in re-writing the reality and experience of an Afro-Brazilian woman in literature, music and in the society in general.

In addition, this valorized image of an Afro-Brazilian woman is a commendable result of efforts and resistance of the Iyalorixás like Mãe Aninha Obabíyì, Mãe Menininha, Mãe Stella de Oxóssi and many Afro-Brazilian militants. This effort could be seen in the life and acts of Mãe Menininha one of the leaders of the Candomblé in Brazil. She was the Iyalorixá that succeeded Mãe Pulqueira and during her lifetime, she defended the preservation of the ancestral African knowledge and the Afro-Brazilian religion. Vinicius de Moraes and Maria Bethânia celebrated her success and fame in Brazil in songs and prose (OMIDIRE, Anike, 2004). The manifestation of the Iyalorixás and the novel image of the black Brazilian woman in the song, "Mulher" confirms the theory of *Escrevivência*, a process of (re)writing the experience of Afro-Brazilians, showing the ethnic and cultural values, the strength, the sacrifice, struggle, dreams, aspiration, beauty as a constant fight to stabilize their survival. Conceição Evaristo called this, "um lugar social e étnico, o lugar de dupla face"[34] (EVARISTO apud OMIDIRE, 2018).

Above all, it is a general believe that what women lose in the physical world, the public sphere, they gain it in the spiritual realm, a special don given to all women by their creator. The metaphysical exposition of ancestral African knowledge of an Afro-Brazilian woman by Mariene de Castro has become a complement to the representation of black people in Brazil. Nevertheless, a lot is

[31] "The black woman character is denied of an image "woman-mother", a figure that appears often and designed for white Brazilian woman in general" (transl. by author).
[32] "The woman carries the sea in the belly, the woman carries the ocean as well, I am a woman, and so are you" (transl. by authors).
[33] "One day while playing with weaving a doll's hair (...) we and the doll's mother, all laugh and laugh of our error. The mother laughed so much that her eyes were filled with tears" (transl. by authors).
[34] "A social and ethnic space, a space of double consciousness" (transl. by authors).

expected from popular Afro-Brazilian female artists like Mariene de Castro because of the racism and sexism that mark the world and her Brazilian society in particular. We need to state here that a great crime of domestic violence, rape, domination and oppression of Afro-Brazilian women deserve a better highlight in the music of Mariene de Castro. She is totally silent on this issue and the data shows how extensive the domestic violence is ravaging the lives of many Afro-Brazilian Women in Brazil, "The domestic violence becomes powerful because many of these cases are never reported to the police since they occur in the family domain" (p. 138). The research shows that many people are surprised to see the high rate of family domain violence against women, "As pessoas se surpreendem porque acham que isso acontece somente com o vizinho. Mas a violência contra a mulher está acontecendo dentro de cada família. Agressor e agredida não têm classe social determinada"[35]. Maria Elisa Munhol, the President of the Association of Female Lawyers explained that "a cada 15 minutos uma mulher é espancada em São Paulo e, a cada 12, uma é ameaçada"[36] (apud OMIDIRE, 2014). In view of this discrimination against Afro-Brazilian women, the songs produced in this society are expected to sensitize the people and government towards this gender-based crime.

Conclusion

In the course of this essay, we have attempted to establish the feminist argument that womanhood can be seen and discussed in diverse perspectives. While Shola Allynson emphasizes and even legitimizes some stereotypes and ideals of the African woman at the risk of being considered reactionary by contemporary feminist groups, due to her apparent apology of maternity, female submission, etc., Mariene de Castro can be said to have emphasized spirituality as the strength of the contemporary Afro-Brazilian woman. It is glaring that both female artists demonstrate in their songs their expertise and limitations in relation to what should be the values of womanhood and responsibilities of a woman as stated in the traditional society; this is in a way their contribution to the general debate on gender equality. However, as earlier stated, a social criticism of the daily oppression and domination of women is expected to feature in their songs.

It will be advantageous to all if the natural values of maternity, mothering, beauty, spiritual power etc. which are celebrated in the two songs are channeled towards the social, economic and political emancipation of women. It is important to state that the spiritual dimension of the good fortunes of children being closely connected to and controlled by their spiritual relationship with their mothers as expressed by Shola Allynson in her track, is within what T. M. Ilesanmi (2013), describes as the ultimate natural power of the Yorùbá women. Mariene de Castro

[35] "People are surprised because they believe this only occur in the neighbourhood. But the violence against woman is happening in the family sphere. The aggressor and the victim do not have a determined social class" (transl. by authors). www.renap@grupos.com.br "Violência contra a mulher" Accessed on 4th Sept. 2004

[36] "Every 15 minutes a woman is beaten in São Paulo and in every 12 minutes she is threatened" (transl. by authors).

also celebrated this same natural power of women as an ancestral African knowledge in her song, "Mulher", confirming the ancestral connection between an African woman and the Afro-Brazilian woman. Above all there is a great need to continue to fight for revalorization of women and their Human Rights everywhere they may be, in Music, Literature, Drama and in all ramifications of life.

Bibliographic References

ADELEYE-FAYEMI, Bisi. Speaking for myself: Perspectives on Social, Political **and Feminist Activism**. Ibadan: Amandla Consulting, 2014.

ALVES, Ivia. Imagens da Mulher na Literatura, na Modernidade e Contemporaneidade. In: Ferreira, Sílvia L. and NASCIMENTO, Enilda R. (Org.) **Imagens da mulher na cultura contemporânea**. Salvador, NEIM-UFBA, 2002, p. 85-98.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro, Brazil. Editora Nova Fronteira, 1980.

BENNETT, Eliana G. R. Gabriela, Cravo e Canela: Jorge Amado and The Myth of the Sexual Mulata in Brazil. In: **The African Diaspora, African Origins and New World Identities**. Ed. Isidore Okpeweho, Carole Boyce Davies & Ali A. Mazrui. U.S.A, Indiana University Press, 1999.

CARNEIRO, Sueli. A Mulher Negra na Sociedade Brasileira-Papel Movimento Feminista na Luta Anti Racista. In: MUNANGA, Kabengele (Org.) **História do Negro no Brasil, O Negro na Sociedade Brasileira: Resistência, Participação, Contribuição**. Brasília: Fundação Cultural Palmares – MinC, CNPq, 2004.

CASTRO, Zilia Osório de. Notas de abertura, (2000). In: ALMEIDA, Moiza Fernandez (Org.). **A Inscrição do feminino e dos afetos na emoção e na razão da poesia escrita por mulheres. A Mulher na Literatura e outras artes** - Comunicações apresentadas no l Congresso de Cultura Lusófona Contemporânea. Instituto Politécnico de Portalegre, 2013.

CUNHA, Helena Parente Cunha. A Mulher Partida: A Busca do Verdadeiro Rosto na Miragem dos Espelhos. In: SHARPE, Peggy. (org). **Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina**. Florianópolis: Ed. Mulheres: Goiânia: Editora da UFG, p. 107-137, 1997.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura Brasileira Contemporânea: Um território contestado.** São Paulo, Editora Horizonte, 2011.

DUARTE, Eduardo de Assis, FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Literatura e Afrodescendência no Brasil: Antologia Crítica**. Volume 4 - História, teoria, polêmica. Belo Horizonte: UFMG, 2011 [2014].

ELLIOT, Aronso; Wilson, Tim; Akert, Robin. **Social Psychology**. 7th Edition, Global Edition. Boston: Pearson, 2007.

EVARISTO, Conceição. "Gênero e etnia: uma Escrevivência de dupla face". In: **Mulheres no mundo, etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Ideia, 2005.

_____. Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória. **Releitura**, n. 23, 2008.

_____. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **SCRIPTA**, vol. 13, N. 25, 2º sem. 2009, p. 17-31.

_____. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro. Ministério da Cultura, SEPPIR/PR: Pallas Editora, 2014.

FAKINLEDE, Julius. Body Adornment and cosmetics, In: **Encyclopedia of the Yoruba**. Toyin Falola & Akintunde Akinyemi. Bloomington, USA. Indiana University Press, 2016.

FUNCK, Susana Boméo. O Jogo das representações. In: BRANDÃO, Izabel; ZAHIDÉ, L. Muzart (Org.) **Refazendo nós, ensaio sobre mulher e literatura.** Florianópolis: Ed. Mulheres EDUNSC, 2003.

GEORGE, Abosede. Childbirth and Childbearing. In: **Encyclopedia of the Yoruba**. Toyin Falola & Akintunde Akinyemi. (Org.) Bloomington, USA. Indiana University Press, 2016.

GILROY, Paul, **The Black Atlantic., Modernity and Double Consciousness**. 1993. www.tandfonline.com Accessed on 24th December, 2020.

GOOD NEWS BIBLE. Cardinal Basil Hume, O. S. B. Archbishop of Westminister, 1979.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

ILESANMI, T. M. The significance of the myths of women in socio-political role sharing among Yoruba people. In: Kolawole Modupe Mary E. (Org.). **Gender Perceptions and Development in Africa - A socio-cultural Approach**. Germany: Integrierte Gesamtschule Stadt Bad Oldesloe, 1998.

_____. **Obìnrin: A Cultural Assessment of Yoruba Women**. Nigeria, astra-Multimedia, Nig. Ltd, 2013.

OLIVEIRA, Eduardo D. **Filosofia da Ancestralidade: corpo de mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

OMIDIRE, Anike. "O processo de desconstrução dos estereótipos sobre a Mulher Negra e Afro-brasileira em Jorge Amado e Paulina Chiziane". **Ife Journal of Foreign Languages**, (IJOFOL). Ed. Ajoke Mimiko Bestman and Babatunde Ayeleru, November 2012.

_____. A desconstrução dos estereótipos sobre a mulher nas obras escolhidas de paulina Chiziane e Conceição Evaristo. **Masters Thesis**. Obafemi Awolowo University, Ile-Ife, Nigeria, 2014.

_____. O Feminismo ancestral africano como fundamento da contemporânea literatura afro-brasileira de Conceição Evaristo e Miriam Alves. Ph.D. **Thesis**. Department of Foreign Languages, Obafemi Awolowo University, Ile-Ife, Osun, Nigeria, 2018.

OPÉFÈYÍTÌMÍ, Ayò. **Women in Yorùbá Culture**. (A Dozen of Academic Articles). Ibadan: Penthouse Publications (Nig.), 2009.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. **The Invention of Women: Making an African sense of Western gender discourse**. Minneanopolis. University of Minnesota Press, 1997.

PALMEIRA, Francineide S.; SOUZA, Florentina da S. Representações de Gênero e Afro-descendência na obra de Conceição Evaristo. **IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura.** Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBA, 2008.

RUIZ, Bibian Pérez. Lo lejano y lo bello, Feminismo y maternidade africanas a través de su literatura. Madri: Editorial Fundamentos, 2012.

SOUZA, Florentina; LIMA, Maria N. (org.). **Literatura Afro-Brasileira**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

Internet References

CASTRO, Mariene de. "Música de Axé."
www.dicionariomph.com.br/mariene-de.castro/... Accessed on 23rd July, 2019.

_____. "Biografia". www.marienedecastro.com.br/biografia.php Accessed on 23rd July, 2019

DUNU Ifeoma Vivian & UGBO Gregory Obinna, 'Women in Nigerian popular Music Empowered or Debased?" Global Journal of Arts and Social Sciences Vol. 3, No. 5 pp. 35-52, May 2015. European Center for Research Training and Deveopment, UK. www.eajournals.org Accessed on 28th December, 2020.

FRANCIS, Juliana. "Shina Peters's revelation:My life as Obey's houseboy. The Daily Sun. Accessed 11th Feb., 2009.

ROBOTHAM Donald Keith & KUBIK Gerhard, "African Music" www.britannica.com>art>African... Accessed on 20th December, 2020.

MARLEY, Naira, "Opotoyi" 2019 www.azlyrics.com>nairamar... Accessed on 29th July, 2020.

SANTANA, Ana Lucia. "Música Samba de Roda - Música Brasileira - InfoEscola http://www.infoescola.com/musica/samba-de-roda/ Accessed on 20th Oct. 2016.

SOYINGBE, Anthonia. "Eji Owuro has turned my life around-Shola Obaniyi". An interview conducted by Anthonia Soyingbe to mark Shola Allyson – Obaniyi's foot print in Yorùbá popular music. www.independentnig.com/.../eji.owuro; www.nigerianvoice.com/.../why.i.dont Accessed on 22nd July, 2019

THIELMANN, Pia. The Dynamic of African Feminism: Defining and classifying African Feminist Literature, (Review). www.muse.jhu.edu Accessed on 12th January, 2016;

African Feminism. www.encyclopedia.jrank.org Accessed on 12th Jan. 2016

Natalia da Luz, "Mariene de Castro". Por Dentro da Àfrica, http://www.pordentrodaafrica.com Accessed on 4th April, 2017.

Discography

Mariene de Castro. "Abre Caminho". 2005

Shola Allynson, "Ire". 2007.

Ensaio inclinado ao tambor

Tiganá Santana[1]

Resumo: Este ensaio é um pequeno conjunto de comentários acerca do tambor, sua atuação e relações em comunidades negras em partes da África e da diáspora negra, notadamente, o Brasil. No texto, abordam-se ideias quanto à rítmica, regulação, terapêuticas, variações, aberturas, opacidade e outras vivências ontológicas por meio de interpretações cosmológicas dinamizadas por complexos pensares negros batucados, sonhados e irradiados a partir do continente africano e das águas atlânticas.

Palavras-chave: Tambor. Rítmica. Opacidade. Comunidades negras.

Essay towards the drum

Abstract: This essay is a small set of comments about the drum, its performance and relationships in black communities from parts of Africa and the black Diaspora, especially Brazil. In the text, ideas about rhythmics, regulation, therapeutics, variations, openings, opacity and other ontological experiences are approached through cosmological interpretations dynamized by complex black thoughts that are played, dreamed and irradiated from the African continent and Atlantic waters.

Keywords: Drum. Rhythmics. Opacity. Black communities.

Tambor sonhado

Justamente, em contexto de uma pandemia a resultar, em larga medida, da grande clivagem cartesiano-baconiana de uma modernidade euro-ocidental a colocar, de uma vez por todas, pessoas de um lado e natureza do outro, é que me chega ao corpo a presença sonhada do tambor. Chega-me essa presença porque tambor, enquanto entidade negra em comunidade, é, a um só tempo, pessoa e natureza; acontecência e buraco; artifício e substrato orgânico. O tambor que "senta no batuque da minha terra", conforme enuncia a visitada poética do moçambicano José Craveirinha, é força encantatória de regulação. E ainda no pluriverso *bantu*, a propósito, se bem que desde outras terras que não as moçambicanas, Batsîkama (2019, p.486), a partir de Angola (da sua região norte, especificamente), lembra que *sika*, em língua *kikongo*, é tanto "tocar" (donde *sika ngoma* é "tocar batuque") quanto "ditar as normas, as leis". Tocar — e

[1] Professor do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos (UFBA), músico, poeta e tradutor. santanatigana@gmail.com

principalmente a acepção aprofundada de se tocar tambor — é, desse modo, conceber uma plataforma sobre a qual a variação se incorpora e gera movimentos de engrenagem.

O tambor que sonho como memória e como irrompimento da membrana do instante é, na diáspora afro-brasileira, entidade de cuja cabeça se cuida nos candomblés; entidade que não pode tombar sem que haja solene reação concreta da imaterialidade, que é como vento a deslocar grãos de areia de duna. *Ntu*, cabeça e energia vital, entre os *bantu*, e *Ori,* cabeça e destino, entre os *yoruba*, perfazem, em solo afrodiaspórico, o comportamento de uma força cantante que faz tudo o quanto possível viver, alicerçada na pele do animal compartilhado pelo estômago comum do coletivo, como também na madeira de árvore que caiu na hora certa porque era tempo de sua encantação para virar música. Árvore e animal tombam, entregando-se à ancestralidade protegida pela terra, para que se levante a música-tambor como se deve erguer uma pessoa, segundo a cosmologia *bantu-kongo*, no centro da sua ocupação existencial (*telama mu didi*) e faça toda uma conjuntura se levantar por uma espécie de ressonância simpática. Da perspectiva de outra margem, os *isan*, varetas de grandes árvores em pé, no Culto aos *Egungun* — espíritos ancestralizados —, de presença cosmológica *yoruba*, são reguladores da morte ou fronteiras intransponíveis aos mortos vestidos, a partir da madeira viva, da lembrança da seiva.

O fato é que, na comunidade de que participa o tambor, não é a mestria de quem toca — a sua técnica, diretamente — a responsável pela cinemática das invocações, pensamentos assentados, textualidades móveis dos corpos e ritos manifestos que revestem mistérios. O que produz os acontecimentos complexos são as relações estabelecidas entre *ntu*-pessoa e *ntu*-tambor; *ntu*-tambor e *ntu*-corpo-flutuando-sobre-o-chão; *ntu*-cântico e *ntu*-performance-da-presença. O estabelecimento das plataformas para os acontecimentos transtemporais a reunirem instante e ancestralidade saboreada dá-se porque pessoa toca tambor e tambor toca pessoa... Aas ressonâncias emitem-se do meio, dimensão que não se demarca ou vê propriamente. É de lá que ganham carnalidade a rítmica, fazendo emergir certas estéticas do tempo; trata-se da rítmica como chão que segreda uma relação entre temporalidades, vivências e agências. Já havia dito que o chão-terra segreda ancestrais, forças incorpóreas, já que a cavidade é vestida pela ocupação. No caso do chão-rítmica, há similitudes poéticas fundamentais: todo chão, ainda que movediço, é a última borda experimentada pelo grave dos corpos, ao tempo em que é a primeira oferenda doada pela ausência. É sobre esse tecido que variam, erram e giram as proposições do que vive — com sangue, clorofila, mineral, energia, átomo ou inapreensibilidade. Atentar à dinâmica entre variantes e alicerce poético das narrativas percutidas que deslocam frequências é estar numa determinada hermenêutica do mundo que celebra a pulsão criativa do que se engasta.

O território "escuro, antigo e profundo", presente no interior do corpo da mulher e de onde floresce, segundo Lorde (2020), a poesia necessária, é como a matéria escura (*piu/ndobe*), que, de acordo com Fu-Kiau (2001), abriga a experiência encoberto-desvelado. É dessa matéria que é feito o espaçotempo entre o tambor e a pessoa, quer seja ela tocadora, dançante ou cantante. Chamo essa geratriz noite sem lua de "mesmo pluriontológico". "Mesmo", aqui, devo

explicitar, é discursivamente advindo da assunção de que não há ferramentas para absorção inteligível de algo, ou seja, é a opacidade equivalente a si mesma para a percepção de quem observa ou é outra coisa. Não se trata de um mesmo identitário ou simplesmente reflexivo. Na medida em que seja um sistema, isto é, força autônoma vista de fora (*fu*)[2], o opaco é o "mesmo" — com "valor de si", enquanto opacidade, por uma intuição e aproximação, ao que se sabe, externa por parte de quem o faceia sem apreendê-lo — que, a rigor, não estaria numa topografia. O incapturável é sorvido e vivido no meio de diversas comunidades negro-africanas; ele não é frequentado por uma certa forma de conhecer a que determinada perspectiva hegemônica está habituada. É possível conhecê-lo como participação intangível, presença inefável, corpo-ausência. Conhece-se o que é importante. "*Mbungi a kanda va kati kwa nsi ye yulu* — O vão originário da comunidade, no centro, entre a terra e o céu", diz uma sentença em linguagem proverbial que traduzi da obra de Fu-Kiau (2001). Essa insondabilidade do ausente-presente, numa interpretação das poéticas de *musoni* (lugar da matéria escura e dos ancestrais que participam da condução da vida, conformemente à cosmologia e ao cosmograma *bantu-kongo*), gera sondáveis que vigem — não como início de mecanismos, mas como fonte —, em geral, de forma múltipla. O vão entre pessoa e tambor cria nova pessoa e novo tambor, em relação, para a performance do acontecimento. Numa percepção de mundo em que a coletividade, os sistemas em inter-ação, dispõem de precedência, o que principalmente performa é o acontecimento em tessitura. Duvidemos, pois, nesse contexto, de uma ideia de performatividade calcada num índice onomástico de personagens individuais, ainda que a relação trançada por singularidades e pelo sistêmico, com efeito, seja o *locus* espaçotemporal do acontecimento, da cena, de uma fenomenologia cósmico-criativa (que não postula o clássico cisma entre cultura e natureza).

Rítmica, regulação e cena

O chão-rítmica instala o radier movente e maleável, e instala, na mesma fundação, a quebra, o inacabamento, o buraco. Certa vez, numa residência artística que fiz em parceria com o dançarino Bernardo Montet, ele disse-me que aprendeu com uma de suas mestras nas epistemologias dançantes caribenhas que os dançares negros que passaram pela desdita da escravatura criaram, também, estéticas que incorporam as quebras, o que parece desequilibrar uma consonância — e tudo se dá ritmicamente. O que indica a queda, a saída harmônica da ambiência rítmica, o recuo-lentidão e a intempestividade do desenho gestual do inesperado (no coração do re-evidenciado), tudo isso resultaria de um confronto com uma história de fraturas ontológicas. Certamente, a interpretação coreográfica de uma horizontalidade do mundo-natureza, enquanto cena de catástrofe, excesso, justeza, surpresa-presença, já perfilava cosmologias negro-africanas várias. Refiro-me, ao retomar o diálogo com Montet, a outros construtos

[2] Segundo o poeta e semioticista angolano Abreu Paxe, um *mukongo* com quem conversei exaustivamente, haveria, numa das mais de dez variantes do *kikongo*, uma sutil diferença terminológica entre o sistema experimentado por dentro (*kimpa*) e o sistema observado de fora (*fu*).

abertos que se inauguraram e/ou recombinaram a partir das águas mortais e férteis do Atlântico. Trata-se já de outro ir-e-não-ir dançado, do istmo que desafirma, de a firmeza desnuda ser irrorada pela pergunta mais desconcertante do que a intimidade não vista; ou, ainda, trata-se de "entrar saindo" e "sair entrando", segundo parte da filosofia da capoeira, considerando-se o caráter abrangente de uma estética de corpo-pensamento que, segundo Mestre Pastinha, "é tudo o que a boca come". Ao constituir o chão-rítmica está a variedade da variação. Dito de outro modo, varia-se na matéria-prima dos liames formadores dos ritmos, assim como se varia no âmbito das entidades, aparentemente, externas aos ritmos engendrados na cena projetados por entidades mais correntemente lidas como emissoras de música. O que se relaciona com a rítmica, na perspectiva do tambor, não sendo ele próprio, é variante e é, por outro lado, apreensão rítmica que tem no tambor a variação. A origem da cena, sob o sentimento rítmico, não ratifica linearidades; diferentemente, tem na difusão vinculada, propriamente, a sua cenicidade. Na língua *kikongo*, ritmo é *kumu*, o que pode indicar o seu caráter locativo pela raiz do termo *kuma* (lugar). Ritmo é lugar (*kuma*) da cena porque causa (*kuma*) da cena — e causa é trança. É, precisamente, ao equilíbrio entre as partes constitutivas do acontecimento, o seu encadeamento, que a rítmica dita pelos arcos e círculos do tambor se volta. Eis a terapêutica social e ontológica deste, no sentido de se manter sempre tesa a corda da plurivivencialidade.

De acordo com a pesquisa do antropólogo Janzen (1982), a instituição *Lemba* caracterizou-se por ser um importante culto ou "tambor de aflição" que lidava com cura (em amplo sentido), casamento, questões comerciais e diplomáticas, entre outras atribuições de vulto. Se se prestar atenção às terapêuticas experienciadas a partir do "tambor de aflição", verificar-se-ão o alcance e o significado nodal da presença estruturante do tambor, por exemplo, na África Equatorial, a partir da atuação da referida instituição, que se dá a conhecer, pelo menos, desde cerca de 1650, embora Fu-Kiau (1978) afirme ser muito difícil atribuir à sua origem um período específico. Observe-se que a perseguição colonial, oficialmente, extinguiu a instituição *Lemba* em 1930, contudo há pessoas *kongo* que reivindicam a sua existência atual. Pensar o tambor como presentificação (e não como re-presentação) de cura, no que concerne a toda uma estruturação social, ratifica-lhe o lugar, conforme trajeto analítico até aqui, de força equilibrante, já que a ideia de cura ou de dissolução de "aflição" associa-se à de equilíbrio entre partes constitutivas de uma teia ontológica. No filme "Tempo Zawose", de 2019, uma parte das narrativas em torno de uma família musical ligada às tradições Gogo, de linhagem *bantu*, na Tanzânia, dedica-se a evidenciar a função terapêutica da música que lhes veicula a existência. "Fazer *mdwo*" é, justamente, levar a cura às pessoas pelo toque, por exemplo, da ilimba ou dos tambores. Ao longo do filme, a música é, frequentemente, lida como medicina. A rítmica e o lugar das variações são, também, as conduções de pensamento relacionadas a se ligar ao chão e ao mesmo tempo expandir-se.

