

SONS DE AFRICA

E DA DIÁSPORA ATLÂNTICA
história, musicologia e interfaces



Josivaldo Pires de Oliveira

Josivaldo Pires de Oliveira
Andrea Adour
(organização)

Apresentação

7

Em 2020, durante o período mais crítico da pandemia provocada pelo COVID-19, época na qual os eventos em formato online foram incorporados ao nosso cotidiano, tive a oportunidade de participar, ao lado da professora Andrea Adour e de outros (as) colegas, de um debate sobre a *Performance da Música Brasileira Vocal*, como parte do simpósio *Identidade Brasileira na Música de Concerto*, organizado pela UNICAMP. Foi nessa ocasião que conheci o Grupo de Pesquisa Africanias, ligado ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFRJ e coordenado pela referida pesquisadora. Em outubro de 2022, tive o prazer de reencontrá-la, em Porto Alegre, num curso que ministramos conjuntamente. Ao longo de uma semana, tratamos sobre nossa atuação profissional, refletindo sobre os paradigmas que nos foram inculcados e que delineiam nossa forma de pensar-agir. Dessa aproximação nasceu o convite para apresentar essa obra, que aceitei com grande alegria e honra.

Antes de prosseguir, peço licença, todavia, para dizer que, ainda em 2020, comecei a orientar uma dissertação sobre as práticas de canto coletivo e coral na cidade de Maputo, em Moçambique, no PPGM-UFPB, Programa de Pós-Graduação em Música ao qual sou vinculado como colaborador permanente. A minha incursão nesse universo foi complexa, por várias razões. Primeiro, como todo músico oriundo do sistema conservatorial, a formação que recebi foi quase totalmente centralizada na música europeia de concerto. Segundo, para superar os desafios da empreitada à qual me submetera, era preciso repensar minha práxis como docente, pesquisador e artista, posto que, grosso modo, a academia, no Brasil e alhures, não nos prepara para abordarmos as músicas do mundo numa perspectiva intercultural, sem preconceitos e hierarquizações. Terceiro, os estudos e publicações nesse campo, mesmo levando-se em conta a vasta produção existente em nosso país, ainda não estão amplamente divulgados, acessíveis.

É por isso que iniciativas como esta, que promovem a difusão de conhecimentos nessa área devem ser estimuladas. Estudos como os que integram a presente coletânea, além de estimular o exercício crítico-reflexivo e a compreensão sobre as músicas africanas e da diáspora, nos fazem revisar os limites e as possibilidades das nossas ações, seja em sala de aula ou no palco.

Este livro, fruto do diálogo da Etno/Musicologia com a História e vários outros campos do saber, preenche uma lacuna importante no meio acadêmico e está organizado em duas partes. A primeira seção, intitulada *Sons, ecos e fluxos*, engloba os cinco capítulos iniciais. A segunda, *Cultura material sonora e ajustamentos festivos*, agrupa os seis últimos textos.

O capítulo 1, *Musicologias africanas e formações musicais afro-centradas em diálogos transatlânticos*, de Katharina Doring, é um convite à reflexão em torno do lugar que as músicas africanas ocupam em nossos currículos. Em sua proposta, a autora discute: 1) As bases filosóficas das artes musicais africanas; 2) Tempo e construção das musicologias africanas durante o século XX; e 3) A transformação na educação musical africana contemporânea. A análise dos trabalhos de Kwabena Nketia, Simha Arom, Gerhard Kubik e Kofi Agawu é um dos pontos altos do texto, pois apresenta, ainda que de modo geral, os principais postulados de tais pesquisadores, o que é fundamental no processo de redefinição dos currículos dos cursos superiores de Música no Brasil, particularmente quando tal revisão se faz numa perspectiva decolonial e afrodiaspórica.

