

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

*Nina Graeff<sup>1</sup>*

**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

---

<sup>1</sup> 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<sup>2</sup>.*

*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<sup>3</sup>. 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<sup>4</sup>. 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<sup>5</sup>,

<sup>2</sup> Agradeço à minha colega Profa. Dra. Eurides de Souza Santos pela parceria na organização deste dossiê.

<sup>3</sup> “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).

<sup>4</sup> 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)

<sup>5</sup> 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<sup>6</sup> até hoje, fundados sobre “pautas brancas”<sup>7</sup>, 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<sup>8</sup>, proliferam publicações de material didático para suprir a nova demanda escolar<sup>9</sup>, assim como as reflexões em torno de pedagogias e abordagens afrocentradas<sup>10</sup>. 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<sup>11</sup> 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<sup>12</sup>.

Anterior à necessidade de um dossiê com esta temática<sup>13</sup> e com o objetivo de descolonizar a pesquisa e o ensino da música no Brasil<sup>14</sup>, 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<sup>15</sup> (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, *mmimo 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.”

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

<sup>7</sup> O título alude também à obra clássica de Frantz Fanon *Pele Negra, Máscaras Brancas*, de 1952 (FANON, 2020).

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> Ver, por exemplo, “Origens Africanas do Brasil Contemporâneo”, de Kabengele MUNANGA (2009).

<sup>10</sup> Ver, por exemplo, Nogueira, 2012; Machado, 2014; Oliveira, 2016.

<sup>11</sup> Um exemplo é a coletânea de textos “Músicas Africanas e Indígenas no Brasil”, organizada por TuGNY e QUEIROZ (2006).

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

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> Em outubro de 2020, foi lançado o dossiê “[Música Enquanto Prática Decolonial](#)” da Revista PROD.

<sup>15</sup> 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”<sup>16</sup> (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

---

<sup>16</sup> “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 caminhos 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 criatividade 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)<sup>17</sup>. 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).

---

<sup>17</sup> 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.*

Oyèrónké 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”<sup>18</sup>; são ritmos que só quem os dobra, e a cada vez que os dobra, apreende a diversidade, complexidade e profundidade de seus *matizes*.

Com os pés sobre Santo Amaro da Purificação, decidi dedicar meus estudos à cultura da região<sup>19</sup>. Logo após a decisão, de volta à Alemanha, deparei-me, em uma disciplina sobre a história do jazz do mestrado em musicologia em Weimar<sup>20</sup>, 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 austriaco Gerhard Kubik sobre extensões africanas no Brasil (1979, 1986, 2013) e sobretudo no Blues<sup>21</sup> (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

---

<sup>18</sup> Verso da música “Béradêro” de Chico César.

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> 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<sup>22</sup>. 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*<sup>23</sup> com a estratégia de passos precisos que preparam o momento de soltar a flecha certa; 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<sup>24</sup>, 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”<sup>25</sup>. Estas, por mais que possam trazer

---

<sup>22</sup> Por exemplo, GÜNTHER, 1969; KOETTING, 1970; LOCKE, 1982; KUBIK, 1983.

<sup>23</sup> Dança e ritmo para o orixá Oxóssi.

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> 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 Zâmbia (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<sup>26</sup>; 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<sup>27</sup>. 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<sup>28</sup> sob uma perspectiva africana (MUKUNA 1978, 1979;

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> Uma vertente crescente de musicólogos africanos rejeita o uso do termo “etnomusicologia”, substituindo-o por “musicologia africana” (Kidula 2006; MAPAYA, 2016).

<sup>28</sup> 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<sup>29</sup>.

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 afrocêntrica (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

---

<sup>29</sup> 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<sup>30</sup>, 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”<sup>31</sup> (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<sup>32</sup>, 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<sup>33</sup>, despertando um debate acirrado sobre racismo e sexismo no campo da musicologia, inclusive no Brasil<sup>34</sup>. 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.

---

<sup>30</sup> 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).

<sup>31</sup> “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”.

<sup>32</sup> 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>

<sup>33</sup> 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>

<sup>34</sup> 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\\_9hx1Eshel](https://youtu.be/9_9hx1Eshel)

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<sup>35</sup> e na musicologia brasileira<sup>36</sup>.

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<sup>37</sup>. 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<sup>38</sup>, ou que estas sejam de menor valor e qualidade que os da música clássica.

---

<sup>35</sup> Ver <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/08/26/em-movimento-inedito-orquestras-e-maestros-debatem-apagamento-de-negros.htm>.

<sup>36</sup> 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/MEB9hXnqy\\_U](https://youtu.be/MEB9hXnqy_U) e a “Série Racismo e Música - Racismo na Educação Musical com o Prof. Luan Sodré” <https://youtu.be/m7sFt1BxOUs>

<sup>37</sup> 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>

<sup>38</sup> 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<sup>39</sup>. 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 querido pela comunidade, tudo conforme documentos (NICOLITT, 2020, p. 6-7)<sup>40</sup>.

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<sup>41</sup>.

## 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<sup>42</sup>?

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<sup>43</sup>, com o qual

<sup>39</sup> O relato da experiência de Luiz Carlos da Costa Justino foi publicado na Revista Piauí. <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/qual-facciao-vagabundo/>

<sup>40</sup> <https://www.conjur.com.br/dl/soltura-musico-niteroi.pdf>

<sup>41</sup> <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2020/01/fui-presos-a-toa-foi-uma-covardia-diz-funkeiro-dj-rennan-da-penha.shtml>

<sup>42</sup> 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>

<sup>43</sup> 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<sup>44</sup>, 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.

<sup>44</sup> 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 GROSGOUEL, 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<sup>45</sup>, não se limita ao samba, nem à pesquisa musicológica:

---

<sup>45</sup> 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<sup>46</sup>) ou seus familiares provêm. O constante desconforto do acadêmico branco pode significar um “profundo exercício de auto-reflexividade”, 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”<sup>47</sup> (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/channels-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/channels-2000-boomerang-criticised-for-humiliating-indigenous-australian-culture>

<sup>46</sup> 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 cultura 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).

<sup>47</sup> 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<sup>48</sup>, da história, dos discursos, de teorias e de práticas musicais e acadêmicas.

---

<sup>48</sup> 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<sup>49</sup>. 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

---

<sup>49</sup> 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<sup>50</sup>. 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*<sup>51</sup> 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<sup>52</sup>: 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<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> 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>).

<sup>51</sup> Pedir licença/permissão, em iorubá.

<sup>52</sup> Para trilhar este caminho, abrimos mão da práxis de separar artigos científicos de outras formas de escrita.

<sup>53</sup> 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 Moraes 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**<sup>54</sup>. 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

---

<sup>54</sup> 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<sup>55</sup>

## 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 influência 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](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.

<sup>55</sup> Versos da canção "Iodo".

Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922016000100015&lng=en&nrm=iso](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](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](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/gsd/collect/clacso/index/assoc/D1200.dir/5\\_Dussel.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/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>



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 Volkerkunde, 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: Mississippi Univ. Press. 2017.

----- **Jazz Transatlantic Volume I: Jazz Derivatives and Developments in Twentieth-Century Africa**. Jackson: Mississippi 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, Ndwanato 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'évolution de la musique urbaine au Zaire durant les dix premières années (1965-1975) de la Seconde République. **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 California Press, 1999a. 182-185.

----- The Evolution of Urban Music during the 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> 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](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.

OYĚWŪMÍ, 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. 153-199, 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](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 16º 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.