Na esfera afro-brasileira *bantu* traçada pelos Congados, "ritos de aflição e religação", segundo Martins (2003, p.70-71), o tambor, de acordo com a lembrança da pensadora, tem lugar de fundação quanto à "narrativa de origem, que narra a retirada da imagem de N.S.do Rosário das águas":

> Na época da escravidão uma imagem de Nossa Senhora do Rosário apareceu no mar. Os escravos viram a santa nas águas, com uma coroa cujo brilho ofuscava o sol. Eles chamaram o senhor da fazenda e lhe pediram que os deixasse retirar a senhora das águas. O fazendeiro não permitiu, mas lhes ordenou que construíssem uma capela para ela e a enfeitassem muito. Depois de construída a capela, o *sinhô*[3] reuniu seus pares brancos, retiraram a imagem do mar e a colocaram em um altar. No dia seguinte, a capela estava vazia e a santa boiava de novo nas águas. Após várias tentativas frustradas de manter a divindade na capela, o branco permitiu que os escravos tentassem resgatá-la. Os primeiros escravos que se dirigiram ao mar eram um grupo de Congo. Eles se enfeitaram de cores vistosas e, com suas danças ligeiras, tentaram cativar a santa. Ela achou seus cânticos e danças muito bonitos, ergueu-se das águas, mas não os acompanhou. Os escravos mais velhos, então, muito pobres, foram às matas, cortaram madeira, fizeram três tambores com os troncos das árvores, os candombes sagrados, e os recobriram com folhas de inhame. Reuniram o grupo e, cantando e dançando, entraram nas águas. Com seu ritmo sincopado, surdo, com sua dança telúrica e cânticos de fortes timbres africanos, cativaram a santa que se sentou em um de seus tambores e os acompanhou até à capela, onde todos, negros e brancos, cantaram e dançaram para celebrá-la (MARTINS, 2003, p.70-71).

Percebe-se, também, como o ritmo é capaz de imprimir situações e dispõe de potencialidade de realização, de configuração de acontecência. O tambor, a rítmica, a imagística, as enunciações e frequências, a percepção das águas, as cosmologias afro-catapultadas tornam a Nossa Senhora do Rosário, necessariamente, uma "Senhora Negra", como dirá a canção do compositor Sérgio Pererê (interpretada pela cantora Fabiana Cozza), "rainha desse povo *bantu*". Quanto a isso, infiro haver um pendor, no que tange a determinadas filosofias *bantu*, à outridade, sem que se perca, simultaneamente, uma mesmidade referencial (dinâmica). O vão apresentado pelo "mesmo pluriontológico" encarna, desde a mesma origem em relação, florescimentos em variedade. As águas, portanto, além de forças-*simbi* que advêm das grafias do pensar *kongo*, podem abrigar, no seu conjunto ancestral presente, a Nossa Senhora, assumindo-se sobre ela uma visada filosófica que já existia antes desse devir-outro.

Por outro lado, nas cerimônias públicas dos candomblés, em que os três tambores, numa construção modelar negra no Brasil, dançam suas narrativas onduladas com as bocas reverentes ao chão, morada dos ancestrais, a rítmica instaurada na cena é o substrato (igualmente complexo) da cena. Estabelecem-se as leis das circunstâncias a que se refere o acontecimento. E como tudo o que vive, as leis mudam, desfazem-se nas transições de proscênio, cenário e cena. As paisagens definitivamente não são as suas fotografias, que congelam suas faces em longa duração. O acontecimento transmuta-se ao se dar no átimo e quando se torna ressonância apontada para além do instante justo. As precipitações provocadas pelo tambor são as vagas que indicam rotas de vivência; são como se nasce-morre. Dizem-nos os versos de Solano Trindade, no que tange a esse tambor tão experienciado no Brasil, o atabaque:

[3] Grifo da autora.

Velho atabaque
madeira de lei
couro de animais
mãos negras lhe batem
e o seu choro é música
e com sua música
dançam os homens
inspirados de luxúria
e procriação
Velho atabaque
gerador de humanidade...
(Trindade, 2008)

E ainda, Carlos Marighella, no seu "Canto para atabaque", reproduz uma sonância a nos re-informar sobre a linguagem própria de uma força que concebe e inaugura narrativas que nos podem atravessar diretamente os corpos: "Ei bum! Qui bum-rum! Qui bum-rum! Bum! Bumba!". A linguagem do tambor é uma interpretação humana da "tamboridade", no entanto é preciso deixar aberto o espaço existencial próprio do tambor enquanto entidade; espaço não percorrido pelo que não seja tambor, ao tempo em que o próprio tambor-da-gente e a gente-do-tambor fazem-se um ao outro. Reporto-me, assim, ao poema "Boca também toca tambor", de Ricardo Aleixo, e, ainda mais, à sua performance "Modelos vivos movidos a moedas"[4], em que há a presença do título-rito do referido poema, estendendo-se o pano da rítmica por meio da repetição complexificada e com ênfases enunciativas variadas dessa potente asserção poética, "Boca também toca tambor". As variações são da ordem do dizer-no-ritmo e de atos intelecto-gestuais apresentados no corpo, por parte do poeta, bem como das imagens fílmicas que dançam na performance. É, certamente, o poema sambado que Naná Vasconcelos não compôs porque coube a Aleixo (2010, 2013) fazê-lo.

Em muitos candomblés, os atabaques são dedicados às principais forças cultivadas no interior (e, não raro, regentes espirituais) dos seus territórios, pelo que condensam a presentificação dessas forças. Note-se que não rumo a uma ideia de re-presentação, mas à concepção de que as presenças pluriontológicas se manifestam por meio de variadas morfologias e dimensões de fisicidade. O "tambor de aflição", consoante aludido, não simboliza toda uma instituição de pensamento e regulação; ele é parte primordial desse pensar. Algo que se aproxima do significado dos assentamentos, na afrodiáspora, de forças denominadas *n'kisi*, orixá ou vodum, na realidade brasileira, em que estes (os assentamentos) não re-presentam tais forças, mas são elas em termos de presença. São forças que, simultaneamente, são outras entidades distintas dos assentamentos. O tambor é um assentamento que dialoga, pluriontologicamente, com o que não é o seu conteúdo-forma, mas compartilha o seu *ntu*, enquanto funcionamento vigente no que vive. Não se reconheceria uma substância ontológica unitária da qual partem formas distintas, mas um viver em operação relacional que se manifesta múltiplo e diverso.

[4] Tal performance pode ser vista no canal do artista no *YouTube*.

Sonho tamborilado

A ideia musical de "síncope", sobretudo baseada em tambores, para uma certa relação de construção de pensamento-linguagem irradiada a partir de territórios cosmológicos africanos, parece-me ser mais instigante na análise quanto a "culturas de síncope", conforme conceitua Luiz Antônio Simas, do que sob a descrição propriamente musical. A proposta de deslocamentos, em termos rítmicos, tendo como base acentos métricos compartimentados em tempo forte e tempo fraco, parece levar a um binarismo a que a ampliação, no que concerne às "culturas de síncope", parece se contrapor, haja vista, para a última conceituação, as extremidades não soarem como balizas opostas dentro de cujos limites a vida se dá. Neste caso, aliás, as culturas que se cruzam parecem morar no "cruzo", com a sua complexidade, sem que haja, exatamente, tempo forte e tempo fraco, o que indica que não se trata de um jogo com peças sempre destacáveis e que tomam partido de fontes unitárias. Simas (2012) refere-se, diretamente, a expressões culturais afro-brasileiras desde o Rio de Janeiro. Eu diria que engessar o tecido da rítmica no conceito de "encurtamento" sugerido pela síncope conduz a um encurtamento quanto à proposição filosófico-poética das movimentações intra-sistêmicas dos portos e marés rítmico-constitutivos. Posso até reconhecer tempos — como espaços de ocorrência e fluxo —, entretanto não caberia pensá-los entre fortes e fracos. Eu pensaria em variações que dialogam com eixos em plasticidade apriorística. As variações morfológicas não têm, na base, uma contra-localização antípoda, no que diz respeito a certa apreensão de ser. Em outras palavras, não vejo sentido na manutenção de uma construção analítico-discursiva que considere maior ou menor presença acústica, como presença e ausência do pensado como presença, dado que existem presenças diversas — inclusive, a do vão. Tudo se interrelaciona, no meio, entre corpo de quem toca, cabeça do tambor, eventualmente frequências cantadas por boca de gente, e movimentação eólico-gestual de quem dança (e insere, igualmente, o vão na sua relação com a rítmica, na flotação do seu repertório corporal).

O tambor que sonhei, neste texto, também é, na prática, realização de sonho, na medida em que suas frequências invisíveis traduzem-se em cenas da cena, em moções e *frames*, em entendimento e abismo, em cor aberta, lusco-fusco e transparência. Isso toca ao princípio *bantu-kongo* de "comunicação sensorial" (*ndotolo*), que concede ao sonho, via de regra, o caráter de uma transmutação intersemiótica, se considerarmos os "signos" conjuntos de frequências. Destarte, conjuntos de frequências (com certas características) transformam-se noutros (com outras características). Certas "radiações" chegam às mentes, de maneira que imagens e sensações sejam outros conjuntos semióticos aflorados do contato entre corpos de frequências distintos das morfologias dos corpos (por exemplo, humanos) que recebem e compõem a transmutação de tais frequências. O tambor sonha o acontecimento, isto é, realiza-o, já que sonhar é realizar. E os atabaques cujos toques, segundo Sodré (2017), ancoram filosofias, sonham a continuidade, em dança com a descontinuidade, de todo um mundo possível que nos pode ensinar a perguntar — sem crer em resposta que fixa e asfixia — por acontecimentos que se impõem pelo ainda não dito, apesar da repetição de ritos

que repetem o mistério embalado pelo manifesto e apesar do cotidiano do *aso* em torno do *ilu*: roupa que veste tambor para lembrar-se de que volta em torno de tronco de árvore não se esquece; é inscrição da própria memória estética do tempo; é ritmo que não se estica nem se encurta, pois não é na contraposição dual que mora o samba deslizado, mas na multiplicidade a incluir opacidades. Como se viu, árvore e bicho caem para tambor se erigir. O tambor em pé sustenta o sonho. E o sonho deitado no corpo negro, por estar atravessado lá dentro (para lhe trazer os ajustes), fica imediatamente em pé quando esse corpo tomba. Uma vez esse corpo tombado, qual bicho ou árvore, é a música que lhe rememora a permanência enquanto buraco negro — assim como após a morte/explosão de uma estrela — em torno do qual gravita tudo o que igualmente morrerá um dia. Volto ao poeta Aleixo (2020):

L
três tambores negros
semeiam no corpo
do vento um grito

de guerra e de paz
que incomeça
pela evocação do Mar

ancestral e se expande
em meio às dobras do L
(de Luta e de Liberdade)

que infinda
o nome sagrado
daquela a quem Iansã

chama com tanta ternura
de Minha Irmã
Marielle
...
Ricardo Aleixo (2020)

O "L" é a imagem-conceito que nos pode orientar, no que tange ao encontro entre horizontalidade e verticalidade. Luta vertical, no sentido de guerrear para se erguer, e liberdade horizontal de vento (note-se que Iansã é a força-orixá que rege e se torna vento, tanto quanto se liga à morte) cravam-se no corpo que os tambores consagram. E como reza o sonho, consagraram, decerto, o corpo-abrangência de uma Marielle Franco. É somente desse modo que morrer não é findar. A vida toca tambor para a morte dançar e vice-versa... parece ser isso o infinito que o mar batuca.

Referências bibliográficas

ALEIXO, Ricardo. L. **Revista de la Universidad de México**, n. 864, set. 2020. Disponível em: https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/f6499a4f-f6d9-44ad-a8a1-0d116556e05d/tres-tambores-negros-y-parafrasis-de-nicolas-guillen. Acesso em: 14 set. 2020.

_____. **Mundo palavreado**. São Paulo: Petrópolis, 2013.

_____. **Boca também toca tambor**. 2010. (1m33s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LALA_0GbfQg. Acesso em: 14 set. 2020.

BATSÎKAMA, Patrício. Será Mbôngi'a Ñgîndu a escola das ciências políticas no antigo Kôngo?. **Revista TransVersos**, [S.l.], n. 15, p. 478-502, abr. 2019. ISSN 2179-7528. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/42055/29162>. Acesso em: 14 set. 2020. doi: https://doi.org/10.12957/transversos.2019.42055.

COZZA, Fabiana. Senhora Negra. São Paulo: Tratore, 2020. Album. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_heIfhifEVk. Acesso em: 10 set. 2020.

CRAVEIRINHA, José. **Obra completa**. Maputo: Imprensa Universitária, 2000.

FU-KIAU, K. K. B. **African cosmology of the bantu-kongo: principles of life and living**. 2.ed. Nova Iorque: Athelia Henrietta Press, 2001.

_____. Makuku Matatu: les fondements culturels bantu chez les kongo. Manuscrito, 1978.

JANZEN, John M. **Lemba, 1650-1930: a Drum of Affliction in Africa and the New World**. Nova Iorque, Londres: Garland Publishing, Inc., 1982.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider: ensaios e conferências**. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MARIGHELLA, Carlos. Canto para atabaque. In: SAFATLE, Vladimir (Org.). **Chamamento ao povo brasileiro**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Revista Letras**, n. 26, p. 63-81, jun. 2003. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/letras/issue/view/647/showToc. Acesso em: 01 set. 2020. doi: https://doi.org/10.5902/2176148511881.

SIMAS, Luiz Antônio. **Tantas páginas belas: histórias da Portela**. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

TEMPO Zawose. Direção: Lwisa Gannibal. 2019. (52m).

TRINDADE, Solano. **O poeta do povo**. São Paulo: Ediouro, 2008.

Breves notas para pulsar

Luciane Ramos-Silva[1]

Resumo: Diversas abordagens no campo das artes da cena empenharam-se em trazer para o centro da reflexão sobre o corpo algumas noções acerca do ritmo e do equilíbrio a partir de perspectivas do campo de produção de conhecimento em dança. Perspectivas estas que contribuem para um entendimento sobre as relações intrínsecas entre corpo e contexto, o interno e o externo, a subjetividade e o cosmos. Mirando a cinesiologia, as danças afro-diaspóricas e o pensamento de duas grandes referências da intelectualidade negra mundial, a peruana Victoria Santa Cruz e a beninense/senegalesa Germaine Acogny, e ainda entrecruzando alguns apontamentos de teorias sobre a diáspora negra, oferecemos algumas perspectivas para as reflexões sobre corpo e sociedade, reconhecendo o ritmo como potencial elemento engendrador de um *pulso coletivo*.

Palavras-chave: Diáspora negra. Corpo. Dança. Ritmo.

Brief notes to pulse

Abstract: Several approaches in the field of performing arts have endeavored to bring to the center of reflection on the body some notions about rhythm and balance from the perspectives of the field of knowledge production in dance. These perspectives contribute to an understanding of the intrinsic relationships between body and context, the internal and the external, subjectivity and the cosmos. Aiming at kinesiology, afro diasporic dances and at the thinking of two great references of the black world intellectuality, the Peruvian Victoria Santa Cruz and the Beninese/Senegalese Germaine Acogny, and still intertwining some notes on the theories about the black diaspora, we offer some perspectives for the reflections on body and society recognizing rhythm as a potential element that engenders a *collective pulse.*

Keywords: Black Diaspora. Body. Dance. Rhythm.

Ao longo da história narrada pelo Ocidente[2], no interior das diversas áreas de produção de conhecimento, disseminou-se uma ideia de corpo restrita ao

[1] Luciane Ramos-Silva é artista da dança, antropóloga e curadora independente. É doutora em Artes da Cena e mestre em Antropologia pela Unicamp. Nos últimos dez anos, desenvolveu projetos sobre corpo, cultura e colonialidade. É codiretora da revista *O Menelick2Ato* e gestora de projetos do Acervo África. Compõe a *Anikaya Dance Theater*, companhia sediada em Boston. lucianeramoss@gmail.com

[2] O termo Ocidente tal qual utilizado aqui diz respeito à Europa, Estados Unidos e seus seguidores bem-sucedidos.

sentido instrumental e material, na contramão das perspectivas que o conceberam como universo de produção de sentidos, entidade múltipla que conjuga o complexo simbólico, o material e a construção social. Há uma herança dessa modernidade ocidental ao longo dos séculos que, mesmo diante das discussões críticas edificadas no percurso de ascensão e queda de paradigmas, ainda influencia as formas contemporâneas de pensar o corpo[3].

Nesta breve discussão, entendemos corpo na dimensão legada pelas perspectivas africanizadas, quais sejam:

> O corpo, manifestação visível do homem, possui um complexo externo e outro interno, ambos se encontrando em relação constante. O primeiro é percebido pela figura, flexibilidade, movimento e capacidade de criar espaços naturais e sociais. O complexo interno está ligado à noção de entranhas, que define a manifestação interior de fatores naturais e sociais, abrangendo – além da explicação relativa aos órgãos e sistemas ligados à noção de vida física – a capacidade do homem experimentar sentimentos. Deve ser acrescentado que o significado social do corpo é proposta precisa: ele constitui em referencial histórico, aparecendo como fator de individualização, de trabalho e de reprodução da sociedade (LEITE, 1995-1996, p. 5).

O interesse em referenciar esta noção de corpo se assenta no fato das danças afro-diaspóricas serem o principal campo para nossas reflexões e, enquanto tais, agregarem essa dimensão expandida de corpo, em oposição à noção herdada pelo pensamento cartesiano em que corpo, mente e contexto estão cindidos.

E se estamos relacionando corpo e sociedade, é importante apontar que o corpo corresponde também a um dos suportes para a repressão colonial: corpo e linguagem são esferas nas quais as formas coloniais de mundo agem de maneira eficiente, suprimindo existências e possibilidades de nos compreendermos em profundidade e ampliarmos as maneiras de conviver em sociedade. O momento político vivido neste fatídico 2020[4] também chama a atenção para como formas de disciplinar, reduzir e limitar o corpo, dentre as obsessões ligadas ao mundo capitalista, são heranças do pensamento eurocêntrico que submete o corpo a inúmeras ordens de controle. Ao mesmo tempo, chama a atenção para como aqueles corpos situados fora das ordens hegemônicas são encarados como atípicos, exóticos, incontroláveis e, no limite, perigosos.

[3] A noção polarizada entre corpo e mente, oriunda do dualismo cartesiano vai se estender ao longo da história da ciência, assim como teorias que tanto insistiam no determinismo biológico quanto outras correntes que viam a humanidade apenas pelo viés social. Marcel Mauss, com seu texto "As técnicas corporais" (1974 [1950]), foi de grande importância para a ruptura dessas noções.

[4] A pandemia do novo coronavírus, além de matar e trazer a memória da ferocidade das doenças infecciosas que abalaram a humanidade ao longo dos séculos, evidenciou, entre outros aspectos, a fragilidade, despreparo, insuficiência de atenção e por vezes, arrogância, dos Estados Nação. No Brasil especificamente, testemunhamos um Estado que reveza entre negar e ignorar a pandemia, abandonando a população à sua própria sorte e agravando a situação de desigualdade brutal que o país vivencia. As políticas de privatizações, de destruição da educação e saúde pública, bem como o aumento vertiginoso das posturas racistas, homofóbicas, misóginas, transfóbicas e toda sorte de expressões de ódio pelo outro, são sinais de um período que evidencia o gosto humano pela banalização do mal e pelo exterminador do diferente. Ao mesmo tempo vemos fortalecer diversos movimentos de luta por direitos no campo dos ativismos sociais e políticos que respondem, na medida do possível neste estado de confinamento e certa apatia de setores da sociedade civil, às brutalidades destes tempos.

A crítica à colonialidade e sua presença nas formas de se produzir conhecimento acadêmico, nas considerações sobre a cultura, no senso comum sobre a vida em sociedade, entre outros contextos, tem sido abordada de maneira crescente no campo das artes da cena, seja através de publicações que apostam nas epistemologias afro-orientadas, indígenas ou feministas, ou de curadorias que questionam os sistemas hegemônicos de artes, ou dos próprios atos criativos consubstanciados em dança, teatro ou performance. Ela abre searas para re-pensarmos todo o projeto de educação que nos forma e as epistemologias que, por serem hegemônicas, impedem a fluência de perspectivas ligadas às formas africanizadas e indígenas de escrita de si. Cabe reforçar que ao falarmos de epistemologias, grosso modo "teorias de conhecimento", falamos de produções oriundas de contextos acadêmicos, bem como das percepções e ciências do cotidiano auferidas pela experiência. Trata-se de epistemologias que primam por conhecer "com o corpo" e que se voltam para o benefício do comum.

Sentidos de comunidade e de continuidade

Nas experiências afro-diaspóricas, o corpo se desenvolve a partir de redes de coletividade que são expressões de corporativismos, resistências político-culturais e modos de forjar outras perspectivas. Um corpo sozinho não engendra mundos; é necessário que ele se engaje coletivamente em um *pulso coletivo*. Isto não é novidade quando recobramos as maneiras de se constituir das comunidades de quilombo, as sociedades tradicionais africanas, os movimentos de mulheres das periferias ou as diversas propostas de aprendizagem de técnicas de danças afro-orientadas: nelas, "mover" junto significa cuidar, fortalecer e garantir a continuidade.

Numa perspectiva ligada à noção de território, o corpo cria e recria memórias que se atualizam no vivido. O corpo em coletividade constitui o próprio território, afirmando e imaginando novos mundos.

No que se refere às práticas pedagógicas de danças afro-orientadas, em que a música é comumente expressa ao vivo, o ritmo torna-se esse elemento engendrador. Escutar e sentir possibilita tanto renovações e reconstruções das tradições e memórias quanto a comoção que leva à criatividade. A relação do corpo que dança com a música cria uma espécie de teia viva, que não cessa de ser construída.

A ideia de controle interno do pulso, *inner pulse control*, referida por Thompson (2011) na obra *The flash of the spirit*, como um princípio africano que se estabelece na diáspora nas expressões de música e dança, é um exemplo das propostas desenvolvidas em sala de aula que trazem para a percepção corporal essa noção de uma espécie de "metrônomo" que mantém o pulso consciente como um denominador comum.

Cósmico e eterno organizador

Compreendemos que a relação música e dança nos universos afro-orientados é estabelecida na comunicação, relação e complementariedade – o que

se verifica em diversas tradições no Brasil, Caribe e contextos africanos. O corpo que dança pode se relacionar em similaridade, fricção, complementaridade, entre outras possibilidades. No que se refere ao ritmo, este atua como uma captura singular do tempo. Lembremos o que diz Muniz Sodré:

> Esse ritmo compreendido pelo corpo cria a noção de tempo e, portanto, do movimento. Assim, o ritmo, enquanto maneira de pensar duração implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo tempo, como se constitui consciência. Ritmo enquanto consolidação do tempo cósmico, portanto cíclico e contínuo (SODRÉ, 1979, p. 21).

A experiência de captura e entendimento do ritmo tem efeito não apenas no campo abstrato, gerando diversas emoções, mas também reverbera em realidade física na respiração, na temperatura da pele, e mesmo em impulsos no cérebro.

A marcha e o ritmo

Compreender a marcha humana prevê compreender ritmo – na própria mecânica da marcha, nesse movimento que diferenciou, assim como a linguagem, o homo sapiens das outras espécies, há uma noção elementar de ritmo ligada a perda e recuperação de equilíbrio enquanto andamos. Estudos da chamada cinesiologia indicam que a marcha acontece a partir de uma consciência de um ritmo – isso nos faz seguir adiante na sequência de perder e recuperar o equilíbrio enquanto andamos. Essa noção de ritmo se relaciona potencialmente com uma escuta interna, um ritmo de dentro do corpo que, se por um lado tem a ver com pulsações orgânicas, também está relacionado com uma consciência da força da gravidade e do jogo que executamos com ela. É preciso perceber esse ritmo interno, bem como os espaços e proposições rítmicas que ele anuncia. Há, portanto, uma capacidade geradora e catalizadora do ritmo, que o torna condutor de relações e criatividades.

Victoria Santa Cruz

Importante figura das artes da cena afro-peruana, Victoria Santa Cruz (1922-2014) foi uma coreógrafa, poeta e diretora teatral. Fez contribuições inestimáveis no campo das estéticas e poéticas de perspectiva negra Latino-Americanas. Além de protagonizar uma importante cena de projeção das artes e culturas afro-peruanas nos anos 1960 e 1970, Victoria tem uma longa trajetória em pesquisa, criação, ensino, tanto em seu país natal quanto em contextos dos Estados Unidos e Europa. Herdeira de uma família de prodigiosos artistas, Victoria cria junto com Nicomedes Santa Cruz, seu irmão, o grupo teatral pioneiro difusor da cultura afroperuana Cumanana. A artista também concebe em 1967 o Teatro e Danças Negras do Peru, uma companhia pluridisciplinar de dança, canto e interpretação.

Embora a densidade da obra da artista seja pouco estudada no Brasil, a versão musicada de seu poema "Me gritaram negra"[5] circulou com força nos contextos de arte negra e ativismo nos últimos anos, tornando-se referência poética de autoafirmação para jovens mulheres negras. Pioneira no campo da cultura e da política, além de se preocupar com a visibilização dos repertórios culturais negros do Peru, Victoria entendia que a arte possibilitava o contato profundo da pessoa consigo mesma e a fortalecia para o desenvolvimento de suas potencialidades[6].

Um dos aspectos essenciais que desenvolveu com os artistas e que teorizou a partir de uma perspectiva prática é a noção de ritmo. Sua abordagem imortalizada na obra *Ritmo: el eterno organizador* (2004) e presente em sua metodologia de educação, traz uma visão filosófica em que ritmo é fluxo vital e subjetividade, indo além da noção de métrica presente nas epistemologias eurocêntricas. Para a artista, o ritmo não é algo que primeiramente se mede e se reproduz, mas está relacionado com um entendimento profundo da pessoa e de sua relação com o ambiente, um equilíbrio de forças que não desconsidera os diferentes polos de forças existentes. Assim, em suas próprias palavras, é preciso "recuperar a tensão rítmica da união", pois, quando se perde o ritmo, as partes se isolam e emergem o excesso e a ausência. Entender o ritmo exige uma escuta interna: "descobrir os segredos do ritmo quer dizer os segredos do silêncio" (SANTA CRUZ, 2019, p. 78).

Sendo uma perspectiva filosófica, essa noção relaciona-se também com um entendimento de tempo que é ciclo e transformação, rebatendo as noções de desenvolvimento e superação tão presentes no espírito capitalista liberal.

Naquilo que toca à experiência corporal, Victoria afirma que o ritmo tem uma capacidade integradora, ligada ao bem-estar e à harmonia. É digno de nota que nos anos 80, lecionando na Carnegie Mellon University, em Pittsburgh, Victoria leciona o curso que leva o seguinte nome: "Descobrimentos e desenvolvimento do ritmo interior".

Essa proposição de Victoria, que aqui apresento de maneira apenas introdutória, tem reverberado com intensidade no Corpo em Diáspora, pedagogia em dança que desenvolvo e que tem como um de seus inúmeros fundamentos a consciência do pulso, que é, a um só tempo, pulsação, relação com o centro da terra, ou seja, aterramento e vibração, assim como perspectiva simbólica que significa a manutenção da vida.

Germaine Acogny

Coreógrafa e artista da cena nascida no Benin e emigrada para o Senegal em tenra idade, Germaine Acogny é referência ativa e fundante das danças africanas. Produz um pensamento consolidado em dança a partir da síntese entre danças da África do Oeste, sobretudo das regiões do Senegal e do Benin, dança clássica e dança moderna europeia. Sua atuação como diretora artística do Mudra Afrique, Escola Pan-Africana de artes criada durante o governo de Leopold Sedar Senghor

[5] O poema "Me gritaron negra" foi escrito em 1978.
[6] Para uma abordagem aprofundada sobre a obra de Victoria Santa Cruz ver Almeida (2017).

sob direção de Maurice Béjart, é um dos importantes movimentos em que esteve envolvida.

Fundadora da Escola de Areias, centro internacional de formação em danças tradicionais e contemporâneas da África, localizada em Toubab Dialaw (Senegal), a artista engendra uma pedagogia de dança que conjuga técnicas europeias e africanas. Tem como elemento condutor dessa relação a ligação expressa com as forças da natureza e com uma percepção do universo enquanto energia integrada ao corpo – uma noção de corpo considerado globalmente e cuja energia circula em si e no universo, premissa presente em diversas culturas africanas e que segue mal compreendida nos diversos contextos não africanos, quando reduzida ao misticismo. Trata-se da percepção fundamental do corpo como *cosmos* e como *mobilizador de energias vitais* de maneira muito concreta. Esse diálogo que, segundo Germaine, é filosofia da vida e do corpo, constitui-se também como uma percepção da espiritualidade – a conexão da pessoa que dança com os contextos ao redor, numa perspectiva somática.

Quando nomina o contexto africano no qual situa sua pesquisa, Germaine faz referência a uma síntese de danças da floresta e do Sahel. Os diversos elementos se associam às imagens daqueles contextos, como o baobá, árvore grandiosa muito presente nos imaginários sobre África dentro e fora do continente. A coreógrafa também usa a simbologia dos astros e os situa em partes específicas do corpo: denomina sol a região próxima ao osso esterno; lua (neste caso, luas) a região das nádegas; e estrelas a região do púbis.

A dimensão do corpo e do movimento como uma integração de forças é base forte da pedagogia Acogny, e entender simbolicamente o movimento contínuo do sol, da lua e das estrelas é entender a necessidade de movimentos dos nossos próprios astros internos, do contrário, tem-se a catástrofe, como a artista costuma dizer.

Nessas dessas breves notas tecidas em diálogo com os legados de artistas referências da intelectualidade negra de África e da diáspora, discutimos que o ritmo e o equilíbrio com o cosmos, entendidos de maneira expandida, são bases elementares do movimento, fortalecendo a consciência da pessoa sobre si, sua capacidade de agir de maneira autônoma, de se engajar coletivamente e interrogar as realidades que a cercam. Os pulsos internos são a um só tempo consciência e interação com o ritmo do mundo.

Referências Bibliográficas

ACOGNY, Germaine. **Danse Africaine**. Francfort, Weingarten, 1994.

ALMEIDA, Danielle Alves de. Me Gritaron Negra: influencias y aportes de la vida y obra de Victoria Santa Cruz en el proceso de construcción de identidad negra en Perú y América Latina. **Dissertação** de Maestría em Ciências da Educação, Departamento de Educación y Humanidades de la Universidad de Monterrey. San Pedro Garza García, N.L., México, 2017.

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. **África: Revista do Centro de Estudos Africanos da USP**, São Paulo, v. 18-19, n. 1, p. 103-118, 1995-1996.

MALDONADO-TORRES, Nelson. On the coloniality of being: contributions to the development of a concept. **Cultural Studies**, EUA. v. 21, n. 2, p. 240-270, 2007.

MAUSS, M. As técnicas corporais. In: Mauss, M. **Sociologia e Antropologia**. Trad. Mauro W. B. de Almeida. São Paulo, EPU/EDUSP, 1974.

SANTA CRUZ, Victoria. **Ritmo: el eterno organizador**. Lima, Perú, 2019.

SILVA, Luciane da (Luciane Ramos-Silva). **Corpo em diáspora**. Colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny. Tese Doutorado. Artes da Cena. Unicamp, 2018.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**. Petrópolis: Vozes, 1988.

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

THOMPSON, Robert Farris. Aesthetic of the cool. **Afro-Atlantic.** New York: Periscope, 2011.

O legado de Oliveira Silveira: sarau negro Sopapo Poético

Pedro Fernando Acosta da Rosa[1]

Resumo: O texto discute a importância do legado de Oliveira Silveira na luta política cultural negra da cidade de Porto Alegre, apresentando poesias do Poeta da Consciência Negra através do Sopapo Poético, sarau negro mensal com músicos convidados, artistas e personalidades negras do Brasil e do Rio Grande do Sul. Apresentamos o musicar, politizar e o imaginar como aspectos presentes no *audiobook* Poema Sobre Palmares, gravado em 2019, nos 10 anos de chamada para ancestralidade de Oliveira Silveira. Nossa intenção é observar o sonicótipo negro produzido no trabalho tanto poético quanto musical da referida obra.

Palavras-chave: Oliveira Silveira. Sopapo Poético. Poema Sobre Palmares.

The legacy of Oliveira Silveira: black soirée Sopapo Poético

Abstract: The text discusses the importance of Oliveira Silveira's legacy in the black cultural political struggle in the city of Porto Alegre, presenting poems by the "Poet of Black Consciousness" through Sopapo Poético, a monthly black soiree with invited musicians, artists and black personalities from Brazil and Rio Grande do Sul. We present music, politics and imagination as aspects in the audiobook Poema Sobre Palmares, recorded in 2019, during the 10 years jubilee of Oliveira Silveira's call to ancestry. Our intention is to observe both poetic and musical black sonicotype produced in the work Poema Sobre Palmares.

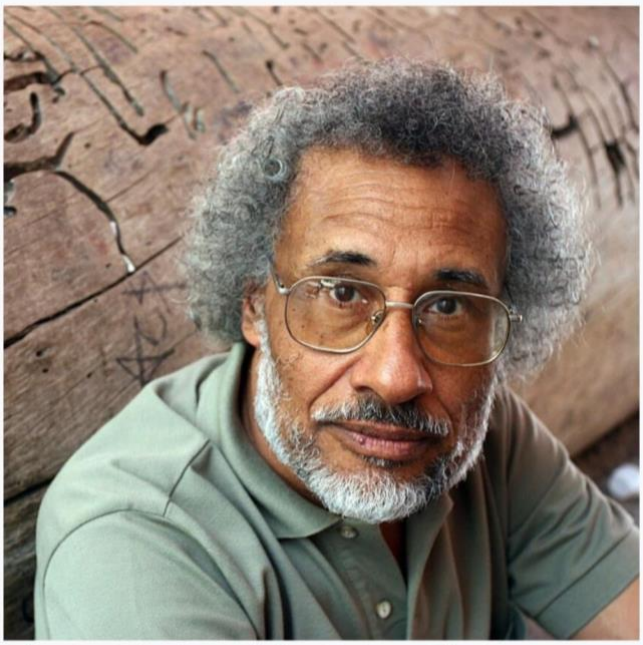
***Keywords*:** Oliveira Silveira. Sopapo Poético. Poema Sobre Palmares.

Caverá recanto bruto de musical aconchego
Nesse rosário reduto de tanto músico negro.
Oliveira Silveira (1941-2009)

[1] Músico, compositor e poeta. Mestre e Doutor em Etnomusicologia/Musicologia pela UFRGS. Apresentador do programa RWTuca no canal de YouTube Radio Web Tuca. Artigo baseado no capítulo 9 da tese de doutorado (ROSA, 2020). pedroacosta26@hotmail.com

Oliveira Silveira

Oliveira Silveira nasceu em Rosário do Sul, no sexto subdistrito de Touro Passo, em 16 de agosto de 1941, sendo criado na Serra do Caverá. Filho de Felisberto Martins Silveira, branco, brasileiro, filho de pais uruguaios; e Anair Ferreira da Silveira, negra, pai e mãe negros gaúchos (BOEIRA, 2013, p.15). Publicou em vida os livros: *Germinou*, 1968; *Banzo, Saudade Negra,* 1970; *Pêlo Escuro,* 1977; *Roteiro dos Tantãs*, 1981; *Anotações à Margem*, 1994; Orixás, 1995; *Bandone do Caverá*, 2009; entre outros. Obras que contam através de poesias e poemas a história negra no Rio Grande do Sul. Graduou-se em letras, foi poeta, ensaísta, ativista do movimento negro. O que lhe traz importância fundamental neste trabalho, Oliveira Silveira foi músico-poeta negro e levava, assim como tantos poetas da negritude, o griotismo (MARCOUX, 2012), entendendo a sua poesia como espaço de memória, alimentado pela música, pela sônica e pela história negra da África e da diáspora[2].



Oliveira Silveira Crédito Naiara Silveira – Divulgação – CP Memória

Figura 1: Cartaz de divulgação da programação oficial da feira do livro de Porto Alegre, 2019[3].

Mas o que de tão grandioso tem na obra desse autor para ele se tornar referência internacional da diáspora Negra e proposta para aulas de artes, em especial, de música? É uma questão que apresento neste artigo, chamando atenção de professores(as) da rede pública e privada de educação para a importância de trabalhar a obra desse autor, em especial sua produção musical, como parte

[2] Há um site organizado por Sátira Machado, Naiara Silveira entre outras pessoas ligadas à militância negra e acadêmica que reúne informações importantes sobre a vida e obra de Oliveira Silveira. Disponível em: <https://www.oliveirasilveira.com.br/ >. Acesso em 30 de maio 2020.
[3] Sopapo Poético. Disponível em:< https://abre.ai/bWKo >. Acesso em 22/12/2020.

importante no currículo de artes, e como forma de articular o *nexus* (NKETIA, 1990)[4] entre música, raça e poesia, em torno da produção de conhecimento dos negros(as), tendo a experiência do Sarau Negro Sopapo Poético como exemplo de proposta que desenvolve o protagonismo negro.

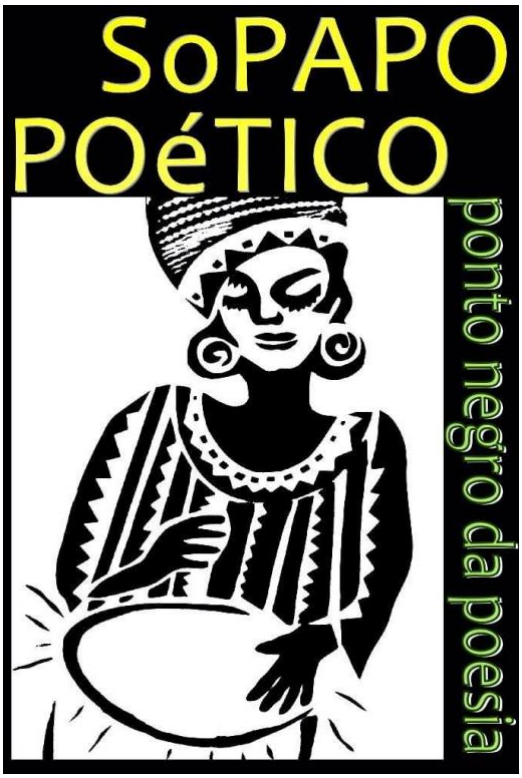


Figura 2: Cartaz do Sopapo poético[5]. Arte: Henrique Branka.

O Sopapo Poético é um coletivo negro formado por grupos com experiências culturais, estéticas, musicais e poéticas similares que "aquilombam-se" (FONTOURA, 2019) para formar um sarau negro. O coletivo se reúne toda última terça-feira do mês e teve sua primeira atividade formal em março de 2012, três anos após a morte de Oliveira Silveira, referência importante na roda de poesia. A geração do Sopapo Poético tem entre 30 e 70 anos, o que lhes possibilita o acúmulo de conhecimento e uma leitura muito mais acurada da experiência racial na cidade de Porto Alegre e no país.

A escritora e intelectual negra Conceição Evaristo aponta que:

[4] Por relações de *nexus* eu quero dizer as relações que são mantidas entre a música e qualquer coisa que esteja integralmente ou epifenomenalmente ligada a ela. Assim, pode-se examinar o *nexus* entre música e comportamento institucionalizado, entre música e funções institucionais, ou entre música e diferentes domínios da atividade humana, tais como culto religioso, atividades políticas e econômicas, e assim por diante (NKETIA, 1990, p.87). Do original: "By nexus relationships I mean the relationships that are maintained between music and anything that is integrally or epiphenomenally linked to it. Thus, one can examine the nexus between music and institutionalized behavior, between music and institutional functions, or between music and different domains of human activity, such as religious worship, political and economic activities, and so on" (NKETIA, 1990, p.87).

[5] SOPAPO POÉTICO. Disponível em: http://sopapopoetico.blogspot.com/. Acesso em 22/12/2020.

> Tendo sido o corpo negro, durante séculos, violado em sua integridade física, interditado em seu espaço individual e coletivo pelo sistema escravocrata do passado e, ainda hoje, pelos modos de relações raciais que vigoram em nossa sociedade, coube aos brasileiros, descendentes de africanos, inventarem formas de resistência que marcaram profundamente a nação brasileira. Produtos culturais como a música, a dança, o jogo de capoeira, a culinária e certos modos de vivência religiosa são apontados como aspectos peculiares da nação brasileira, distinguindo certa africanidade reinventada no Brasil (EVARISTO, 2009, p. 18).

O olhar de volta para as experiências históricas e a identificação de práticas racistas que foram significantes são os motivadores à luta e permanência do protagonismo negro como forma de enfrentamento, para que isso não se repita e para que haja força elevando a autoestima da comunidade negra. Assim, os produtos culturais exercem forte influência nesse enfrentamento pelos sopapeiros. Para Vladimir Rodrigues[6]:

> Esse tipo de encontro de matriz africana, surgiu e surge também como uma alternativa ao que se faz em termos culturais na cidade, onde os eventos culturais são muito universalistas [...]; a apresentação negra é mínima, quando tem. Um exemplo é o Porto Alegre em Cena, um espaço de teatro tradicional; quando tu vê qual foi a pauta de espetáculos negros ali, tu conta nos dedos. Então esse encontro [...] ajudou a dar visibilidade pros artistas; na nossa luta política pela visibilidade, pelo protagonismo, nós estávamos com as nossas produções, com a nossa cara, falando as nossas histórias, e pro nosso público em primeiro lugar, e pra quem mais quiser se agregar, e assistir. Então eu acho que esses encontros tem essa finalidade de dar visibilidade, e também ser um ponto de encontro onde as pessoas se enxergam e a partir dai, se formam grupos (PROGRAMA MÚSICAS DO MUNDO, Vladimir Rodrigues-Afroentes, set, 2017)[7].

A narrativa de Vladimir lumia atenção para o fato de os encontros produzirem novos coletivos negros, que surgem a partir dessa experiência artística. Os coletivos vão se compondo na cidade, a partir da experiência artística da militância negra, vão cunhando e produzindo ideias de enfrentamento das questões raciais e educacionais, reagindo ao apagamento da experiência negra, produzindo para seu público negro, espetáculos que mantêm viva a performance artística negra, seja na poesia, na música, na dança e no teatro o ano todo. Podemos notar que Vladimir está na prática questionando o mito da democracia racial na arte em Porto Alegre. Segundo Pereira:

> A democracia racial tem como intuito negar a participação dos grupos não brancos na formação social do país, fazendo com que a identidade e a consciência étnica sejam escamoteadas por grande parte da população, que, ao buscar referenciais identitários, é remetida sempre aos símbolos étnicos e ideológicos da camada branca dominante. E mais, o sentido ideológico da democracia racial objetiva minimizar todos os efeitos negativos causados pelo

[6] Vladimir Rodrigues é músico-poeta e formado em direito; foi amigo de Oliveira Silveira, e participou da fundação do Sopapo Poético, em 2012.
[7] Programa radiofônico realizado entre os anos de 2017-2019 na Rádio da Universidade UFRGS, estação de rádio universitária mais antiga do país.

> sistema escravocrata com todos os seus desdobramentos contemporâneos (PEREIRA, 2011 p. 68).

Como coletivo que nasce da articulação entre raça, música, poesia, sendo parte da política cultural negra, o sarau negro Sopapo Poético reúne o legado de Oliveira Silveira, do grupo Palmares, do quilombismo (NASCIMENTO, 1980) e da afrocentricidade (ASANTE, 2014). o Sopapo também estabelece contatos constantes com públicos não negros, seja através de seus trabalhos educacionais, ou ainda, pelos espaços artísticos onde os sopapeiros circulam, e onde não são maioria. Eles conseguem perceber o impacto do racismo na população branca que frequenta o Sarau negro, e que não se vê enquanto corpos racializados (MOORE, 2007). É importante ressaltar que os músicos são considerados como um grupo ou categoria, que transita por diferentes espaços sociais.

Ao perpetrarmos o recorte sobre os músicos negros e a performance negra na cidade de Porto Alegre, percebemos que o racismo opera nos espaços públicos artísticos da cidade, sendo necessária a criação de coletivos ou a formação de grupos que mantenham uma agenda o ano todo, como forma de enfrentamento contra o racismo e desenvolvimento da consciência racial negra.

As performances poético-musicais

Em novembro de 2017 acompanhei e assisti à primeira apresentação do Sopapo Poético na feira do Livro de Porto Alegre, com a leitura dramática do Poema Sobre Palmares, em homenagem a Oliveira Silveira. Percebia naquele momento a música como uma ferramenta importante de ligação com os poemas do Oliveira Silveira. As entrevistas que se seguiram em novembro com Naiara Silveira, filha de Oliveira, confirmaram isso. Naquele Sarau, assisti a cantora Kyzzy Barcelos cantar o trecho do Poema Sobre Palmares, de Oliveira Silveira, musicado por Vladimir Rodrigues, que diz:

Poema Sobre Palmares[8]

Refrão 1 (verso 1)
Moleque, pescava e caçava nos matos
E riachos de palmares
Moleque brincava livre
Na liberdade alerta de palmares

Moleque, pescava e caçava nos matos
E riachos de palmares
Molecada brincava livre
Na liberdade alerta de palmares

Refrão 2 (verso 2)
Molecada, brincava e era gente
Molecada brincava e era gente

(verso 3)
Poema se fez forte nos contornos
pra proteger esses rebentos (Vladimir)

[8] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=1XSt3XBfN_g

(verso 4)
Palmares se fez graça e colorido
para ver florir essa infância (Jorge Froes)

(verso 5)
A serra se fez mais alta (Fátima Farias)
para proteger esse destino

(verso 6)
A terra se fez verde e orvalhada (Professora Marieta)
para nutrir essa esperança

Refrão 3 (verso 7)
E se dançava porque os livres têm direito a dançar
e se cantava, porque os livres têm prazer em cantar

Refrão 4 (verso 8)
Folga negro folga, branco não vem cá
e se vier, pau há de levar
Folga negro folga, branco não vem cá
e se vier, pau há de levar

Esse trecho da música traz temáticas importantes como, meio ambiente, liberdade, prazer, dança, canto e brincadeiras. É possível notar que Vladimir Rodrigues utiliza da repetição como forma de firmação dos versos centrais do poema. Nele, há quatro versos que se repetem duas vezes cada um. Além disso, as vozes tanto masculinas quanto femininas negras e sua sonoridade singular em cada verso, têm que ser performadas para que sejam ouvidas com interesse. Essa oralitura é um fator importante no Sopapo Poético.

> O significante oralitura, da forma como o apresento não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilísticos, mnemônicos, culturalmente constituinte. Como um estilete, este traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua ancora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos velejos do corpo (Martins, 2003, p. 77).

Além do mais, a instrumentação aqui é apoiada pelo ritmo do samba, elemento constante no Sarau do Sopapo Poético, que fundamenta essa performance do corpo, misturada à poética, ao canto e que é vocalizada em palavras.

INSTRUMENTAÇÃO		
10s	Introdução - violão, cavaco, pandeiro	
11s	Entra a voz de Kyzzy Barcelos, pandeiro, cavaco e violão	Verso (1)
22s	Coro Palmarino - cavaco, pandeiro e violão	
33s	Coro Palmarino - Cavaco, pandeiro e violão.	Verso 2
46s	Voz Vladimir, violão e cavaco.	Verso 3
51s	Voz Jorge Froes- violão e cavaco	Verso 4
57s	Voz de Fátima Farias- violão e cavaco	Verso 5
1:01	Voz professora Marieta- violão e cavaco	Verso 6
1:07	Coro Palmarino – Violão, Cavaco e pandeiro	Verso 7
1:30	Coro Palmarino- Tamborim, cavaco, pandeiro e violão	Verso 8

Tabela 1: Instrumentação

O instrumental escolhido é o *set* de samba: cavaco, pandeiro e tamborim, constituído como fontes de identidade musical da cultura negra brasileira e como parte de seu patrimônio. Ainda que, mesmo sendo instrumentos de origem diversas, sua junção possibilitou uma marca sônica, a qual chamamos sonicótipo, fazendo um paralelismo com fenótipo, importante na criação musical negra e seu processo criativo. Sonicótipo negro é "o conjunto de sons que determinam as escolhas de um indivíduo ou grupo formado por negros, expresso através de timbres, harmonias, melodias, ritmos, instrumentos musicais e vocais" (ROSA, 2020, p. 41). Ao mesmo tempo que, de forma sutil, para dar valor às vozes na parte em que a poesia musicada abre espaço para a poesia falada, esses instrumentos de percussão saem para que as vozes sejam valorizadas e o canto de pergunta e resposta aconteça como forma importante da musicalidade negra.

> No âmbito dos rituais afro-brasileiros, a palavra poética, cantada e vocalizada, ressoa como efeito de uma linguagem pulsional e mimética do corpo, inscrevendo o sujeito emissor, que a porta, e o receptor, a quem também circunscreve, em um determinado circuito de expressão, potência e poder. Como sopro, hábito, dicção e acontecimento performático, a palavra proferida e cantada, grafa-se na performance corpo, portal da sabedoria (MARTINS, 2003, p.69).

O acompanhamento rítmico dessa letra performática é o samba, mantido pela sonoridade do violão que mantém os sons graves como no surdo, instrumento que não é usado nessa gravação, mas sua marcação está presente. Além disso, as mulheres negras fazem parte do poema musicado, em maioria, mostrando através de suas vozes suas agências e protagonismo na canção.

As produções musicais sopapeiras são de extrema qualidade e cuidado. As vozes dos homens negros aparecem, tais como Vladimir e Jorge Froes, enquanto é possível notar as vozes de Kizzi Barcelos, Fátima Farias, Marieta e Pamela Amaro na percussão, realçando seu protagonismo artístico em um universo marcado por homens negros. Eles complementam o trabalho das mulheres na música, emprestando suas vozes um pouco mais graves. A qualidade vocal de Naiara Silveira também realça a potência da mulher negra no coro.

Durante o trabalho de campo em 2018, eu ouvia falar sobre o fato de o Sopapo Poético estar gravando um *audiobook*, através de comentário do Jorge Froes,[9] no programa Músicas do Mundo. No entanto, não fui convidado para fazer

[9] Jorge Froes foi amigo de Oliveira Silveira, é professor de literatura e escritor.

parte ou assistir o trabalho, acredito que aquele era o momento realmente de agência dos sopapeiros(as), pois era um trabalho novo e com alcance social importante, já que seria lançado nos 10 anos da chamada de Oliveira Silveira para ancestralidade.

A sala Oliveira Silveira, inaugurada em 2019 na Casa de Cultura Mário Quintana, é uma prova de que a presença negra na elite cultural da cidade de Porto Alegre faz a diferença. Quando o professor e diretor de teatro Jessé Oliveira,[10] um negro, tornou-se diretor da Casa de Cultura Mário Quintana ele propôs que houvesse uma sala em homenagem ao músico-poeta. No entanto, no dia que o Sopapo Poético homenageava o poeta Oliveira Silveira na Casa de Cultura Mário Quintana, havia muitas coisas acontecendo na cidade e na Casa de Cultura. O número reduzido de pessoas, fez-me entender, que mesmo com todo o trabalho feito pela intelectualidade negra na cidade, ainda há muito o que se fazer pelo legado deixado por ele. Diferente da inauguração, não havia autoridades e ali era mais uma das ações do Sopapo Poético ocupando o novo território da militância negra, assim como fizeram com o Centro de Referência do Negro Nilo Feijó[11]. Não estavam presentes toda aquela estrutura que o Sopapo Poético tinha, mas foi possível apresentar o trabalho de Oliveira Silveira, referenciar e manter viva sua memória e trabalho intelectual.

Entre os poemas lidos, um deles está no *audiobook* e foi apresentado no Programa Músicas do Mundo, na entrevista de Sidnei Borges, que performatiza vocalmente a poesia dramática de Oliveira. Nela podemos notar o quanto a voz de Sidnei e a de todos os sopapeiros(as) são preparadas para uma interpretação que leve o ouvinte a caminhar, imaginar e percorrer Palmares. Sidnei colabora com isso, utilizando todo o seu conhecimento acumulado de performance negra nas mais de três décadas de militância, participando e assistindo espéculos negros e produzindo uma literatura, como disse "pra ser chamada de negra".

Todo o *audiobook* tem aspectos que a ficção tem ajudado a desenvolver, este também vai na direção afrofuturista. Em vez de remeter para o futuro como faz, por exemplo, os filmes como Pantera Negra, produzido pela *Marvel Studio*, ele faz voltarmos no tempo para reviver a luta dos Palmarinos, como uma espécie de fonte para luta política, tanto do presente, quando do futuro. Além disso, o livro é atualizado não com palavras escritas, mas em sua atividade performática, criando vida, trazendo vozes de personagens interpretados pelos sopapeiros, agregando as vozes das mulheres negras, que dão voz à poesia de Oliveira Silveira. Essas vozes negras afiançam e aprovam seu legado. Sidnei nos leva a percorrer Palmares com o Poema Sobre Palmares vocalmente performado:

[10] Jessé Oliveira é diretor do grupo de Teatro Caixa e foi diretor da Casa de Cultura Mário Quintana, um local de prestígio na cidade de Porto Alegre, frequentado pela classe artística.
[11] Nilo Feijó foi compositor de sambas, marchas e liderança negra de Porto Alegre, sendo presidente da Associação Satélite Prontidão, uma das associações negras mais antigas do Rio Grande do Sul, criada no pós-abolição. Faleceu em 2016, aos 82 anos. Era um participante ativo do Sarau Negro Sopapo Poético.

Poema Sobre Palmares[12]

Nos pés tenho ainda corrente
nas mãos ainda levo algemas
e no pescoço gargalheira

na alma um pouco de banzo
mas antes que ele me tome
quebro tudo me sumo na noite
na cor de minha pele

me embrenho no mato
dos pelos do corpo
nado no rio longo do sangue
voo nas asas negra da alma
regrido na floresta dos séculos
encontro meus irmãos

é Palmar estou salvo
(Oliveira Silveira)

Neste poema, instrumentos harmônicos, como o violão, não aparecem dando lugar a sons vocalizados de uma pessoa cansada e correndo, sugerindo o *nexus* entre imagens propostas, como a mata que nos remetem a sons da natureza; como os sons das algemas no corpo negro, no qual o poeta cruza o seu espaço e tempo para encontrar inspiração em Palmares. Sidnei vai estabelecendo acentuações vocais que dão vida à narrativa Palmarina, acompanhada pelo som lento do atabaque no início e que vai chegando próximo do encontro do negro fujão com Palmares e seus irmãos, acelerando, e chegando ao quilombo, termina o com verso "é Palmar, estou salvo".

Há um momento nesta obra, musicada por Vladimir Rodrigues, em que as vozes das cantoras reportam à tradição de coral negro, iniciado pelo coral do CECUNE[13], no poema performado vocalmente pela professora Marieta, pessoa que inspirou à ideia da leitura dramática da obra de Oliveira Silveira, uma prática que certamente em seus anos de experiência profissional deve ter executado. A professora canta o Poema Sobre Palmares, de Oliveira Silveira, seu amigo:

Quilombo (coral)[14]

costa africana
caçada humana
angola e congo

Quilombo (coral)

tumba, tumbeiro,
navio negreiro

[12] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OihwCGVqf7k acesso em 20 de maio de 2020.
[13] O coral do CECUNE é parte do Centro Ecumênico de Cultura Negra e foi criado no final dos anos de 1980 com lideranças do movimento negro de Porto Alegre. A ideia central era congregar pessoas negras de diferentes posições ideológicas com o intuito de auxiliar à produção e a valorização do patrimônio cultural africano e brasileiro. Muitos daqueles que fizeram parte do CECUNE constituíam quem já dispunha de uma trajetória na luta política negra, influenciados também pelo trabalho de Oliveira Silveira e pelo processo de democratização do país que se consolidava em nível nacional.
[14] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=x_DPofFQR7g acesso em 20 de maio de 2020.

canseira e tomba

Quilombo (coral)
venta no porto
marca no corpo
carga no lombo

Quilombo (coral)

roda moenda
lavra fazenda
cava no fundo

Quilombo (Coral)

tuzi, nytumba,
relho na bumba
ferros e troncos

Quilombo (Coral)
Quilombo
(Oliveira Silveira)

A interpretação que faço é que, o poema musicado acarreta a repetição da palavra quilombo em que todas as vozes sopapeiras ecoam juntas essa palavra em uníssono, mas em regiões diferentes. Além disso, os trechos denotam a performance sonora de Vladimir no violão, fazendo floreios descendentes em trechos que denotam o pedido de encontrar a terra sonhada pela liberdade e pelo fim da opressão escravocrata e colonial europeu nas Américas, o Quilombo de Palmares.

Vladimir procura ainda realçar, repetir trechos que fiquem na memória do ouvinte ou da audiência, e a palavra quilombo exerce essa força; e seus derivados como aquilombar, aquilombar-se, realçam o sentido de Palmares como uma das inúmeras formas de resistência ao sistema colonial. Nesta circunstância, a melodia reforça isso, e o coral e os versos musicados respondem aos anseios da coletividade negra. A intelectual negra, Beatriz Nascimento, comentou em seu trabalho nos anos de 1980:

> Quilombo é uma história. Essa palavra tem uma história. Também tem uma tipologia de acordo com a região e de acordo com a época, o tempo. Sua relação com o seu território. É importante ver que, hoje, o quilombo traz pra gente não mais o território geográfico, mas o território a nível (sic) de uma simbologia. Nós somos homens [e mulheres]. Nós temos direitos ao território, à terra. Várias e várias e várias partes da minha história contam que eu tenho o direito ao espaço que ocupo na nação. E é isso que Palmares vem revelando nesse momento. Eu tenho o direito ao espaço que ocupo dentro desse sistema, dentro dessa nação, dentro desse nicho geográfico, dessa serra de Pernambuco. A Terra é o meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou (NASCIMENTO apud RATTS, 2006, p. 59).

O Sopapo Poético acarreta luz e moderniza esse quilombo em nível simbólico. Beatriz Nascimento nos faz lembrar que, neste momento de tamanhos retrocessos em termos de políticas públicas, nossos quilombos estão ameaçados em nível simbólico e físico, enquanto a proposta Quilombista (Nascimento, 1980)

para educação brasileira é mais uma vez adiada; mesmo assim, Palmares é o exemplo, a coletividade, é o guia que orienta a luta política negra, seja em qual parte do Brasil estivermos, ou nas Américas, no mundo, pois, como Beatriz Nascimento coloca, a "terra é meu quilombo".

Palmares não é só um, são milhares.

Quando eu voltava para casa, ficava pensando naquele verso que ecoava em mim, na leitura dramática, no trecho musicado por Vladimir Rodrigues e interpretado pelos(as) sopapeiros(as) nas três vezes em que assisti ao Sopapo Poético, na feira do Livro e na Casa de Cultura Mario Quintana:

Palmares não é Palmares
Palmares e angola janga
Nem é só zumbi ou ganga
Zumba senhores

Palmares não é só um
São milhares
(Oliveira Silveira)[15]

Esse poema musicado fecha o *audiobook* e mostra algo que me tocava profundamente. Ao perceber os milhares de homens e mulheres negras que chegaram através das cotas raciais nas universidades brasileiras, fico contente que tiveram, assim como eu a entrada na universidade por uma conjuntura de política pública que a militância negra ajudou a construir e a fortalecer, mesmo não sendo eu um cotista direto.

A Luta que os movimentos sociais negros empreenderam por décadas, todo um trabalho de formação intelectual, construindo uma primeira geração que teve muitas dificuldades para se manter e que estão aí hoje, para nos ensinar sobre a luta política negra, tais como a professora Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva, Nina Lino Gomes, José Carlos Gomes do Anjos, Maria Conceição Fontoura do Maria Mulher, Edilson Nabarro; os professores, técnicos e universitários da UFRGS, entre tantos outros negros espalhados pelo Brasil, que têm empreendido um longo trabalho.

O poema musicado traz palmas, sons de tambores e um violão como base para o coral negro dos Palmarinos. Outrossim, ele traz um aspecto da discussão de Nketia, que é melodia. Jacqueline Djedje aponta que:

> Apesar da quantidade de pesquisas realizadas sobre musicar na África, existem muitos estereótipos e inverdades que afetam nossa compreensão e abordagem para estudo do estilo musical. Este estudo revela vários. Um, a crença de que a África Ocidental consiste apenas em orquestras de percussão, é uma mentira óbvia. Embora a percussão seja proeminente nessa área do continente, outras tradições de performance são igualmente importantes. Portanto, examinar as tradições em regiões geográficas normalmente não investigadas e olhar além dos estereótipos é vital

[15] Disponível https://www.youtube.com/watch?v=XjPGGnr228c acesso em 20 de maio de 2020.

> se estivermos realmente comprometidos em apreciar as realidades complexas da música africana (Djedje, 2008, p. 248)[16].

Podemos apontar algo fundamental nos(as) sopapeiros(as) e músico-poetas negros(as) que é a valorização da melodia, para justamente sair do estereótipo de que a cultura negra é percussiva, apenas. Pelo contrário, as melodias existem e exercem força pelo seu caráter repetitivo, como fonte estética, que incentiva as pessoas negras a ficarem longos períodos refletindo sobre aquilo que escutam.

O *audiobook* é uma forma de trazer o legado de Oliveira devolvido para a cultura oral, pelo caminho da música, sem perder o suporte também escrito. No entanto, como *audiobook,* há mais chance de circular seu repertório musical pela facilidade entre as novas mídias, quando nem todas as pessoas têm acesso ao livro físico. É importante ressaltar, além disso, o diálogo do compositor e músico-poeta Vladimir Rodrigues com Oliveira Silveira através de sua poesia. É como se estabelecesse pela via da música a possibilidade de encontro e conversa com ancestrais, nos quais a morte jamais pode impedir a criatividade negra; e o musicar é uma forma de estabelecer essa conversa entre letra e melodia, entre Vladimir, Oliveira Silveira e os(as) Sopapeiros(as).

Além de tudo, podemos ver que o componente histórico das letras exerce um papel importante, pois elas revelam através da tradição oral o passado histórico dos(as) negros(as), suas lutas, seus problemas frente às sociedades racistas, o amor, o sentido de compaixão, de amizade e compartilhamento de saberes, bem como as tensões, essas últimas, são muito intensas no poema.

Considerações

O(a) professor(a) de artes e música tem uma ótima ferramenta nas mãos para desenvolver a consciência racial dos seus alunos, a partir da poesia, da música e da luta política negra discutidas neste artigo. Podem aproveitar o legado de Oliveira Silveira como uma maneira de dar continuidade dentro do espaço escolar à luta política cultural negra, oportunizando aos jovens do ensino médio, em especial aos negros e negras, conhecerem a própria história através da obra de Oliveira Silveira, a partir de seus poemas musicados pelo Sarau Negro Sopapo Poético.

O trabalho de Oliveira Silveira e o *audiobook* produzido pelo Sopapo Poético traz-nos à importância do imaginar, musicar e politizar através da arte, em um momento que as utopias estão sendo destruídas em nome de projetos imediatistas do mundo.

A produção musical do *audiobook* realizada pelo coletivo sopapeiro, baseado no livro Poema Sobre Palmares, de autoria de Oliveira Silveira, foi feita em homenagem ao poeta pelos dez anos de sua morte. É importante lembrar que

[16] Do original: In spite of the amount of research conducted on musicking in Africa, many stereotypes and untruths exist that affect our understanding of and approach to the study of musical style. This study reveals several. One, the belief that West Africa only consists of drum orchestras, is an obvious untruth. While drumming is prominent in this area of the continent, other performance traditions are equally important. Therefore, both examining traditions in geographical regions not normally investigated and looking beyond the stereotypes are vital if we are truly committed to appreciating the complex realities of African music.

no ano de 2021 completam-se 50 anos de evocação do "vinte de novembro" como data importante na luta política negra no Brasil, tendo a morte de Zumbi dos Palmares como alternativa evocada pelo grupo Palmares em Porto Alegre, do qual Oliveira Silveira foi um dos idealizadores.

Referências Bibliográficas

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade: a teoria da mudança social**. Ed. Afrocentricty International, Philadelphia, 2014.

BOEIRA, Eloísa Elena Prates. **Pelo Escuro: a poesia afrobrasileira de Oliveira Silveira**. 2013. 124 f. **Dissertação** (Mestrado). Curso de Literatura Comparada, Programa de Pós- Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.

DJEDJE, Jacqueline Cogdell. Fiddling in West Africa: touching the spirit in fulbe, hausa, and dagbamba cultures. Bloomington: Indiana University Press, 2008, 352 p.

EVARISTO, Conceição. **Literatura negra: uma poética de nossa afro-**brasilidade. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem, 2009.

FONTOURA, Pâmela Amaro. Sarar-Sopapar-Aquilombar: o sarau como experiência educativa da comunidade negra em Porto Alegre. 2019, 104 f. Dissertação (Mestrado em Educação)- Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

RATTS, Alex; RIOS, Flávia**. Eu sou Atlântida: sobre a trajetória de Beatriz do Nascimento**. São Paulo, SP. Imprensa Oficial e Instituto Kwanza. 2006

MARTINS, Leda Maria. **Performance da oralitura: corpo, lugar da memória**. Leda Martins. Língua e Literatura: Limites e Fronteiras, n28, jun, 2003.

MARCOUX, Jean-Philippe. **Jazz-Griots: music as history in the 1960s african-American Poem**. Lexington Books, New York, 2012.

MOORE, Carlos. **Racismo e Sociedade: Novas bases epistemológicas para entender o racismo**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo.** Petrópolis: Vozes, 1980.

NKETIA, J. H. Kwabena. Contextual Strategies of Inquiry and Systematization**. Ethnomusicology,** v. 34. n.1, winter, p. 75-97, 1990.

PEREIRA, André Luís. **O Pensamento Social e Político na obra de Abdias do Nascimento**. 2011. **Dissertação** (Mestrado) Mestrado em Sociologia, Universidade Federal da do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

RODRIGUES, Vladimir. Grupo Afroentes. 20 set. 2017. **Entrevista cedida a Pedro Fernando Acosta da Rosa**. Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade AM 1080, Porto Alegre. Disponível em: < https://abre.ai/bWKe >. Acesso em: 30 abril. 2020.

ROSA, Pedro Fernando Acosta da. **Sopapo Poético e Etnomusicologia Negra: agência, performance, musicalidade e protagonismo negro em Porto Alegre**. 340 f. 2020. **Tese** (Doutorado)- Programa de Pós- Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

SILVEIRA, Oliveira. **Germinou**: Porto Alegre: Edição do autor, 1962.

_____. **Anotações à margem**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, 1994.

_____. **Bandone do Caverá**. Porto Alegre: Edição do autor. 2009.

_____. **Banzo Saudade Negra**. Porto Alegre: Edição do autor, 1970.

_____. HOMERO, Pedro. SILVEIRA, Oliveira Ferreira. **Orixás**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995.

_____. **Pêlo Escuro.** Porto Alegre: Edição do autor. 1977.

_____. **Poema sobre Palmares**. Porto Alegre: 1987

_____. **Poema sobre Palmares**: leitura dramática Sopapo Poético e áudio-book. 2. ed. Porto Alegre: Alternativa, 2019. 40 p

_____. **Roteiro dos Tantãs**. Porto Alegre. Edição do autor , 1981.

SOPAPO POÉTICO. **Poema Sobre Palmares** (*Audiobook* – Livro + CD). Porto Alegre: Alternativa, 2019.

SOPAPO POÉTICO. Disponível em: http://sopapopoetico.blogspot.com/. Acesso em: 30 abril. 2020.

(Contra)discursos da mistura e a relação afroindígena no maracatu da Zona da Mata Norte de Pernambuco

Noshua Amoras de Morais e Silva[1]

noshua.amoras@gmail.com

Resumo: Este artigo surge de minha interlocução com os folgazões do Maracatu Leão de Ouro de Condado, na Zona da Mata Norte de Pernambuco. O maracatu é uma brincadeira comumente abordada, ora positiva ora negativamente, como expressão de uma hibridização cultural, em contraposição a expressões tidas como mais "puras". Minha proposta é recusar um debate localizado entre o binômio pureza x mistura, e retomá-lo em bases etnográficas e através da noção de afroindígena, quando a mistura é concebida em direções e bases distintas, se não contrárias, das produções acadêmicas.

Palavras-chave: Pernambuco. Maracatu. Cultura popular. Hibridismo. Afroindígena.

(Counter)discourses of mixture and the Afro-indigenous relation in maracatu of Zona Norte of Pernambuco

Abstract: This article arises from my dialogue with the players of *Maracatu Leão de Ouro* in Condado, in the *Zona Mata Norte*, state of Pernambuco. Maracatu is a music and dance tradition that has been commonly held as an expression of a cultural hybridization - sometimes in a positive, others in a negative light – in opposition to cultural expressions which are seen as "purer". My proposal is to refuse a debate centered in the paring purity and mixture, reclaiming it on the ground of ethnographic basis and of the concept of *afroindigenous* - when the mixture is conceived in different, if not opposite, bases and directions than the current ones of academic production.

[1] Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (PPGAS-UFRJ). Bacharel em antropologia pela Universidade de Brasília, onde desenvolveu pesquisa com maracatu da Zona da Mata de Pernambuco, resultando na monografia de conclusão de curso "Manobras e evoluções: etnografia dos movimentos do Maracatu Leão de Ouro de Condado (PE)" que ganhou o V Prêmio Martin Novion de Melhor Dissertação de Graduação. Tem mestrado em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, UFRJ, onde deu continuidade à pesquisa sobre o maracatu em Pernambuco, com a dissertação intitulada "Composições e metamorfoses no maracatu da Zona da Mata de Pernambuco".

Keywords: Pernambuco. *Maracatu*. Popular culture. Hybridism. *Afroindigenous*.

O termo maracatu encontrado nos escritos folclóricos e etnográficos em Pernambuco comumente denota manifestações e expressões culturais carnavalescas. Em geral, essas descrições mencionam coletivos encontrados no Recife que hoje podemos chamar de maracatu de baque virado, ou nação. Em menor quantidade estão as menções concernentes à expressão da Zona da Mata Norte pernambucana, associada ao denominado maracatu de baque solto, ou rural. Não raramente, essas referências não são distinguidas, insinuando em decorrência da homonímia que ambas se tratam de uma única tradição, ou de versões uma da outra.

Tanto a distinção quanto a indistinção pressupõem, conforme argumentarei no decorrer deste artigo, que os maracatus compartilham uma estrutura comum, o que, por outro lado, não se vê na perspectiva de seus praticantes, para os quais as duas manifestações não dividem uma origem comum nem traços correspondentes. A proximidade entre elas é geralmente assumida – mesmo quando para diferenciá-las – por órgãos estatais e por parte da literatura acadêmica (como veremos mais à frente), que distinguem os dois tipos com as qualificações de "baque solto" ou "rural", quando se trata do gênero aqui estudado, e "baque virado" ou "nação", em relação ao maracatu da capital.

Em linhas gerais, a diferença mais recorrentemente evocada na bibliografia é musical, o que é expresso, nessa visão, pela diferença de *baques*. Enquanto o som do baque virado é executado por um grande conjunto musical percussivo de alfaias, mineiros, tarol, gonguê, o do baque solto é realizado por um pequeno conjunto - o *terno* - composto pelos três ou quatro instrumentos de sopro (clarinetes, trombones) e bombo, tarol, porca, gonguê e mineiro, que produzem os *sambas*. Em segundo lugar está a diferença quanto a organização do maracatu de baque virado em torno de casas de religiões de matriz africana do Recife, enquanto os da Zona da Mata relacionam-se de maneira mais heterogênea com práticas religiosas[2]. Por último, são evocadas as localizações dos maracatus: os de baque virado existem em Recife e arredores, e os de baque solto, por sua vez, concentram-se na Zona da Mata Norte do estado, ainda que estejam presentes também (após processo migratório), em menor quantidade, na região metropolitana do Recife.

Este artigo dedicará boa parte de suas páginas para mostrar que esse tipo de comparação teve como efeito subsumir o maracatu de baque solto ao de baque virado. Levando em conta as apreciações nativas[3], o exercício analítico de

[2] Essa diferenciação acaba associando a relação religiosa do maracatu de baque solto como oposto simétrico do de Recife. Assim, enquanto este estaria atrelado a bases religiosas bem definidas em casas de candomblé, aquele teria uma relação difusa com uma expressão religiosa considerada, nesses argumentos, como "sincrética" (jurema, catolicismo popular). Já mostrei (Amoras 2018) que o baque solto não se estrutura a partir de um domínio religioso definido, mas sim que seus praticantes têm relações específicas e complexas com forças diversas, e eventualmente encontradas em religiões de matriz africana. Isso não pode ser lido, portanto, como análogo ao pertencimento religioso do baque virado.

[3] Não pretendo, com isso, reduzir as categorias nativas a meras versões locais ou contextualizadas

comparação deve ser conduzido sem reificar certas dualidades. Nesse sentido, vale explicitar que aqui trato do maracatu encontrado na Zona da Mata Norte de Pernambuco[4]. Assim, não realizo nem um exercício comparativo entre o maracatu de baque virado e o de baque solto, tampouco um ensaio crítico – e ainda que o texto faça referência às produções bibliográficas do tema, espera-se com isso ressaltar os modos de pensamento contrastantes entre a bibliografia e os folgazões.

As reflexões contidas neste artigo surgem de minha interlocução com os folgazões do Maracatu Leão de Ouro de Condado (PE)[5], grupo pertencente a Severino Alexandre, e do qual participa uma extensa rede de folgazões relacionados por parentesco, compadrio e vizinhança. Minha hipótese é que o maracatu da Zona da Mata não é uma versão derivada de um gênero mais geral - maracatu - nem uma versão híbrida do baque virado, e deriva das considerações dos folgazões ao pensarem sua brincadeira em termos de uma composição entre "índios e negros que se juntaram".

Entendo, pois, o maracatu como uma *brincadeira* do amplo complexo de outras da Mata Norte do estado, como o caboclinho, mamulengo, cavalo marim, coco, ciranda. Esta é uma brincadeira do *tempo dos engenhos* e que, conforme lembram os folgazões, passou a ser chamada de maracatu em um período relativamente recente, ainda que imemorável, marcando transformações no modo de brincar, bem como a substituição da antiga alcunha *mulungu*. Junto a isso, é de se notar que os folgazões dispensam grandes tematizações sobre uma possível origem comum de sua brincadeira com o maracatu da capital, os quais são muito eventualmente mencionados como "maracatu de bombo"[6].

---

que só fariam sentido em uma análise do maracatu. Pelo contrário, proponho que contribuam para repensarmos os próprios conceitos e categorias de pensamento das disciplinas acadêmicas. Tomarei os enunciados dos folgazões que acionam uma noção de mistura. O intuito é apresentar uma proposta teórica para abordar a mistura dessa vez ancorada em uma etnografia, destacando que, ao conceberem a mistura de maneira específica, está em jogo também um modo mais amplo e cuidadoso de composição de experiências tais quais as apresentadas aqui.

[4] Majoritariamente, o maracatu de baque solto é o termo marcado nos escritos acadêmicos, o que, por consequência convoca um sentido "dado", "original", às agremiações carnavalescas recifenses do baque virado. A proposta desse artigo é fazer um exercício ligeiramente contra intuitivo e incitar que nosso pensamento vá na mesma direção dos folgazões com os quais convivi, para quem maracatu imediatamente evoca a imagem da brincadeira da Mata Norte. Assim, o maracatu - brincadeira da Mata Norte- é o termo não marcado desse texto - o que o farei apenas eventualmente para melhor compreensão do argumento. Seu homônimo na capital, quando presente no artigo, será grafado como maracatu de baque virado ou nação.

[5] Esta interlocução compreendeu um período de campo que somou cerca de oito meses em 2014, além de retornos pontuais entre os anos 2015, 2016 e 2017, dando origem à minha monografia de graduação (AMORAS, 2015) e dissertação de mestrado (AMORAS, 2018).

[6] Além disso, dizem que esses maracatus "usam macumba mesmo" e são "xangozeiros" (expressão recorrente para se referir aos praticantes de religião de matriz africana). Ainda sobre esse tema, devo dizer que falo da experiência dos grupos do contexto da Mata Norte. Os grupos que migraram ou foram criados no Recife certamente têm outras relações com o baque virado. Além disso, não é que aproximações e comparações entre os maracatus de baque solto e de baque virado não devam ser feitas, pois existem transversalidades entre eles que poderiam render leituras interessantes. O perigo é presumir a existência de uma continuidade, em geral histórica, mas também sociológica, entre as brincadeiras. Se pensarmos em alguma matriz comum ou correspondências entre diferentes brincadeiras, para então fazer algum tipo de trabalho comparativo, parece mais proveitoso levar em conta, ao menos inicialmente, as referências daquelas da Zona da Mata Norte que, em certo nível, compartilham de um mesmo fundo de relações. Nesse sentido, o cavalo marim, o coco, a ciranda e o cabocolinho são algumas das brincadeiras que partilham com o maracatu tanto folgazões quanto uma cosmologia mais geral. E talvez, mais do que marcar semelhanças entre elas

As concepções teóricas construídas sobre o maracatu e as brincadeiras da Mata Norte nas últimas décadas, em geral, tiveram como objetivo entender o maracatu através de uma visada histórica, procurando identificar sua gênese, e normalmente através da decomposição de seus elementos: seja da origem da dança, de cada um de seus instrumentos, ou dos aspectos concretos do passado aos quais esses traços atuais remeteriam. Trata-se de uma identificação de possíveis influências e permanências, obrigatoriamente conjugada a uma classificação em termos de origens. Ao lado disso, os estudos compartilham de uma concepção de "mistura" – uma noção central nas ciências humanas e abrangente de outras mais específicas como miscigenação, sincretismo, aculturação e hibridismo. Essas noções foram extraídas da tradição de pensamento da qual as Ciências Sociais normalmente participam e mobilizadas para dar conta de diferentes fenômenos em diversos campos. Não por acaso, todas aparecem em algum momento nos trabalhos sobre maracatu.

Para explicitar a contraposição entre os argumentos teóricos e as apreciações dos folgazões, começo este artigo com um levantamento de como processos recobertos pelo sentido usual da "mistura" figuram na produção acadêmica sobre o maracatu, identificando um debate alusivo a certa compreensão recorrente sobre a brincadeira. Se esta foi por muito tempo entendida como versão recente do seu homônimo de baque virado, as produções não só utilizaram os referenciais teóricos do baque virado para analisar o maracatu da Zona da Mata, mas de fato elaboravam seus estudos classificando este último como variante degenerada ou simplificada do primeiro. A partir da relação de origem entre o maracatu de baque virado e o maracatu de baque solto estabelecida pela literatura, busco demostrar como tal imagem – ainda que negada posteriormente nas produções antropológicas – reverbera contemporaneamente quando um conjunto de trabalhos busca compreender o maracatu a partir de noções como hibridismo.

Em seguida, proponho outra forma de retomar esse debate, dessa vez com bases etnográficas, identificando nas elaborações dos folgazões como o que foi denominado enquanto mistura é concebido em direções e bases bastante distintas, principalmente contrárias, das produções acadêmicas[7]. Assim, veremos como nem tudo o que foi comumente reunido sob o signo de hibridismo e miscigenação no sentido corrente dos termos operam dessa mesma forma uma vez que levamos em conta a etnografia.

e o maracatu, deve-se pensá-las tal como os folgazões, que as usam como marcadores de diferenças ao comentarem que um colega está *batendo o terno* (tocando os instrumentos) muito lentamente: "está achando que isso é ciranda?"; ou mesmo quando um folgazão está sambando de maneira estranha, ao que se comenta: "isso aqui não é cavalo marim"

[7] Este esforço teórico se insere em um projeto de pesquisa coletivo mais amplo intitulado "Relações Afroindígenas: Teorias Etnográficas da Mistura, do Sincretismo e da Mestiçagem", coordenado por Marcio Goldman (PPGAS/MN/UFRJ), e que trata de contextos etnográficos diversos nos quais a questão da mistura se coloca.

Teorias sobre o maracatu: a mistura como degeneração

Ao se depararem com as diversas *figuras* do maracatu - como *cabocos*, *catitas*, *mateus*, *arreiamás* -, autores e autoras agregaram-nas sob o nome de "maracatu de orquestra", "maracatu de trombone", "samba de matuto", "maracatu de baque solto", "maracatu rural", "maracatu moderno". Estas referências são de estudos de diversas áreas acadêmicas cuja preocupação central era registrar e mapear as "manifestações populares" existentes em Pernambuco (com maior foco na capital) para a produção de compêndios generalistas sobre o carnaval e outras festividades.

Além do pouco interesse ou mesmo da falta de análise exclusiva sobre manifestações presentes em demais regiões do estado, esses estudos possuem um traço marcante em relação ao maracatu da Zona da Mata. Nota-se que a própria tentativa de definir ou descrever a brincadeira passa necessariamente pela indistinção entre o maracatu de baque solto e o de virado – ou mesmo pela supressão de qualquer diferença entre os dois (como fazem BASTIDE, em 1945, e FREYRE, em 1968[1943], nos primeiros registros conhecidos da brincadeira em que sequer nomearam o maracatu de baque solto como uma expressão singular apesar de descreverem figuras próprias a ele).

Talvez essas duas manifestações utilizassem nomes diferentes na época. Mas, em certo momento o mesmo termo passou a ser atribuído a ambos e a existência de duas expressões com o mesmo nome, a despeito de suas radicais diferenças, fez com que as análises sobre o maracatu de baque solto o subsumissem ao maracatu de baque virado. Dessa forma, convencionou-se tomar como dado um desenvolvimento histórico pelo qual se acreditava que o maracatu de baque virado havia surgido primeiro, organizado em torno das estruturas africanas. E o maracatu da Zona da Mata, registrado posteriormente por acadêmicos, foi alvo de diversas especulações sobre suas possíveis origens recentes, tidas como desorganizadas e sem relação estreita com confrarias negras e/ou religiões de matriz africana. Destaco, portanto, duas abordagens que seguem essas convenções: a da filiação histórica e sociológica do maracatu de baque solto ao baque virado; e a necessidade de procurar uma explicação para seu "surgimento".

A distinção em questão normalmente considerava o maracatu de baque solto como degeneração e descaracterização do de baque virado, esses sim tomados como originais, como fez Ascênsio Ferreira (1951). O autor classificou o maracatu como dança afro-brasileira baseada na coroação de reis e rainhas negras, musicalizada pelos coros e toadas cantados sobre o tema de evocação da África, a "pátria perdida":

> Quanto mais vamos nos distanciando dos negros exilados no Brasil ou de seus filhos, como eram as gerações no começo do século presente, vemos que os temas da evocação da pátria perdida ou dos reis e imperadores vão sendo substituídos pelos acontecimentos mais em voga na região do trabalho rural [...] Daí o Maracatu, da zona das usinas e engenhos, como atrás observei ter passado a denominar-se 'Samba de Matuto', embora continuando a exibir-se no Carnaval" (FERREIRA, 1951, p. 27).

Os maracatus do tipo "sambas de matuto" (de baque solto) seriam, pois, uma derivação do maracatu (de baque virado), que estariam substituindo as temáticas originais das músicas tradicionais de evocação à África por assuntos em voga na região rural. Sob a sombra da "aculturação", Ascênsio Ferreira avaliava que a descaracterização colocava em risco os maracatus de baque virado, projetando um horizonte de perdas ou diluição de traços originais. Também apontava uma necessidade de que a Federação Carnavalesca de Pernambuco estabelecesse medidas que preservassem as estruturas originais dos maracatus de baque virado e permitissem o "reestabelecimento das tradições", tais como concursos que controlassem suas "mudanças". É necessário dizer que esse tipo de posicionamento foi institucionalizado e provocou transformações estruturais na brincadeira no decorrer do tempo.

Muitas vezes o aspecto musical - baque solto, maracatu de trombone - foi importante para a nomeação da brincadeira, mas também levou-se em consideração sua localização geográfica e nesse sentido Katarina Real (1967) criou e consolidou em Pernambuco o nome "maracatu rural" diante das outras denominações que até então o maracatu recebia. A antropóloga norte-americana, em comparação com seus contemporâneos, não atrelava tanto o maracatu de baque solto ao de baque virado e sua análise sobre a brincadeira estabeleceu um novo sentido de mistura. Real associava à brincadeira uma origem recente quando comparada às outras manifestações carnavalescas do Recife e oriunda das migrações da Zona da Mata na década de 30, sobre o que ela atribui o "fato de que esses grupos estão em plena fase de desenvolvimento com as suas estruturas ainda não completamente definidas" (Real 1967: 83). Ainda segundo a autora, a denominação auto-atribuída vista nas bandeiras e nos estandartes dos grupos de maracatu diziam ser estes "Nação Mista Carnavalesca Maracatu", o que se justificava para ela pois "segundo alguns dos meus informantes, representam 'nações' de 'índios-africanos', concepção complexa da imaginação popular pernambucana" (REAL, 1967, p. 83).

O uso da nomenclatura "rural" por Katarina Real foi criticado pelo maestro Guerra-Peixe (1980), ainda que este tenha caminhado em sentido parecido do argumento geral da autora, ao atrelar a origem da brincadeira à mistura entre as diferentes manifestações da Zona da Mata, como o cavalo-marinho, o boi, o pastoril, entre outros folguedos da região. Estes teriam sido trazidos para a capital, encontrando-se com o maracatu de baque virado, "e, a nosso ver, os populares do interior juntaram-se aos recifenses, resultando daí, os agrupamentos hoje conhecidos popularmente por 'maracatu-de-orquestra'" (GUERRA-PEIXE, 1980, p. 91) – termo que faz alusão principalmente ao uso de instrumentos de sopro que compõem o *terno*.

Roberto Benjamin (1982) é o primeiro autor a assinalar explicitamente o que chamou de "desnecessária" e "depreciativa" comparação, centrada no argumento da degeneração, entre o maracatu supostamente mais tradicional de maracatu de baque virado e o da Zona da Mata. Para isso, afirmou que, apesar de os maracatus apresentarem alguns pontos comuns, a "formação do grupo, dança, música, origem rural, ligações e práticas mágico-religiosas constituem pontos de diferenciação" (BENJAMIN, 1982, p. 199). Reflexões como essas propiciaram que

o maracatu passasse a ganhar um estatuto menos atrelado ao baque virado no âmbito institucional.

A questão da origem do maracatu como atrelada unicamente ao maracatu de baque virado e reminiscências negras é deixada de lado, porém apenas para ser recolocada noutro contexto, dando prosseguimento à ideia de mistura como base. Assim, para Benjamin, esses pontos de diferenciação do maracatu são comuns a outras manifestações das quais o maracatu poderia ser derivado, como as cambindas e o cavalo-marinho, cujas semelhanças são apontadas por meio da descrição de semelhanças entre elementos das manifestações.

Esses autores e autoras preocuparam-se em esmiuçar quais seriam os elementos constitutivos do maracatu, suas figuras, danças e músicas, descrevendo-os detalhadamente – o que proporcionou um material para comparações posteriores. Com essa identificação, conjecturavam possíveis origens a partir de aspectos mais imediatamente visíveis no contexto das participações dessa brincadeira nos carnavais do Recife, ou seja, sem ter em conta como essa brincadeira se dava no cotidiano e em seu local de origem. Estavam também preocupados em definir quanto o maracatu de baque solto se aproximava ou se afastava do de baque virado, pensando a gênese da brincadeira em termos de derivação, filiação e degeneração. Buscando responder essa questão, destacavam o maracatu como resultado recente das misturas de outras expressões culturais, provocadas pelos processos migratórios da Zona da Mata para a capital.

Da degeneração ao hibridismo

Essas obras heterogêneas, que podemos chamar de folcloristas por economia do texto, não estão circunscritas a um período de tempo, mas refletem uma forma de abordagem encontrada em estudos atuais sobre o tema. É importante salientar que nem todos os trabalhos elencados acima se propõem etnográficos[8]. De toda forma, inspiraram e definiram significativamente como o maracatu vem sendo pensado até hoje. A visão do maracatu como degeneração e/ou filiação do baque virado foi de certa maneira descartada. Entretanto, a relação de derivação entre as duas manifestações continua presente nos estudos sobre o baque solto e, se deixou de existir como um possível marco histórico, permanece como marco analítico, ou ao menos como o único recurso discursivo disponível aparente para falar sobre a brincadeira[9].

Christopher Estrada (2015) tem como uma de suas principais questões a ausência de análises específicas sobre o maracatu na literatura folclorista e antropológica brasileira. Para o autor, essa invisibilidade teria durado até mais ou

[8] Katarina Real, apesar de antropóloga, não conduzia uma etnografia propriamente dita com um grupo ou coletivo específico do maracatu da Mata Norte. Seu foco recaía sobre outros fenômenos, como o carnaval da cidade, e ela tinha relações mais próximas com demais agremiações - o que rendeu registros interessantes em demais nível de apreensão. Para maiores detalhes da trajetória da antropóloga na vida cultural do Recife, ver o trabalho de Kubrusly (2007).

[9] Há um pequeno conjunto de trabalhos sobre o maracatu entre dissertações e artigos. Optei por destacar as duas teses de doutorado citadas aqui por considerá-las mais exemplares no debate da mistura.

menos a década de 90, a partir da qual, segundo ele, o maracatu passou a ser um símbolo identitário e ao mesmo tempo um objeto de estudo. Na perspectiva de Estrada, a "descoberta" do maracatu reflete mudanças nos conceitos e nas atitudes sobre mistura e hibridismo no pensamento social brasileiro (ESTRADA, 2015, p. 97). Até então, havia um forte "discurso de continuidade africana" que não permitia "o reconhecimento do maracatu rural como forma de expressão cultural legítima no século XX", "marginalizando outras variedades de expressão e identidade cultural que não se encaixavam claramente em sua moldura" (E STRADA, 2015, p. 102-103)[10].

Sua segunda suposição para essa invisibilidade é que o maracatu, tal como se apresenta hoje, não existiria no tempo dos engenhos da Mata Norte, nem no período em que as primeiras pesquisas folclóricas foram realizadas. A configuração atual da brincadeira seria resultante do amálgama das diversas práticas da região que teriam se misturado, produzindo uma brincadeira singular, por isso sua constituição híbrida. A proposta de Estrada é, então, deslocar os interesses de pesquisa das origens comuns dos autores folcloristas para o que chama de processos de "criolização" e "hibridização", respondendo às abordagens que, segundo ele, priorizariam expressões de pureza.

Laure Garrabé (2010; 2011; 2012), na mesma direção de Estrada, identifica uma abordagem no pensamento social brasileiro que concebe o maracatu de baque solto como surgido do baque virado. A autora percebe que, na tentativa de estabelecer uma construção teórica de uma ideia de brasilidade e identidade nacional para o país, se teria preconizado as expressões e os elementos afro-brasileiros como constitutivos dessa brasilidade, em detrimento de expressões indígenas ou mestiças.

Nessa esteira, Garrabé percebe um modelo no qual o maracatu de baque virado estaria no "polo afro" por excelência, carregando características de "antigo, tradicional, urbano, negro e religioso" (GARRABÉ, 2010, p. 107). O baque solto, por sua vez, apresentaria as características opostas de "recente, rural, mestiço e mágico-religioso" (GARRABÉ, 2010, p. 107), tendo sido, por isso, relegado à impureza e degeneração, fosse musicalmente, ou mesmo por sua proveniência rural e camponesa, e classificado como "estilizado", "pobre", "simples", "fetichista", "dessacralizado" (GARRABÉ, 2010, p. 115), o que o colocaria em desvantagem em termos de legitimação cultural em relação ao baque virado.

Com o objetivo de negar a abordagem baseada na ideia de degeneração tão recorrente nos estudos sobre a brincadeira, Laure Garrabé toma como ponto de partida essas características simetricamente opostas do baque solto em relação ao baque virado. Em um sentido muito similar ao de Estrada, ela pretende demonstrar que o primeiro não é hierarquicamente inferior ao segundo, afirmando sua constituição híbrida, que não se encaixaria no que chama de divisões binárias e polarizadas da antropologia:

> Os elementos que nos apoiam para formular tal hipótese são que o maracatu não emergiu de uma identidade coletiva já pré-formada por códigos e imaginários identificando uma microcultura, mas pela coletivização de indivíduos que são defensores de pequenas propriedades para se reunirem em torno de formas, experiências e

[10] As citações de Estrada e Garrabé foram todas traduzidas por mim.

> histórias que eles aparentam agregar eles mesmos pouco a pouco em um complexo hoje entrevisto como tradição. O maracatu, conjunto de formas e imaginários, é o fruto de suas invenções. Nós não podemos então tratar o caboclo-de-lança – e por extensão, o maracatu – como se ele tivesse surgido de uma mitologia previamente compartilhada. Seus inventores inquietam a característica de tradição que, no maracatu não vai além da metade do século. Os maracatuzeiros são os recentes inventores de uma mitologia ainda em processo de constituição. E é porque existe tantos 'mistérios' no maracatu, que as aparentes incoerências da história e da memória rendem uma leitura complexa (GARRABÉ, 2010, p. 324).

Para comprovar sua hipótese, Garrabé demonstra como os elementos do maracatu (suas figuras, narrativas mitológicas, estruturas rítmicas, etc.) não encontram um correspondente histórico exato e tampouco uma narrativa de origem coesa. Indicando a influência de diversas matrizes sociais, étnicas, raciais e culturais na brincadeira, ela busca comprovar não ser possível classificá-la a não ser como híbrida, apontando ainda que as singularidades destes elementos correriam o risco de serem apagadas caso o maracatu fosse identificado como uma expressão negra ou indígena, por exemplo.

A autora enumera diversos elementos que embasariam tal teoria. O exemplo mais explorado é a constituição rítmica da brincadeira (GARRABÉ, 2012). Segundo Garrabé, identifica-se na música do maracatu a presença de diferentes matrizes: a fanfarra militar europeia nos instrumentos de sopro, os instrumentos percussivos africanos e o som do mineiro (uma espécie de chocalho metálico) que seria indígena. Ela afirma que nenhuma dessas matrizes dominaria a constituição do baque solto, e o ritmo surgiria como mistura dessas matrizes, um índice de singularidade estética híbrida em comparação com a africanidade do baque virado. Essa construção estética remeteria a uma forma mais ampla de relação do maracatu: por operar por crioliização e hibridismos, os maracatuzeiros não atenderiam a uma lógica centrada na africanidade do baque virado, propiciando, assim, que o maracatu (de baque solto) fosse marcado por uma fluidez e uma capacidade de mutação.

Como fica aparente nos argumentos de Christopher Estrada e Laure Garrabé, o movimento de ruptura entre as primeiras produções acerca do maracatu e as contemporâneas é a requalificação da noção de mistura em contraposição à de pureza. A principal justificativa para essa requalificação é a constatação de um hibridismo da brincadeira como fusão ou mistura de outros elementos. Tal constatação de certa forma responde à pressuposição de uma narrativa coesa e de uma construção identitária bem definida do maracatu de baque virado, dada sua filiação africana, já que não se encontrava no maracatu de baque solto configurações e estruturas nos moldes do baque virado[11]. Nesse movimento de requalificação, a ideia de mistura e hibridismo é atualizada nas interpretações do maracatu, e os autores avaliam que a brincadeira conjugaria

[11] Cabe ressaltar um ponto importante: Ivaldo França Lima, que pesquisa o maracatu de baque virado, chama atenção para o fato de que os pesquisadores replicam um "velho chavão" que carece de uma abordagem contemporânea, reproduzindo o argumento de "'reminiscências das festas de coroação dos reis e rainhas do congo' para explicar a origem do maracatu" (LIMA; GUILLÉN, 2007, p. 10).

referenciais e elementos de diferentes matrizes. Isto é, o maracatu seria híbrido não apenas em suas origens, mas no seu funcionamento de modo geral. Especialmente no argumento de Garrabé, essa capacidade se expressaria pela capacidade da brincadeira em combinar categorias consideradas antagônicas como doméstico e público, rural e urbano, sagrado e profano, espetáculo e tradição, conferindo-lhe essa característica de mutabilidade.

Um importante avanço é feito quando o maracatu de baque solto é alçado ao mesmo "estatuto cultural" do baque virado, negando a hierarquia estabelecida pela literatura entre o baque virado e o baque solto. Mas a isso, adiciono uma questão: como se contrapor a uma premissa sem replicar seus termos ou usá-las como ponto de partida das análises? As premissas do debate acima descrito pouco mudaram, sendo na verdade replicadas: ele é transferido para o campo intelectual, criticando as teorias de "filiação e degeneração" que replicavam o contexto social da época ignorando ou menosprezando expressões supostamente híbridas. Nesse sentido, o fruto do debate intelectual é confundido com os fatos em si, os quais, obliterados, somem das narrativas antropológicas. Ao reposicionar a mestiçagem do maracatu em um lugar considerado positivo, é possível que se recorra aos mesmos crivos criticados, subsumindo uma proposta inovadora a um uso comum e dominante (não etnográfico) da mestiçagem e do hibridismo, cunhado em uma ideia de brasilidade. Dito de outro modo, corre-se o risco de descartar o produto final das operações dos intelectuais folcloristas (a primazia do baque virado), mas não questionar a própria matriz de pensamento sobre a noção de mistura e pureza que as basearam.

Por fim, em meu ver, o pressuposto histórico, aliado ao da mistura, carrega dois problemas. O primeiro é sobrepor a história aos aspectos atuais das brincadeiras, obliterando-os. Uma vez que se acredita descobrir de onde vem, ou o que representa, cada traço ou elemento do maracatu, qualquer fala dos folgazões que não corresponda e reifique os dados históricos aparece como uma incoerência ou um esquecimento, e mesmo como uma "invenção" cultural superficialmente adicionada à "tradição". Não é que a historiografia seja um problema em si, mas para certos propósitos ela define pontos de partida e chegada imobilizadoras do movimento do pensamento. Em segundo lugar, a classificação, tal qual feita, pressupõe e conduz a uma separação de certos domínios da vida como partes destacáveis, quando tratam, é bem verdade, de experiências que só podem ser tomadas em conjunto. Em contrapartida, este artigo aborda dança, movimento, música, som, ação, pensamento, indistintamente. Colocando em termos mais concretos, maracatu não é uma dança, um ritmo ou uma música, é isso e outras coisas mais. É uma brincadeira.

A relação afroindígena

Conforme afirmei, a noção de mistura remete a outras na antropologia, como miscigenação, sincretismo, aculturação e hibridismo. Essas, por sua vez, aparecem em diversos momentos nos trabalhos sobre maracatu, demonstrando suas ressonâncias em diferentes planos da brincadeira. Apesar da marcante diferença de posicionamento, percebemos que a noção de mistura, tanto nos

trabalhos folcloristas quanto naqueles mais contemporâneos, não se distinguem tanto, pois na verdade compartilham pressupostos comuns:

> De um ponto de vista histórico mais geral, não parece, pois, difícil sustentar que tanto as teorias sobre o sincretismo quanto aquelas sobre a mestiçagem se bifurcam em dois tipos de perspectiva: as "negativas", que encaram os dois fatos como males a evitar e/ou combater (seja pela segregação e eliminação de um dos elementos da "mistura", seja por uma mistura dirigida, uma "purificação" que eliminaria os traços indesejáveis com a introdução dos desejáveis e dissolveria o elemento supostamente inferior naquela tido como superior) e as "positivas", que os aceitam, e mesmo celebram, como grandes conquistas a preservar e desenvolver. **Para além de suas óbvias e fundamentais disparidades, esses pontos de vista parecem ter em comum o fato de adotarem uma concepção da diversidade que supõe que o destino inelutável de qualquer agenciamento entre diferenças seja a homogeneidade, quer essa se manifeste por depuração e purificação, quer por mistura e fusão** (GOLDMAN, 2017, p. 15. Grifos meus).

Nesse sentido, não pretendo dar continuidade ao debate sobre mistura como tem sido posto. Poderia fazê-lo, isto é, poderia recorrer ao plano do campo intelectual brasileiro, revendo como essas categorias incidiram sobre o maracatu. A escolha em não seguir tal caminho se justifica, primeiro, porque considero que Laure Garrabé e Christopher Estrada deram um certo arremate ao debate no sentido de tentarem responder à questão no interior desse campo intelectual e, segundo, porque acredito que uma possível resposta a ela não está no interior do debate sociológico, mas em abordagens etnográficas. Em suma, o que faltaria aqui e o que pretendo fazer não é somente comparar as teorias sobre mistura aplicadas ao maracatu às teorias da mistura elaboradas pelas pessoas que o fazem, mas possibilitar que repensemos os conceitos sociológicos a partir daqueles apresentados pelos folgazões de maracatu.

Não se trata de ignorar o fato histórico da interação entre povos no Brasil e nas Américas. Interação que, lembremos, se originou do sequestro e submissão de pessoas da África a um processo de desumanização e exploração, que aqui se depararam com outro complexo de povos originários, também vítimas do genocídio colonial.

> Nesse sentido, o encontro entre afros e indígenas nas Américas é o resultado do maior processo de desterritorialização e reterritorialização da história da humanidade. É bastante notável, assim, que um fenômeno dessa envergadura tenha recebido relativamente tão pouca atenção ou, melhor, que tenha recebido um tipo de atenção que, ao adotar as perspectivas dominantes, acabou por desconsiderar completamente como ele foi pensando fora delas e, também, o que poderíamos denominar de dimensão transcendental do encontro. Ou seja, o fato de que esse encontro não é apenas determinado por circunstâncias históricas particulares, mas é, sobretudo, determinante de tudo o que acontecerá depois. Nessa história, que é a de todos nós, coexistem poderes mortais de aniquilação e potências vitais de criatividade. (GOLDMAN, 2017, p. 12)

Ou seja, esse tema recebeu pouca atenção etnográfica, mas sempre esteve mais ou menos explicitamente presente nas apreciações das ciências humanas – e do pensamento social como um todo – em um modelo ideológico dominante que

é o de uma identidade nacional formada por "contribuições" socioculturais. Como um modelo dominante, a identidade nacional se estabeleceu enquanto pontos de partida e chegada exclusivos para pensar a constituição do país, sobrepondo-se às outras maneiras em que articulações, alianças, encontros e convivências se deram e que, em minha visão, dizem respeito a esse aspecto "transcendental do encontro".

Meu objetivo é evitar que o binômio pureza x mistura circunscreva as possibilidades de pensamento para a apreensão de diversos fenômenos. Em suma, nas palavras de Goldman, busco uma maneira de "retomar o fato incontestável dessas interações sem reduzi-las imediatamente a um *problema* colocado para a constituição do país como Estado-nação", ou ainda, de "retomar em bases não apenas sociológicas ou sociopolíticas, mas propriamente antropológicas – ou seja, etnográficas, comparativas e generalizantes – os temas intelectuais e sociais que acompanham essas interações" (GOLDMAN, 2017, p. 15).

Tendo isso em mente como pensar a partir da afirmativa dos folgazões sobre a constituição de sua brincadeira como de "negros e índios que se juntaram"? Não é difícil escutar elaborações dos folgazões de maracatu sobre o período *antigo* da brincadeira. Severino Alexandre, dono do Leão de Ouro, comentou certa vez que "maracatu mudou muito", e observou cautelosamente: "maracatu já tem dizendo no próprio nome, é ruim, é mal, má - racatu, chama coisa ruim". Na mesma situação, Derivan, um folgazão mais jovem, indagou "como é que pode uma coisa que foi o resultado da aliança dos negros e índios contra o senhor de engenho ser uma coisa má?"[12].

Desde aquela ocasião, passei algum tempo tomando como óbvia a presença de elementos de matriz africana no maracatu e procurando entender a afirmação de uma relação que envolvesse também uma matriz indígena. Ainda durante o trabalho de campo presumi que esta elaboração poderia se concretizar em figuras que eu considerava como possivelmente indígenas, como as *índias* ou o caboco *arreiamá*.

Esse tipo de assunção já havia sido feito por demais autores, como por exemplo, Katarina Real (1967, p. 63) e sua percepção de que os maracatus "representam 'nações' de 'índios-africanos'", ancorando sua conclusão no que considerava a presença da "influência do toré, dança guerreira indígena (e culto secreto) que existe nos subúrbios do Recife e pelo interior de Pernambuco e Alagoas" (REAL, 1967, p. 94). Tempos depois, a dimensão religiosa também é mobilizada por José Roberto Sena (2012, p. 13) e Adriana Alcure (2007, p. 160), que apresenta as brincadeiras como o maracatu enquanto resultado de, ou vinculados a, um hibridismo cuja origem estaria atrelada aos rituais da jurema, da umbanda e do catolicismo popular.

O historiador Severino Vicente da Silva (2005) é confrontado com a seguinte afirmação de um folgazão: "[O maracatu é um] negócio de índio, a gente pegava um pedaço de pau pra fazer a guiada, pegava a fazer a batida num tambô, ajunta gente, tava feito uma tribo. É... foi assim....", disse um folgazão ao historiador Severino Vicente da Silva (2005, p. 22), que interpretou a assertiva como resultado dos processos consequentes da colonização, aculturação, mestiçagem e,

[12] Conversas pessoais com Derivan Silva e Severino Alexandre, 2014, Condado, Pernambuco.

sobretudo do movimento migratório que provocou uma "mescla" a "outros grupos desclassificados socialmente" e culminando no que chama de "caboclização" das populações indígenas (SILVA, 2005, p. 21).

As interessantes referências a relações entre populações e/ou práticas negras e indígenas nos trabalhos citados merecem atenção na medida em que atentam para a articulação desses conceitos em diferentes níveis ou domínios. Nesse sentido, os argumentos ainda se espelham substancialmente em imagens como o "mito das três raças" brasileiro e os tipos de processos de mistura que ele pressupõe. Não é raro que cheguem à imagem icônica e final do "caboclo" como identidade dos folgazões ou como uma hibridização religiosa que também caminha para um caráter brasileiro – note-se, além disso, que essas misturas presumem uma perda e diluição de identidade de elementos e traços indígenas e negros quando estes entram em contato com o branco, sejam eles os "desclassificados sociais" de Vicente da Silva (2005) ou o espiritismo de Alcure (2007). Entretanto, os trabalhos investem mais tempo na tentativa de dedução do que os elementos possivelmente indígenas representariam, ou sobre o que os folgazões de fato estariam falando ao se referirem a tais relações.

Ao longo de minha convivência com os folgazões, notei que não importava tanto destacar e selecionar quais seriam os supostos elementos de origem afro ou indígena no maracatu para evidenciar sua relação, decompondo a experiência da brincadeira em partes destacadas. Trata-se de observar o que está em jogo quando os folgazões mobilizam esses universos de maneira singular. Sobre a noção de afroindígena, Goldman (2017, p. 25) observa a necessidade de pensá-la como "relação" ou "perspectiva", para que seja possível retirar nosso foco dos termos dessa relação – coisas *sobre* as quais pensamos – e olhar para eles como "coisas *com* as quais se pensa, *meios* de pensamento". É precisamente dessa forma que as coisas se passam entre os folgazões, pois a variação entre o que é indígena e negro não é um discurso alusivo a esta ou aquela parte do maracatu – isso sim objeto possível de discussões entre os folgazões –, mas sim as percepções de *como* estas articulações funcionam. Passemos a ela agora.

Teorias da (contra)mistura do maracatu

> Aí eu acho que nesse sentido o maracatu ser uma coisa do diabo, ser uma coisa ruim, é o senhor de engenho que não queria a brincadeira. A mão de obra no Brasil sempre foi do negro e do índio, sempre foi essa como até hoje. Mas a formação do Brasil é negro e índio. Acho que isso aí não vale só para o maracatu não, vale para as manifestações de todos os lugares. Dizem 'maracatu veio da África, cavalo marim veio da África'. Não, eu acho que tem aquelas pessoas com as formações dele de lá, chegam aqui, não vão fazer a mesma coisa, não tem como, aí se juntam com os índios, e os índios também [se juntam com elas]. Por isso inventaram minha brincadeira. 'Tô brincando, vou brincar'. Por isso que surgiu a brincadeira (Fábio Soares, conversa pessoal, Recife 2014).

Foi-me ensinado, pois, que as especulações tipológicas não corresponderiam ao que é negro e indígena no maracatu, e mais, que elas simplificariam uma articulação muito mais complexa.

O maracatu é uma brincadeira de *guerra*, uma que se atualiza e transforma em suas mais diversas dimensões (ver AMORAS 2015). Na perspectiva de Fábio Soares, esta guerra, e portanto o maracatu ele mesmo, se depara com tentativas de "*apagamento*" que compreendem desde o *tempo dos engenhos* em que os senhores de engenho proibiam sambadas e incentivavam a rivalidade entre os grupos, até as demais formas de intervenção atuais: as regras para sua participação nos desfiles de agremiações no carnaval, as sanções aos grupos que não seguem parâmetros estéticos, os horários de início e término de sambadas, e a inserção de *figuras*:

> Eu acho que os dominantes, o senhor de engenho, foi o que fez o maracatu mudar. Mas a luta é a mesma [atualmente], só vai mudando o foco da coisa [...]. Essa elite que mexe nessa estrutura toda, que desde o início que eles começaram a movimentar até hoje. A elite é a mesma: patrocínio, governo que banca um concurso. Aí quando começa essa formação do maracatu, aí não podia vir para a cidade, a polícia cortava o bico da guiada, era desordeiro, tinha perseguição. Aí depois inventam o concurso aqui, aí exigem que se colocasse Corte [Real], tudo, Dama do Passo. Para do jeito que é hoje, aí me dá mais preocupação, angústia. Como assim? Lavagem que eles fazem com o interesse de apagar a história de uma forma tão.... passar uma borracha, porque eles perseguiam, agora eles apoiam. Eles fazem tudo para se misturar com a gente, mas ao mesmo tempo fazem um bloqueio para a gente entrar (Fábio Soares, conversa pessoal, Recife, 2014).

Como vimos nas teorias folcloristas, a legitimidade de um maracatu dava-se pela difícil inserção na Federação Carnavalesca de Pernambuco, a qual perseguia os maracatus, pressionando-os a mudar de ritmo para o baque virado. De maneira geral, isso se dava pela exigência da adição ou supressão de traços considerados legítimos; como conta Katarina Real: "[a]lguns grupos chegaram a inserir 'reis' e 'rainha' no passado, sob essa pressão" (REAL, 1967, p. 94), figuras que hoje compõem o corpo de figuras do maracatu. A isso poderíamos adicionar outras figuras e elementos, mas o fato é que, no limite, tratava-se de uma exigência para que se mudasse o baque do maracatu, entendendo que aquilo tocado pelos grupos da Mata Norte estava errado ou deturpado. Do ponto de vista dos órgãos estatais, essa seria uma mudança exclusivamente musical, que permitiria uma formatação a um modelo considerado mais "apropriado", mas para os folgazões correspondia ao abandono de aspectos essenciais de sua brincadeira para a conversão noutra, em sua perspectiva, completamente distinta.

Essa aproximação do maracatu de baque solto ao maracatu de baque virado, promovida pelo concurso, incitava explicitamente a inserção de figuras iguais ou semelhantes ao maracatu de baque virado em uma tentativa de "purificação", mas principalmente, como Fábio ressalta, levaria em conta exclusivamente a dimensão negra de sua brincadeira e com isso "já corta a ligação dele com o índio". Subtrair a "ligação com o índio" impossibilitaria uma apreensão do que o maracatu é. E ainda, de sua força.

Isso explicita como o que no geral funciona como exemplos ou dados de pesquisa para justificar as conclusões dos autores e das autoras citados é pensado de maneira contrária pelos folgazões. Se, por um lado, *negro* e *indígena* não são misturados a ponto de formarem uma nova identidade cabocla da brincadeira e,

tampouco, de criarem uma identidade étnica-racial mestiça para os folgazões[13], por outro, a supressão de uma de suas partes é igualmente perigosa para o maracatu. Notemos, então, que a recusa de uma mistura (da mestiçagem, do hibridismo) não corresponde necessariamente na afirmação da pureza. Com isso, abre-se um espaço para outro tipo de reflexão, uma que ganha dimensão específica se pensada enquanto uma "relação", ou seja, "um modo particular de articular diferenças.

As elaborações dos folgazões da cosmogonia do maracatu não podem ser apreendidas pelo crivo da gênese, e tampouco da tipologia. As presenças evocadas em suas narrativas não são referências "imprecisas", "incoerentes" ou "dispersas", ou ainda "influências" fragmentadas no decorrer da história (qualificações recorrentemente encontradas na bibliografia). Elas são da ordem do virtual, das possibilidades de existência da brincadeira enquanto um conjunto disponível para os diversos agenciamentos.

Entre os folgazões, é facilmente notável como, ao mesmo tempo em que se conversa intensamente sobre o *tempo antigo*, demonstra-se certa desconfiança das histórias desse tempo. Às vezes, isso ocorre sob a justificativa de que "nem tudo isso é verdade" ou de que "o povo inventa demais". Ao passo que alguns expressam essa dúvida, não deixam também de respeitar aqueles que contam tais histórias – e, às vezes, de temê-los, quem sabe ponderando a possibilidade de realização dos acontecimentos narrados.

A relação afroindígena tal como evocada aqui é, portanto, uma "forma de resistência e um modo de produção de novas condições e condicionantes" (GOLDMAN, 2017, p. 20) da experiência, não constrangida em um único tempo, mas atuando constantemente nas elaborações e experiências dos folgazões. Conversando certa vez com Derivan sobre uma dessas muitas histórias, perguntei se, afinal, ele próprio acreditava nelas ou não, visto que ele eventualmente alertava que eu não acreditasse em qualquer coisa que ouvisse. Mas sua resposta saiu da alternativa colocada por mim entre crença e descrença, mostrando que estas histórias se referem a outra coisa: "rapaz... como é uma coisa de negro com índio, acho que é possível sim[14]".

Essa condição de possibilidades e potencialidades corre perigo através de certas mudanças que têm ocorrido na brincadeira, conforme expressa Fábio. Como já demonstrei com mais detalhes (AMORAS, 2018, p. 42-61), o maracatu lida em seus próprios termos como essas inserções, bem como com os limites dessas interferências, e os folgazões percebem (e mesmo produzem) transformações importantes. Assim, os receios e preocupações de Fábio sobre tais mudanças não podem ser interpretados somente como uma rejeição à inserção de elementos extrínsecos. As intervenções na brincadeira tomam outros contornos e consequências quando as forças hegemônicas priorizam apenas uma de suas dimensões. Em suma, a preocupação de Fábio indica um esforço em evitar que o maracatu seja definido exclusivamente por um de seus lados, o negro *ou* o

[13] Talvez aqui esteja mais um nível de complexidade das elaborações nativas: a existência de uma narrativa de uma aliança entre negros e índios e suas propagações que dizem respeito ao maracatu não exclui nem contradiz que eles identifiquem racialmente a si próprios e os outros como brancos (*alvos*) e negros (*morenos*, *da raça*, *pretos*, *moreninhos*).
[14] Conversa pessoal com Derivan Silva, 2014, Condado, Pernambuco.

indígena, ou que essas ligações e relações sejam negligenciadas e neutralizadas. Mas, novamente, isso não nos leva a um horizonte híbrido.

Acredito que a fala desses folgazões, quando expressa a preocupação em se levar em conta apenas uma das ligações do maracatu, se alinha às elaborações de José Carlos dos Anjos: o esforço do folgazão é o de "desfazer o jogo colonial de um *continuum* híbrido" (ANJOS, 2017, p. 215). Este, demonstra o autor, trata-se de um jogo que opera constantemente apagando qualquer articulação de diferença dentro de uma homogeneidade estatal.

Vimos que a literatura especializada focou no hibridismo como gênese do maracatu como possível resposta ao discurso da pureza. Os folgazões, entretanto, além de oferecerem uma perspectiva da mistura radicalmente oposta, ressaltam, como mostra Derivan, que as possibilidades de existência das coisas do tempo antigo estão atreladas justamente à constituição afroindígena da brincadeira – poderíamos dizer que de fato são coisas *com* e *por meio* das quais se pensa (GOLDMAN, 2017) –, e também pelo qual os eventos acontecem e as pessoas brincam. É, portanto, uma elaboração que parece não fazer referência apenas ao passado, ao tempo antigo do maracatu, mas às projeções e antecipações de lutas e perigos presentes e futuros. Em suma, se a brincadeira começou a partir de uma aliança que funcionou contra esse horizonte de "*continuum* híbrido" (ANJOS, 2017) em um *tempo dos engenhos*, a "luta é a mesma, só muda o foco da coisa", como diz Fábio.

O reconhecimento e legitimação da brincadeira no cenário cultural é fundamental em que pesem as políticas culturais com as quais os coletivos estão engajados. Isso, como vimos, está atrelado à trajetória do maracatu da Zona da Mata de Pernambuco na medida em que por muito tempo ele foi ignorado por acadêmicos e órgãos estatais ao ser pensado como versão degenerada ou recente do maracatu de baque virado. Quando este reconhecimento ocorreu, foi em grande parte pela caracterização e valoração do maracatu enquanto uma expressão híbrida, espelhando uma visão dominante de mistura ao entender, por exemplo, que certos "elementos" indígenas ou negros foram incorporados e formaram um todo homogêneo. Os folgazões, por sua vez, expressam a singularidade de sua brincadeira e rejeitam participar de uma história que não a sua. Além disso, mostram a relação entre negros e indígenas, ao contrário do que presume uma abordagem tipológica, não remete à definição em termos de origem, mas à uma relação que produz o próprio maracatu e suas condições de possibilidade no presente.

Referências

ALCURE, Adriana Schneider. "A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira" uma etnografia do mamulengo. **Tese** de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia/ UFRJ, 2007.

AMORAS, Noshua. Manobras e evoluções: etnografia dos movimentos do Maracatu Leão de Ouro de Condado (PE). **Monografia** de Graduação/Departamento de Antropologia/UnB, 2015.

_____. Composição e metamorfose no maracatu da Zona da Mata de Pernambuco. **Dissertação** de mestrado. Programas de Pós-Graduação em Antropologia Social/Museu Nacional/UFRJ, 2018.

ANJOS, José Carlos dos. Comentários à Mesa Redonda "Mestiçagens e (Contra)Mestiçagens Ameríndias e Afro-Americanas". **R@U Revista de Antropologia da UFScar**, V. 9, n. 2, julho/dezembro, 2017.

BASTIDE, Roger. **Imagens do Nordeste Místico em Branco e Preto**. Rio de Janeiro, Ed. Cruzeiro, 1945.

BENJAMIN, Roberto. Maracatus Rurais em Pernambuco. In.: Pelegrini, Américo (Org.). **Antologia do Folclore Brasileiro**. São Paulo: EDART; Universidade Federal do Pará; João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1982.

BONALD NETO, Olímpio. Os Caboclos Azougados de Ogum. In.: MAIOR, Mário Souza; SILVA, Leonardo Dantas (Org.) **Antologia do Carnaval do Recife**. Recife, Fundação Joaquim Nabuco. Ed. Massangana, 1991.

ESTRADA, Christopher. Caboclos of Nazareth: Improvisation and Renovation in Maracatu de Baque Solto of Pernambuco. **Dissertation**, University of Michigan, 2015.

FERREIRA, Ascenso. O Maracatu. In.: **É de Tororó Maracatu Coleção Danças Pernambucanas 1**. Livraria-Editora da Casa do Estudante do brasil – Rio de Janeiro 1951 Org. Hermilo Borba Filho, 1951.

_____. **Ensaios Folclóricos. O maracatu, presépios e pastoris e bumba-meu-boi**. Recife, Secretaria de educação do Estado de Pernambuco, DSE/Departamento de Cultura, 1986.

FREYRE, Gilberto. **Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife**. Recife, Ed. José Olympio, 1968.

GARRABÉ, Laure. Les rythmes d'une culture populaire: les politiques du sensible dans le maracatu-de-baque-solto, Pernambuco, Brésil. **Thèse** de Doctorat. Esthétique, Sciences et Technologies des Arts, Études Théâtrale, Ethnóscelonogie, 2010.

_____. Negra ou Popular? Esthétique et musicalité des maracatus de Pernambuco. **Volume! Le revue des musiques populaire**. Dossier: Peut-on parler de musique noite? Déconstruire les musiques noir 8/1 (2011). p. 105-129.

_____. La créolisation à l'oeuvre dans une pratique musicale brésilienne: rythmicité, diversité, relation. **Rhythmus Plateforme internationale et transdisciplinaire de recherche sur les rythmes dans les science, les philosophies et les arts**, 2012.

GOLDMAN, Marcio. Contradiscursos Afroindígenas sobre Mistura, Sincretismo e Mestiçagem Estudos Etnográficos. **R@U Revista de Antropologia da UFScar**, V. 9, n. 2, julho/dezembro, 2017.

GUERRA-PEIXE, Cesar. **Maracatus do Recife**. Fundação de Cultura do Recife,1981.

KUBRUSLY, Clarisse. A experiência etnográfica de Katarina Real (1927-2006): colecionando Maracatus em Recife. **Dissertação** de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

LIMA, Ivaldo M. F.; GUILLEN, Isabel. **Cultura afro-descendente no Recife: Maracatus, valentes e catimbós**. Recife: Ed. Bagaços, 2007.

REAL, Katarina. **O folclore no carnaval do Recife**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco. Ed. Massangana, 1967.

SENA, José Roberto Feitosa de. Maracatus Rurais de Recife: entre a religiosidade popular e o espetáculo. **Dissertação** de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões/ UFPB, 2012.

SETTE, Mário. **Maxambombas e maracatus**. 3ª ed. Rio de Janeiro, Casa do Estudante Brasileiro,1958.

SILVA, Severino V. ***Festa de Caboclo***. Coleção Maracatu e Maracatuzeiros. Vol. 1. Recife. Ed. Associação Reviva, 2005.

“Negro racha os pés de tanto sapatear”: Coco, uma história de vida

Mestra Ana do Coco
(Ana Lúcia Rodrigues do Nascimento)

Transcrição e comentários: Zé Silva[1]

Figura 1: Mestra Ana cantando o coco “Meu camaleão” no Jacumã Jazz Festival, 2018.
Foto: Thercles Silva.

[1] Zé Silva (José Hilton Adalberto da Silva Filho) é bisneto de Mestra Felina e neto de Mestra Ana Maria, mestras de coco de roda no sertão do Ceará e da Paraíba, respectivamente. Seu avô materno era cigano, seus tios cantavam coco de roda e aboiavam, e sua mãe é dançadeira de coco de roda. Atualmente integra o Grupo de Estudos Coco Acauã e o Coco de Roda e Ciranda do Mestre Zé Cutia (Jacumã). Graduado no curso de Licenciatura em História (UFPB) e mestrando em Música, cultura e Performance (UFPB). A transcrição foi feita em parceria com Gabriela Castro, graduanda em história, bolsista do projeto Saberes em Roda da UFPB e integrante do Grupos de Estudos Coco Acauã. hiltonad11@gmail.com

Introdução

Mestra Ana do Coco, nascida no Quilombo Ipiranga (Conde-PB) em 15/12/1962, é líder quilombola, poetisa, geógrafa, atriz e escritora. Filha de Mestra Dona Lenita e neta de Mestre Zé Pequeno. Aos 18 anos se interessou pela tradição do coco de roda, ajudando sua mãe a cantar coco e ensinando outras crianças do quilombo. Seu coco é o de umbigada, um estilo de coco de roda com influências dos povos bantos e dos povos indígenas. A mestra apresenta e promove palestras, cursos e oficinas para os moradores do quilombo, dando visibilidade à comunidade através da Festa do Coco.

Figura 2: Mestra Ana do Coco lecionando na Escola Municipal de Ensino Fundamental José Albino Pimentel, Guruji/Conde. 2018. Acervo pessoal da Mestra.

Com o Prêmio de Cultura Viva (MINC), recebido em 2010, Mestra Ana e seu grupo Coco de Roda Novo Quilombo construíram o pavilhão da hoje célebre Festa do Coco. Desde então, realizam todo último sábado de cada mês, no Quilombo Ipiranga, a festa que recebe mais de 500 visitantes mensalmente[2]*. Segundo Mestra Ana, a hoje famosa Festa do Coco tornou a comunidade reconhecida como o berço da Cultura do Coco. A festa é um grande incentivo não só para manter viva a brincadeira na comunidade, mas também, para que outros grupos tradicionais possam mostrar suas tradições*[3]*. Recentemente, o grupo Coco de Roda Novo Quilombo teve que sair do antigo pavilhão localizado em terras da família de Mestra Ana. Por disputas pessoais e por preconceito, alguns familiares não quiseram que a festa continuasse nas terras da família. Porém, está em fase de*

[2] A realização da festa só foi interrompida em março de 2020
[3] Já se apresentaram mais de 100 atrações de todo o Brasil no antigo pavilhão do Novo Quilombo.

planejamento a construção do novo pavilhão em terras doadas por uma amiga da Mestra.

Figura 3: Projeto do novo Pavilhão do Coco

Figura 4: Projeto do novo Pavilhão do Coco

É também na luta por terras nos quilombos Ipiranga/Guruji que Mestra Ana, que já chegou a ter o nome na lista de morte de um latifundiário, cumpriu um papel fundamental. O conflito na Fazenda Gurugi (Conde), em 1982, localizada no município do Conde, teve início quando o proprietário Nelson Pimentel arrendou o imóvel para o senhor conhecido como Biu Mariano, tio de Zequinha, o então proprietário das terras. O novo rendeiro, com o apoio do prefeito do município Aluísio Régis, passou a intimidar e destruir as roças de aproximadamente 90 famílias que viviam e plantavam no local, há mais de cem anos, em regime de

cambão[4]*. A comunidade decidiu denunciar a ação do rendeiro e pedir apoio ao então Padre da Paróquia, Frei Domingos, que, por sua vez, procurou o apoio da Pastoral Rural através de Frei Anastácio. Para impedir a organização dos camponeses e camponesas, o rendeiro resolveu contratar capangas, que além de intimidarem e amedrontarem as famílias, destruíram a sede da associação de Guruji.*

Outro crime, desta vez ainda mais perverso e brutal, ocorreu no dia 28 de dezembro de 1988. O fazendeiro arrendatário mandou matar uma das lideranças da comunidade, o camponês José Avelino. Naquele dia, Zé de Lela, como era conhecido na comunidade, havia chegado de uma reunião em João Pessoa com outros camponeses. Jantou por volta das 18h e sentou-se em frente ao portão do seu casebre, quando foi alvejado por um tiro de espingarda calibre 12. Três meses após o assassinato do camponês Zé de Lela, mais precisamente no dia 30 de março de 1989, um dos capangas da fazenda, Severino Mariano, atropelou um grupo de camponeses que estava em frente ao Fórum do município de Alhandra para participar da audiência sobre o assassinato do trabalhador rural. Na ocasião, 28 pessoas ficaram feridas e uma camponesa, Severina Rodrigues, conhecida como Dona Bila, foi morta. Bila era do Quilombo do Ipiranga. Meses depois dessa chacina, o assassino de Dona Bila falou que a matou pensando que era a Mestra Ana do Coco. Esse episódio ficou conhecido como "Chacina de Alhandra".

Zé Silva, novembro de 2020

Apresentação da Mestra Ana do Coco[5]

Eu sou Ana Lúcia Rodrigues do Nascimento. Eu já fui Ana de tantos sobrenomes, né... Ana da CPT, Ana do PT, Ana dos Sem Terra e hoje sou Ana do Coco. Amanhã não sei que Ana serei. Mas, muita luta! Sou filha da Mestra Lenita, que faleceu em 2015, e que aos 25 anos de idade se apaixonou por um branco que veio de Caaporã, Pedro Rodrigues, morar aqui na comunidade junto com os pais. E aí desse romance ela engravidou e começou aquele aperreio, né!? Porque estava grávida mesmo sendo só namorada dele e aí chegou ao ponto de comunicar para ele que estava grávida, né!? E ele simplesmente mandou que ela se virasse que ele não tinha nada a ver com isso. Então ela começou naquele estágio de loucura que toda mulher fica quando engravida e o pai não quer assumir. Então, as amigas começaram a ensinar ela a tomar abortivos, para que expulsasse a criança. Ela me contava que não teve tipo de abortivo que ela não tomasse e eu não nasci no tempo errado, mas sim quando ela completou os nove meses. Meu avô ainda disse a ela, quando ela não conseguiu expulsar a criança, que era eu, para que ela desce

[4] Regime de cambão é um "sistema muito antigo, mas ainda vigente, através do qual proprietários nordestinos da zona canavieira pagam seus trabalhadores rurais com simples vales, ao invés de moeda corrente. Tais vales eram aceitos nos barracões dos engenhos e das usinas, obrigando os trabalhadores a somente poderem utilizar seu valor nestes barracões" (BARBALHO, 1984, p. 404).

[5] O texto que segue foi transcrito e editado a partir do vídeo da aula remota de Mestra Ana, realizada no dia 26/06/2020, dentro da disciplina ministrada pelo Prof. Chico Santana, "Metodologia de Ensino de Música III", no Departamento de Educação Musical da Universidade Federal da Paraíba, e como parte do projeto Saberes em Roda da UFPB.

a criança na maternidade que ela podia voltar para casa. Então ela optou por não dar criança e voltou para casa e meu avô a expulsou de casa. Ela começou a viver como andarilha na casa de um, na casa de outro e eu fui crescendo. Depois de 5 anos de idade, eles, meus avós, resolveram pedir a minha mãe para me criar. Ela vivia em condições precárias, já tinha mais dois filhos de um outro casamento. Fui morar com meus avós, e passei de uma vida bem precária para uma vida bem melhor. Minha avó era professora e meu avô era agricultor, mas plantava e tinha uma condição de vida melhor. Eu me dediquei o tempo todo aos estudos. Então, aos onze anos, quando terminei o primário, meu tio me levou para estudar no Rio de Janeiro.

O Coco de roda e a luta por terras na Paraíba

Eu fui morar na casa dele, fiquei até os 18 anos e quando eu cheguei aqui, em 1980, com 18 anos de idade, tinha estourado a luta de Gurugi 1[6]. Minha mãe era uma das fundadoras da pastoral da terra, que na época era Pastoral Rural, e eu sempre a acompanhava nessas lutas. Dentro de um acampamento, em Guruji, uma ou duas pessoas cantavam coco, dançavam coco, tocavam nas latas e o quê encontravam faziam um instrumento. Foi a minha primeira experiência com coco de roda. Uma cena que eu vi, eram os mais velhos cantando um coco e as crianças, sem que ninguém ensinasse, fizeram um tapete humano na frente desses tratores e eu fiquei encantada com a força daquele povo. Para mim era uma coisa nova. Porque eu fui com 11 anos para o Rio e voltei já jovem e vi o quanto o meu povo era forte. Aí já me engajei na luta cantando! Na época, a gente não tinha o grupo de coco ainda, mas eu tive essa experiência com o coco de roda.

E aí foi quando a gente se reuniu e resolveu retomar essa cultura que vivia adormecida. A minha mãe cantava e achavam que eu tinha uma voz bonita e me chamaram para ajudar a cantar com ela. Com um certo tempo eu virei contra mestra de coco. Quando a minha mãe faleceu, me transformei em mestra, mas para isso acontecer eu tive que perder meu bem mais precioso.

Lutas por terras no Ipiranga

O Ipiranga ela foi uma comunidade que a gente precisa ainda descobrir muito sobre o Ipiranga. Mas o que meus avós contam é que a mãe da minha avó já nasceu aqui nesse lugar e eles eram sete famílias de negros que trabalhavam aqui na terra e eles chamavam de "ticuca". "Ticuca" eram sete dias de trabalho na

[6] Mestra Ana nos ensinou (Grupo de Estudos Coco Acauã) um coco que era cantado por outra grande referência na luta por terras na Paraíba: Elizabeth Teixeira. A mãe da Mestra Ana, Mestra Lenita, acompanhava as lutas por terras em Sapé, na Fazenda Antas, onde cantavam esse Coco.
O coco era: "E olha o coco, estabilo, bilo, bilo, ô lelê.../ E olha o coco estabilo, bilo, bá. / Minha senhora, por que chora esse menino? / Chora de barriga cheia com vontade de mamar / Minha senhora, por que chora esse menino? / Chora de barriga cheia com vontade de apanhar... / E o olha o coco, estabilo..."
Elizabeth Teixeira cantava esse coco com seus filhos quando a polícia batia à porta de sua casa ameaçando invadi-la. A história de Elizabeth já é bastante conhecida por sua luta pelo direito à terra através das ligas camponesas e pelo clássico filme "Cabra Marcado Pra Morrer", do diretor Eduardo Coutinho, que conta toda história de luta e resistência dessa heroína paraibana.

semana, era 5x2: cinco dias para o dono e dois dias pra família. Com esses dias de trabalho eles iam pagando o valor da propriedade e também pagavam de várias outras formas: com dinheiro, com produto agrícola, com farinha e uma série de coisas que eles produziam no quilombo. Então, todos eles aqui têm o título de posse da terra que antigamente era um título comum para todos. Um padre Franciscano, que eu não lembro do nome dele agora, veio para cá trabalhar aqui na Freguesia e ele levou esse título de posse que minha avó dizia que tinha o símbolo da coroa real de Dom Pedro e levou para desmembrar e trazer os documentos individuais e esse Padre sumiu com esse documento. Quando veio o projeto das casas pelo governo Lula, houve a necessidade de que cada um tivesse o seu título de posse. E aí a INTERPA[7] entrou no caso e fez esse título individual. No nosso caso aqui foi operação inversa, porque hoje a gente precisa desse título comum para que o quilombo seja certificado, mas a gente percebe que as pessoas não querem mais que o título volte a ser comum, preferem que fique como individual. Então, no nosso caso, a operação foi feita inversa, mas nós todos temos o título de posse da terra e nunca houve conflito aqui. Agora nossa terra era imensamente grande, mas foram grilando, grilando, grilando e hoje a gente tem menos da metade do que era o quilombo.

O que é e como funciona a brincadeira do coco de roda

O nosso coco é o que a gente chama "coco de umbigada". É aquele coco que é feito a roda e ficam dois disputando no meio da roda; para ver quem dança melhor, para fazer aquele jogo de sedução, de amostramento. Então, é uma dança onde as pessoas antigamente, até na época do Mestre Luiz de França[8], eu o chamava de papai Luís; eu fui criada junto com a filha dele, quando ela dava benção eu dava também; por isso fiquei chamando-o de papai Luiz. Então, a gente estava dançando o coco e cantando e ele saía com o ganzá, se afastava uns 2/3 metros e quando voltava já era dizendo: "A resposta do Coco é essa". Ele já tinha feito aquele coco. Então às vezes era um coco sobre a história da comunidade, uma graça que alguém fez, uma história de um casamento de um noivado. Então era como ele fazia e eu achava aquilo muito interessante. Hoje a gente senta e pega um caderno, canta um verso, canta outro e monta. Antigamente não! Eles tiravam na hora da cachola, do quengo. Então é um coco que é basicamente assim.

[7] Instituto de Terras e Planejamento Agrícola do Estado da Paraíba.

[6] Mestre Luiz de França é conhecido nos quilombos do Ipiranga e Guruji como "O Professor". Ensinou coco de roda e ciranda a várias pessoas. Existem alguns cocos que exaltam sua memória, importância e resguardam seu legado através da oralidade. Alguns cocos em homenagem ao Mestre Luiz de França:
1) Pergunta: Professor Luís de França / Quem me dera você ver / Aqui tem quem lhe imite / Mas não tem como você
Resposta: Vocês ajeitem o bombo / E não parem de brincar / Quando eu não existir / Botem outro em meu lugar
2) Pergunta: Vem cá Luiz / Ô que saudade vem cá
Resposta: Tu não pode brincar coco / Vem ao menos me ensinar
3) Pergunta: Luiz de França / Se você tá me escutando / Seu Zabumba tá tocando / Pinheiro quem consertou
Resposta: O som é bom / Do bombo que eu preparei / Esse zabumba eu deixei / Meu filho foi quem herdou.
(Esse coco foi tirado por Marcus de França, filho do Mestre Luiz de França).

Eu tenho dificuldades, não sei se é porque eu tenho diabetes ou certas doenças que vai prejudicando a nossa mente, e aí eu não tenho essa facilidade de gravar os cocos. Minha Mãe cantava três dias de coco e não repetia um coco. Tem que ter a colinha senão eu não consigo, mas ela viveu a vida dela toda fazendo isso. É uma dança que a gente acredita ser de origem africana e que eu acho fascinante, sou apaixonada. Porque ela é uma dança que enfeitiça as pessoas. Eu não esqueço nunca de uma vez que a gente estava dançando na lagoa e ia passando um rapaz, ele ainda um pouco jovem, paletó, gravata e uma pasta na mão. De repente ele joga a pasta e o paletó e dança no meio na roda e depois olha pra gente e diz "Eu hein" e foi embora. Então tem um certo feitiço no coco de roda. Então deve ser isso.

Foto 5: Coco de Roda Novo Quilombo. Autoria desconhecida.

Instrumentos, dança e a "tiragem" do coco

Os instrumentos são também essa coisa incrível. Eu costumo dizer que o bombo e a caixa, funcionam como um encantamento do coco de roda. Porque dentro do bombo tem uma peça chamada "alma" que é o que segura à estrutura do bombo e tem os couros dos animais que foram tirados pra colocar nesse instrumento, que tinham alma também. Então, é alma, é pulsação, é vida, né... Essa magia dos instrumentos. E o bombo antigamente era feito um lado couro de cabra e o outro couro de bode. Um dava com grave e o outro com agudo. Hoje não, a gente não sabe por que não tem mais esse cuidado. Vem com o couro pronto. Mas antigamente os mestres diziam que um lado tem que ser couro de cabra e o outro couro de bode para dar esse som diferenciado. E quem toca! Tem o zabumbeiro e tem os que tocam a caixa. Eu, particularmente, arranho, não sei

tocar. Mas são sons incríveis que a gente fica tudo fascinado quando escuta. Eu mesma, começo no dia da festa do coco, às 5 horas da manhã, indo pra feira comprar as coisas, pra fazer as comidas. Quando dá 5 horas da tarde eu já estou quase não aguentando, e digo que não vou aguentar essa festa. Minhas pernas não aguentam estou cansada. E quando o bombo começa a tocar, eu não sei pra onde vai o cansaço, mas eu vou até 5 da manhã do outro dia. Deve ter muita magia nesses instrumentos. É a caixa, bombo e o ganzá. O bombo e a caixa, bem artesanais, que eram feitos pelos mestres antigos. Mestre Cícero de Várzea Nova, Seu Jorge de Forte Velho e hoje a gente já tem pessoas que se dedicam totalmente a isso. Um atelier que faz em série, às vezes do mesmo jeito. Antigamente não, cada bombo era peça única.

O coco de roda Novo Quilombo e a festa do coco no Ipiranga

A festa do coco de roda surgiu justamente nesse tempo de 1980, pela necessidade dessa cultura voltar. Os mestres, a gente conversava com eles e víamos os olhos deles cheios de água quando falava sobre o coco de roda. E aí a gente começou a se conversar e se articular, os filhos do mestre João Rodrigues, lá de Guruji, os filhos do Mestre João Henrique, os filhos de Joana Calixto e de Zé Cocó. Então, começamos a conversar com eles e diziam "ah, se voltasse a festa do coco", "ah, a festa do coco é tão bonita". Não tínhamos os instrumentos, mas tocávamos com lata de querosene e o ganzá era lata de óleo de comida, naquela época era lata de óleo. Começamos com o grupo brincando na casa de um e na casa de outro. Mestre Luiz de França ainda era vivo e foi passando as técnicas para os mais jovens e aí a gente começou a trabalhar com esse pessoal. Na época, só tinha uma criança que era Luciene, que tinha seis anos de idade e dançava muito bem. O resto já era tudo bem maduro. Tinha eu e meu irmão Janduí que era um pouco mais jovem, mas os outros já eram maduros. Os jovens ficavam de fora olhando e não queriam participar da brincadeira.

Aí a gente começou a brincar na comunidade, fazia uma festa de São João e São Pedro. Às vezes, na festa de São Sebastião, que é o padroeiro de Guruji. Um dia apareceu a professora Ignez Ayala e começou a pesquisar nosso grupo e começou a levar o grupo para apresentações fora daqui da comunidade. A gente foi se apresentar em João Pessoa em vários lugares e na lagoa. Lembro que uma vez a gente foi se apresentar no Shopping Manaíra e quando chegou lá, a gente dança descalço né, quando chegou lá que a gente tirou a sandália pra dançar o guarda veio e disse "não, você não pode tirar a sandália, tem que calçar". Ficou aquele impasse... Quer saber, pega as coisas e vamos embora! Aí conversaram lá com o gerente do shopping e ele aceitou que a gente brincasse descalço, que é uma das características do grupo, a gente não dança calçado. As calças dos homens imitam os escravos na lavoura da cana e as mulheres as saias. Quanto mais floridas e grandes melhor. Então, começamos a brincar e depois de mais de 10 anos de apresentações em São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia, Bahia, Recife e Campina Grande surgiu aquela preocupação de como era que a gente ia passar essa cultura à frente se a gente não brincava na comunidade. Então, a gente começou a brincar na comunidade, fizemos a festa do coco na comunidade e eu

lembro que a primeira vez que a gente foi brincar a gente já tinha essas roupas, que eram essa blusa com as saias e os homens a calça e a blusa. O povo da comunidade ficava olhando, mas ninguém entrava e a gente sabia que ali tinham mestres, que cantava, tirava coco e tocava... Mas ninguém entrou para dançar e eu perguntava para eles "porque vocês não entram"? E eles diziam: não a gente não tem farda. Então, eu disse: pessoal a gente tá fazendo errado, a gente tem que brincar sem a roupa do corpo. E aí, começamos a brincar sem as roupas, só com as saias das mulheres e os homens com qualquer roupa e o pessoal começaram a entrar na roda. Tanto os mais velhos, como os jovens entravam e começavam a brincar. E aí a gente viu que a roupa estava inibindo eles. A festa foi crescendo, foi aparecendo grupos de cultura pra querer se apresentar com a gente e hoje acho que já passaram mais de 100 grupos por essa festa. O interessante é que o nosso quilombo era uma coisa tão escondidinha que ninguém sabia onde era o Ipiranga. Quando perguntavam a gente de onde somos, respondíamos que éramos do Guruji, e aí ficou "Coco do Guruji". Só que a maioria dos componentes era do Ipiranga. Depois da festa do coco na comunidade, o Ipiranga passou a ser mais conhecido do que o Guruji. Então, a festa trouxe esse reconhecimento do Ipiranga como quilombo e como um lugar de cultura.

"Cultura não morre, ela adormece"

Eu me lembro que papai Luiz, nos anos de 1980, já não brincava e já fazia muitos anos. Tinha o Mestre Zé Cocó, o Mestre Zé Maria, Mestra Joana Calixta, Luiz de França e João Sapo. Eram muitos mestres que já estavam bem velhinhos e que não brincavam há mais de 20 anos. O coco ficou parado dos anos de 1960 aos anos 1980, justamente no período da ditadura militar. O coco era como a capoeira, era dança de vagabundo né...

Aí passaram a participar, hoje a gente começa a festa do coco e quando toca os instrumentos as crianças são as que primeiro chegam e que saem por último. Eu lembro que Ismael, hoje está com 10 anos, ele com dois anos de idade, o avô (Janduí) tocava o bombo e ele dizia "cilanda" e quando meu irmão tocava coco, ele dizia "coco". Com dois anos de idade ele já sabia distinguir coco e ciranda. Hoje ele toca coco, toca ciranda, canta e dança. É um mestre já. A gente não ensaia com as crianças, a festa do coco funciona como uma oficina nata. Tem crianças que saem do colo da mãe, bota no chão e ela já começa a andar se mexendo ali, dançando coco. Então é uma coisa que vem no sangue.

Protagonismo das mulheres no coco de roda

Desde que o coco teve essa retomada, a gente teve a Mestra Dona Lenita como a mestra que ia pras escolas, que ensinava. Ela chegou até a ser incluída como mestra griô, que é um título que é dado, que é vitalício. Depois de um ano eu soube que ela foi retirada desse título, que foi repassado pra... eu não lembro o nome dela. E foi uma coisa que foi feita indevidamente. Mas aí ela continuou aqui na comunidade indo pras escolas, a gente ia pra escola, a gente ensinava... é tanto que na escola de ensino fundamental I tem o Projeto Clamores Antigos, que

a gente passou mais de ano ensinando aquelas crianças. Depois o professor Manoel assumiu esse projeto e aí uma criança já ia ensinando pra outra. Quando aquelas crianças já estavam ficando bem práticas, a gente já trazia elas para o grupo. E a gente vê que a maioria das mulheres, hoje são... quem dança coco na maioria das vezes é mulher, mas os tocadores já são mais homens. E a gente percebe pela letra do coco que antigamente os mestres eram mais homens, porque a maioria das letras de coco são feitas para as mulheres... é difícil você encontrar uma letra de coco feita para um homem. Tem uma que eu lembro: *"É às de ouro, Manuel / É às de prata, Manuel / Esses seus olhos, Manuel / É que me mata, Manuel"*

Mas é muito raro encontrar uma letra de coco que fale de homem! Então isso prova que quem cantava eram os homens, né. Mas hoje você vê que as mulheres estão tomando essa força, a maioria dos cocos de roda hoje são geridos por mulheres. E aqui no grupo eu estou muito contente... infelizmente veio essa pandemia que desmanchou tudo, mas as mulheres do coco, as mais jovens decidiram que vão aprender a tocar coco, tocar os instrumentos. Então, eu fiquei muito feliz porque era o que faltava. Eu acho lindo o grupo. É muito raro se ver mulheres tocando. Então, a gente vê lá em Barra de Camaratuba, acho que uma mulher só, então é muito difícil. Elas tomaram essa iniciativa eu fiquei muito contente, mas veio essa pandemia que atrapalhou tudo.

Relação do coco com religiões católicas e a Jurema Sagrada

A religião, a gente... eu sou uma pessoa que quando me perguntam qual a minha religião, eu digo que acredito em Deus, certo? Porque eu acho Deus em todo canto que eu vou. E eu já fui em muitas festas de terreiro, festas da jurema e é interessante que lá são cantadas músicas do coco. Então, isso tem uma proximidade muito grande; as roupas são idênticas, as músicas são idênticas, os toques são idênticos, com algumas alterações, o ilú toca diferente do bombo. Mas a gente acredita que vem dela. E muita gente confunde. Diz assim... "isso é macumba! Não vou dançar isso não que isso é macumba." Mal sabem eles que macumba é um instrumento musical. Mas eu acredito que tem muito a ver.

Legado africano e indígena no coco de roda da Paraíba

O nosso quilombo é muito misturado, os índios tabajara, os potiguaras, é muito misturado; aqui tem os caboclos, tem as famílias dos caboclos que moram aqui no quilombo, que é a mistura do índio com o negro. Então tem essa coisa também. A gente acredita fielmente que tem toda essa mistura[9]. Eu não tenho

[9] As danças indígenas já utilizavam a roda como forma da organização seja nas suas brincadeiras ou nos rituais religiosos, porém não era característica dos brasileiros a utilização da umbigada e de pessoas dançando no meio das rodas (Cascudo, 1965, p. 132). Dentro do Coco de Roda indígena do litoral norte da Paraíba, essa afirmação de Câmara Cascudo faz sentido. Nas minhas experiências com os grupos da Aldeia Laranjeira e Aldeia Cumaru (Ambos do município de Baía da Traição) e o Coco de Roda da Barra de Camaratuba (localizado fora do terras indígenas, porém com integrantes que moram nas aldeias ou são descendentes dos povos potiguaras), percebi que eles seguem um mesmo padrão de dança, mas sem um par/casal no meio da roda para realizar a umbigada. Por

muito contato com os outros grupos de coco, por exemplo, sei que tem um lá na aldeia São Francisco, o Cumaru, que é totalmente indígena. Mas eu acredito que faz mais de 20 anos que eu vi esse grupo dançar, e eu lembro da forma como eles dançam. Então eu não tenho muito essa aproximação com grupos de coco indígena, aí não sei nem te dizer essa diferença basicamente; por exemplo, isso eu estou falando na Paraíba, viu? Pode ser que os outros estados tenham mais. Não sei, mas na Paraíba a maioria dos cocos são africanizados, um povo negro, eu digo pela visibilidade, mas pela visibilidade é mais população negra.

Momentos da brincadeira do coco de roda

Hoje o coco é quando dá vontade. A gente só não faz coco no natal e no ano novo porque não tem nada a ver. Mas, antigamente, era uma dança que era só no São João, São Pedro, Santana, casamento, batizado e pronto; para essas épocas. E acontecia remotamente, mas quando acontecia eram 3 dias de coco sem parar. E tinha aqueles cocos que parava de tocar de cantar e a pessoa dizia "vou embora!" aí quando começava a cantar os cocos chamava o povo de volta de novo e aí eram três dias nessa brincadeira, hoje em dia a gente brinca uma noite e já está se acabando.

Origem do nome coco

O coco tem duas origens. Antigamente... minha tia conta até hoje, minha mãe contava, meu avô Zé Pequeno, que nas colheitas de coco, aqui nós tínhamos a fazenda Baraúna, que era a fazenda do Almir Correia com a Geranil Lundgren, que contratava centenas de trabalhadores pra passar a semana tirando coco e traçando o coco. E nessa tiragem de coco as pessoas cantavam muito coco de roda e também pelo fato da música ser feita no improviso tirada da cabeça, do coco, do quengo né. Eu tenho essas duas linhas de pensamento, o coco por conta da colheita do coco e também do improviso tirado da cachola.

Principais características do coco de roda na Paraíba

O coco paraibano[10] eu estou tendo a oportunidade, eu me agarrei a esses meninos aí do Acauã... Meu amigo, eu estou conhecendo cada grupo de coco

exemplo, no Coco da Barra de Camaratuba, uma única pessoa vai para o centro da roda, dança e, logo após, chama outra para entrar, e assim por diante. Em alguns registros das Missões de Pesquisas Folclóricas de 1938, que filmaram o coco de roda na Baía da Traição, é possível perceber que esse padrão, hoje feito pelo coco de roda da Barra de Bamaratuba, é tradicional e que, além disso, o zabumbeiro e o tocador de gaita (flauta indígena) também dançavam no meio da roda em determinado momento da brincadeira. O Mestre Miguel do Coco de Roda Potiguara Flor de Laranjeira afirmou recentemente, durante live do Saberes em Roda com o grupo, que a umbigada é questão de querer fazer ou não dentro do que ele aprendeu e vivenciou. Sendo assim, podemos entender que a umbigada não influencia tanto na brincadeira dos cocos indígenas do litoral norte paraibano. Diferentemente dos cocos de roda mais africanos que encontramos no litoral sul e em outras regiões do estado em que a umbigada é parte essencial dentro da roda do coco.

[10] O Coco de Roda na Paraíba é disseminado por todas as regiões do estado. Cada grupo, mestra ou mestre tem suas próprias características e especificidades seja no canto, toque ou na dança.

incrível que eu nem sonhava que existia, mas tem uma variedade grande, viu! O jeito de dançar e o toque são bem aparecidos, mas o jeito de dançar, por exemplo, o coco de Queimadas, gente, aquilo é incrível. Tem uma influência grande de Pernambuco, o coco de Mauguio, eu acho que é isso como eles chamam; e um instrumento só, eles tocam só o bombo. Eu achei incrível também, ele canta com o microfone na mão e toca com uma mão só. Achei aquilo incrível e o jeito que eles dançam totalmente diferente do nosso. Então, tem uma variedade de coco grande na Paraíba, né! Mas eu acredito que o coco de umbigada, ele tem mais grupo que dançam desse jeito, como Cabedelo, ele é incrível! O Coco de Barra de Camaratuba, que eles entram de um em um na roda, não tem aquela disputa dos dois na roda. O Coco de Jacumã, eles dançam virando um para o outro. Então, cada um tem seu jeito de ser, de manejo, como dizia minha Mãe: Cada coco tem seu manejo. E a gente ver que tem o coco da roxa, o coco praiêro, coco de cacete, coco de umbigada. Então, tem uma variedade grande aqui na Paraíba.

A gente está nessa disciplina de metodologia de ensino da música, então, acho que uma das coisas que é mais interessante pensar, pra quem for professor de música no futuro, é pensar em como se aprende e como se ensina o coco que é diferente daqui da universidade que vai ler pra aprender.

A transmissão de saberes às novas gerações

Aqui é uma coisa bem interessante. Fabinho começou com 6 anos de idade, hoje ele tá com 16, tem 10 anos no coco e já compõe coco de roda, já canta; é uma coisa que a gente não tem muita dificuldade não porque, sei lá, o tempo é quem ensina. Eu acho que Zé (Silva) e Arthur (Costa)[11] tão danados pra tirar coco de roda. Então é a prática que faz isso, é a prática. Eu fico pensando... tô martelando esses dias aqui que eu tenho que fazer um coco para quando voltar a gente botar para quebrar viu!? Aquele coco que faz fogo e aí tem que ter uma letra bonita e com a música bonita. Fabinho vem para gente pensar junto; então, ele escreve e na prática a gente vai aprendendo a fazer coco. A minha mãe já tinha essa facilidade, até um sonho que eu contava para ela, ela ficava por ali e quando era no outro dia, ela dizia: eu fiz um coco sobre aquele sonho. Ela tinha essa facilidade de memorizar as letras dos cocos. Eu já tenho um pouquinho de dificuldade mesmo porque eu desde criança que eu tenho problema de mentalizar as coisas, e aí tem que tá com a filinha, que você começa a cantar; aí, atrás daquele já vem aquele outro; precisa dessa fila.

[11] Integrantes do Grupo de Estudos Coco Acauã.

Figura 6: Fabinho e Ismael cantando durante Festa do Coco no Quilombo do Ipiranga, 2015. Foto: Milena Medeiros.

A "pergunta e resposta" no coco de roda

Quando a gente canta o coco, quem é do grupo já sabe a resposta. Mas quem não é do grupo, quanto mais o povo responde mais o coco fica animado. Então, a gente tem que começar pela resposta para que o povo aprenda. Quando você faz a tiragem[12] que é como a gente chama, aí as pessoas já vão responder. Todo coco tem uma resposta. Geralmente minha mãe dizia assim: a resposta do coco. Aí cantava a resposta, os tocadores ficam parados e não tocam pras pessoas entenderem o que tão cantando. Aí, depois, quando vai fazer a tiragem e que eles pegam tocando. Minha mãe dizia assim: a resposta do coco! E aí cantava a resposta e os tocadores ficavam parados, escutando para aprender a resposta, só depois que ela vai fazer a tiragem. É um método de ensino: primeiro canta a resposta para todo mundo aprender e poder cantar.

"Coco de recado"

Coco de recado a gente tem alguns, por exemplo, a minha mãe estava na festa do coco, muita gente bebendo, muita gente dançando; muita gente antigamente não era como hoje que a gente compra o lanche do povo e bota no lugar reservado e vai mandando as pessoas virem. Geralmente os componentes do grupo queriam lanches, então, cada um leva um prato, um leva caranguejo, outro levava a galinha de capoeira, outro leva inhame e macaxeira, e bolacha, e

[12] Tiragem é a forma como se puxa um coco de roda ou uma ciranda, isso inclui a pergunta e a sofra (melodia da voz).

café, suco e cachaça... o dono da Bodega dava cachaça e fazia comida que dava para o grupo lanchar e as pessoas de fora, aí o grupo também que a gente convidou para brincar. Tinha determinados momentos que a minha mãe cantava um determinado coco que eu sabia o que ela queria dizer. Tinha um coco que ela cantava que era do Quilombo do Ipiranga: *No quilombo do Ipiranga mangueira não bota mais/ mode a largata dandoca que sua fome é demais/ Eu vou chamar Jurandir para comprar formicida/ para matar a dandoca ô que largata atrevida*. E aí eu já me ligava, quando eu olhava para mesa do lanche estava o povo em cima comendo tudo e eu ia para lá dizer "pessoal, esse lanche aqui é do grupo que tá se apresentando". Ela mandava aquele recado para mim e o outro era um de dizer assim *"bota barro na parede/ quero ver cair o pó/ aqui de dentro dessa sala/ quanto mais sério melhor"* aí eu já ficava ligada, era um alguém querendo brigar, era um bêbado caindo por cima do povo era algum rapaz com alguma mulher e aí eu já ia, tirava o bêbado no meio das pessoas e lá vai... então é um recado né? *"Qua ti lê lê/ Qua Qua/Cheguei agora/Um pé na meia/Outro de fora"* então ele quis dizer que estava desconfiado com alguma coisa que estava acontecendo ali. E esse coco a gente acreditava que eram os escravos mandando recado de um para o outro sem que o senhor de engenho entendesse o que eles estavam dizendo, né? E eles riam e achando que ele estava brincando, simplesmente cantando, sendo que ele estava mandando recado de um para o outro.

Cocos de alvorada

Eram cantados de manhã; a minha mãe quando queria acabar a festa ela tirava:

o sol saiu
eu vou varrer a sala
quero ver a cara
de quem arrasta mala

Esse coco é mesmo que jogar água fria no povo, vai tudo saindo de fininho e aí tem os cocos que animam e tem os cocos que desanimam. Alvorada é uma prática do povo do Mestre Zé Cutia que era o que eles faziam de madrugada, quando o dia já ia amanhecendo iam pro rio tomar banho e tocar ciranda a noite toda e as pessoas botando as comidas na janela e as bebidas, reforçando de novo e bebendo, e comendo, e ele tomava banho e voltava a dançar um bocado.

Ciranda

O coco de roda e a ciranda praticamente andam juntos, só que a gente aqui não gosta muito não, a gente canta quando alguém contrata o grupo e diz assim pra tocar, mas o negócio da gente é coco mesmo. Ciranda é mais coisa de praia, então se você chegar lá em Zé Cutia (mestre de Jacumã), eles gostam mais de ciranda.

Interferências externas na Festa do Coco

Incomoda, sabe... incomoda porque a gente quer ver as crianças, a gente quer ver os jovens, quer ver os idosos, mas Dona Zefinha de Muriçoca tem oitenta e tantos anos e tem hora que as pessoas estão empurrando a bichinha, sabe? As loucuras, todo mundo dançando a mesma coisa doida; e as meninas às vezes botam a saia na mão e já querem ir embora, pois as pessoas não deixam elas dançarem e tomam conta da roda. Então é isso, porque a festa é uma oficina, é vendo que eles vão aprender, então, achar que aquilo é normal, que o coco de roda é aquilo, aquela muvuca toda; eu digo "é coco de roda, pessoal, cadê a roda?". Então, bate numa criança, bate no idoso, bate nos mestres que estão cantando. Um tempo desse, quase quebrava o meu dente... Então, tem que ter essa coisa do respeito pela roda. Então, nessa pergunta "qual a importância da roda?" porque é uma característica do grupo, do corpo, do jeito de dançar; é aquela roda dançando e depois dois (duas pessoas) indo para o meio da roda para fazer aquela disputa entre eles. E você quer ver a roda pegar fogo, aí é que a disputa fica bonita lá dentro, mas, se todo mundo dança ao mesmo tempo, a gente não vê essas coisas bonitas. Pra mim, a dança do coco, a coisa mais linda é quando a saia gira, né? duas mulheres ou uma mulher e um homem ou dois homens. Mas, se a gente não tem como perceber essa particularidade que é do novo quilombo... E aí, por exemplo, se vai para o palco se apresentar, já é diferente. Por essa questão que o Encontro de Coco[13] teve que se criar uma comissão da roda e uma placa escrito "respeite a roda", porque é muita questão de como se tornou o coco pernambucano, e como é muito forte, o pessoal acha que é a mesma coisa. Como ninguém presta atenção em nada, vai chegando achando que uma brincadeira de coco, que acontece em um palco, é a mesma coisa de uma brincadeira que acontece na comunidade, e não é; existe também a característica do coco paraibano. Então, acho que falta um pouco mais de sensibilidade, as pessoas chegarem naqueles que estão fazendo, para ver como é a coisa no local. A dificuldade que eu tive quando eu fui para Beth de Oxum e eu queria dançar, eu e minha menina querendo dançar, mas não podia porque era um em cima do outro; é aquela coisa maluca, todo mundo dançando ao mesmo tempo... é diferente de nosso aqui, bem diferente.

Brincadeira, apresentação e patrimonialização

A apresentação no quilombo é mais gostosa, porque ela é espontânea; não que as outras não sejam, mas é aquela coisa técnica, é tudo cronometrado; aquela

[13] O Grupo de Estudos Coco Acauã, um coletivo formado para o fomento das culturas tradicionais paraibanas é o responsável pelo Encontro de Coco de Roda e Ciranda da Paraíba, em parceria com o Coco Novo Quilombo, e por diversas ações de incentivo ao coco de roda, ciranda e mazurca na Paraíba. Recentemente, conseguiram aprovar, o dia municipal do coco de roda e ciranda em João Pessoa, junto à Vereadora Sandra Marrocos, e o registro do coco de roda e ciranda como patrimônios imateriais em João Pessoa, em conjunto com o vereador Zezinho do Botafogo – marcos históricos para um estado tão negligente com a sua cultura negra, indígena e cigana. Através das mídias sociais da @FolguedosParaibanos e do canal de YouTube "Cultura Paraibana", o grupo de estudos divulga na internet a produção da cultura popular tradicional feita no território paraibano.

coisa que às vezes a gente bota os tocadores e cantores lá em cima e os dançadores aqui embaixo, não faz conexão um com o outro, é uma loucura só. Mas a apresentação é muito legal muito bacana, mas tem umas que estressa sabe... um dia desses queriam que a gente fosse apresentar e eram 10 minutos de apresentação... gente pelo amor de Deus, só dá para formar roda, pera aí... o que é isso, 10 minutos de apresentação? Meu pai... não dá não!

Essa patrimonialização[14] não pode tomar um cunho assim como se fosse show; o grupo tem que continuar a ser autônomo, tem que continuar a ser visto como um grupo de cultura popular tradicional. Porque, quando a gente vai para via do show, aí fica tudo muito mecanizado, sabe? muito maquiado... então eu tenho essa preocupação da gente não se perder na caminhada.

Questões financeiras e políticas públicas

A gente está há dez anos nessa caminhada de festa do coco na comunidade; e assim, passamos praticamente cinco anos pagando para fazer a festa. Quando a gente começou a festa do coco mesmo, a minha mãe ainda estava viva e a gente não tinha essa multidão toda. Não vinham muitos grupos para se apresentar na comunidade; então, a própria festa ficava aquela coisa mais simples. Quando ela tomou esse cunho de festa estadual, com 500 participantes por mês, a gente tinha 150 componentes dos grupos que iam se apresentar. Então, a gente tem que dar lanche para esses grupos, tem que ajudar no transporte; então, era muito comum as minhas meninas dizer "Pronto! Semana do Coco sai de perto dela." Porque eu estava mal humorada, brigava com todo mundo. Até que a gente conseguiu uma Assessoria do SEBRAE com o Danilo Aguiar, e chegamos a essa conclusão de que desse jeito eu ia parar, porque não está tendo condições de a gente continuar com essa festa; porque eu estou botando do meu salário pra fazer a festa do Coco, isso não é não é viável. Mas aí chegamos à conclusão de que cobrando essa entrada de R$ 5 (cinco reais) por pessoa não quilombola/visitante a gente teria uma fonte para tentar arcar com as despesas da festa. Na maioria das vezes entra dinheiro das biojóias; dinheiro das comidas que eu vendo. A gente combinou que os donos de barracas, cada um ia ajudar com R$ 20 (vinte reais) por pessoa.

A gente não tinha nenhum retorno da gestão, por exemplo, mas por outro lado ela fez uma coisa que as outras não fizeram, que foi a gente receber cachê para se apresentar no município; como ele dizia "não é um cachê, é uma ajuda de custo." Só que essa ajuda de custo, a gente rateava entre os componentes e, assim, a gente não ficava com uma reserva, ficava com caixa zero. No governo do Estado, a gente, durante 30 anos de caminhada, se apresentou eu acho que três vezes. Agora, na FUNJOPE, na época de seu Emilson, a gente fez muitas apresentações, mas sempre com essa consciência de não ter um fundo de reserva. Então, bombo, pagava para consertar; "tá faltando isso, Ana", pagava para fazer; às vezes recebia depois de seis meses. Então, a gente gostaria que essa festa fosse reconhecida, como um ponto de cultura, onde a gente tivesse um momento pra que essa festa

[14] Os redação e promulgação de leis e inventários municipais e estaduais para o registro e salvaguarda do Coco de Roda patrimônio imaterial na Paraíba estavam em trâmite em junho de 2020.

não se tornasse um prejuízo; e que eu pudesse dar uma ajuda a cada um dos meus mestres para eles trocarem a noite inteira; que eu pudesse dar uma roupa nova a cada seis meses; que pudesse comprar instrumentos novos; mas isso não acontece porque a gente não tem ainda esse reconhecimento financeiro, até esse momento não. Eu acho que faz uns dois anos ou mais que a gente não compra roupa para o grupo, então não existe isso. Então é isso, é muita dificuldade fazer cultura, não é brincadeira; e as pessoas ainda acham que os mestres ganham muito dinheiro, que os mestres recebem por tudo que faz. E tá vindo agora essas leis que estão aí né, esse auxílio da cultura; eu estou agoniada com isso porque eu acho que o bolo já tá sendo rasgado, sem a massa nem ter ido pro forno e é muita coisa, muita discussão. Mas aí vem uma deputada com esse papel realmente de ser madrinha desses grupos de transformar esse dia – Dia Municipal do Coco de Roda – como Estela[15] quer fazer aqui no município. Eu acho que isso é muito importante pra gente, pra criar força, criar fôlego, ser mais visibilizado. As gestões têm esse dever de ter esses grupos, como grupos que fazem a alegria do Povo. E aí, a gente vê que ainda estão muito distantes da gente. Eu estou fazendo hoje a função que é da gestão, Prefeitura, de Governo do Estado, Secretaria de Cultura... sabe? quem tá fazendo são os mestres nessas comunidades e a gente sabe o quanto a gente rala pra fazer isso e pra não deixar a cultura morrer; a gente vive com a corda no pescoço todos os dias pra fazer com que essa cultura esteja aí gritando; todos os dias uma situação bem precária mesmo, vulnerável e descaso mesmo do poder público.

Finalização: derradêro coco

Então é isso, quero agradecer a vocês por essa oportunidade de estar aqui contando um pouco da nossa história, do nosso jeito de ser cultura e dizer que estou sempre à disposição de vocês e é isso.

Estrela D'alva que no céu mais brilha
A noite é fria em Jerusalém

Esse é o derradeiro coco, lírio roxo
Eu me vou também.

[15] Estela Bezerra, deputada estadual da Paraíba.

Figura 7: Mestra Ana de punho erguido durante uma festa de coco, 2015. Foto: Milena Medeiros.

Referências Bibliográficas

BARBALHO, Nelson. **Dicionário do açúcar**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Ed. Massangana, 1984.

CASCUDO, Luís da C. **Made in Africa**. São Paulo: Global Editora, 2001.