O capítulo 2, *Ogundê Uarerê: ecos em fluxo de um canto trans-atlântico*, de autoria de Andréa Adour, Eduardo Fonseca de Brito Lyra e Jonas dos Santos Maia, inicia com uma distinção sobre canto e canção. O trabalho, cujo foco é o registro e as releituras do cântico *Ogundê Uararê*, consiste na investigação de 25 fonogramas da referida melodia, contemplando desde a versão mais antiga, gravada por Felipe Neri da Conceição, em 1931, até a mais recente, produzida pelo Trio Davai Ciass, do leste europeu, em 2018. Para a consecução dos objetivos, a análise documental abrange fontes sonoras e impressas, incorporando a primeira versão transcrita de *Ogundê* que foi registrada em partitura por Ernani Braga, no terreiro de Pai Anselmo, em Recife, e publicada nos Anais do I Congresso Afro-Brasileiro, realizado na capital pernambucana, em 1934. Merece destaque a pesquisa organológica, que, além de apresentar ilustrações, elucida aspectos importantes sobre a terminologia, as características e os usos de certos instrumentos nos rituais religiosos afro-brasileiros, dentre os quais aqueles relacionados ao cântico em estudo. Na conclusão, os autores destacam a reverberação de *Ogundê Uarerê* em diferentes conjunturas e propõe uma ponderação sobre esse tipo de repertório, que é notadamente de autoria coletiva, mas que tem sido reapropriado e ressignificado singularmente em diferentes ambientes.

O capítulo 3, *Do Benim à Bahia: o Atlântico afro-baiano de Angélique Kidjo*, é assinado por Marielson Carvalho, que analisa o disco *Black Ivory Soul*, da referida musicista beninense, como uma das bandeiras do ativismo que marca a sua produção. Em sua análise, o autor reflete sobre as conexões existentes entre o Benim e o Brasil, destacando as parcerias entre Angélique Kidjo e vários artistas brasileiros, dentre os quais Gilberto Gil, Daniela Mercury e Carlinhos Brown. O trabalho de Marielson Carvalho nos revela, de modo geral, o engajamento de Angélique Kidjo em busca das suas próprias origens afro-diaspóricas nas Américas.

O capítulo 4, *Fragmentos históricos, fluxos diaspóricos: notas sobre sonoridades negras na Bahia oitocentista*, de Marcos Santos, apresenta histórias, episódios, nomes, obras e descrições sonoras que retratam as experiências negras em diáspora circunscritas ao contexto baiano do século XIX. Em sua explanação, o autor aborda a questão da racialização sonora, tomando como referência os batuques. Para tanto, examina os dispositivos legais daquele período que tentaram eliminar tais práticas musicais dos círculos sociais, notadamente aqueles baseados em argumentos racistas. Há, ainda, uma discussão sobre o espaço ocupado pelos negros nas folias de momo, tendo como ponto de partida os clubes Embaixada Africana, Pândegos d'África, Chegada Africana e Guerreiros d'África. As bandas de barbeiros são abordadas. Chama a atenção o nome de Raymunda Porcina Maria de Jesus, mais conhecida como Porcina ou a Chapadista, em referência ao lugar que vivia até mudar-se para Salvador. Ela é uma das poucas mulheres que se tem notícia, até o momento, de possuir uma banda. Ao falar sobre os pregões e o samba de roda, Santos apresenta alguns exemplos da iconografia oitocentista, bem como partituras impressas do mesmo período. Na última parte, ao falar dos sons que vêm das casas, salões e igrejas, sublinha o trabalho de Manuel Tranquilino Bastos (1850-1935) e Damião Barbosa de Araújo (1778-1856), dentre outros.

O capítulo 5, *A musicologia da capoeira: espaço-momento de construção e reconstrução na dinâmica do jogo de corpos*, é assinado por Luís Vitor Castro Júnior, Joel Alves Bezerra e Maria Eduarda Lemos da Silva Pessoa. O estudo trata da capoeira enquanto *performance* que envolve corpo e música, enfatizando o papel dos mestres e mestras. Além de oferecer ampla contextualização histórica, os autores investigam diferentes elementos estruturais que constituem essa dança-jogo, incluindo as cantigas de desafio, geográficas e de devoção, as onomatopeias, a ladainha e o corrido. Igualmente, reflete-se sobre o lugar das relações de gênero, pois muitas das canções que integram o repertório cantado nas rodas excluem as mulheres do universo da capoeira, isto é, elas são “inferiorizadas, controladas e disciplinadas para ouvirem tranquilamente essas canções.” É por esse motivo que os estudiosos encerram a discussão estimulando um debate sobre a reatualização do passado.

O capítulo 6, *Artefatos sonoros africanos na musicologia portuguesa: um ensaio de História Social sobre o Dicionário de Música de Tomás Borba e Fernando Lopes-Graça (1956-1963)*, é de autoria de Josivaldo Pires de Oliveira e analisa a representação histórica e organológica de alguns instrumentos africanos inseridos na referida obra. Na primeira seção, os autores do dicionário são apresentados, bem como os motivos pelos quais a obra foi publicada em duas etapas, isto é, em 1956 e 1958. Fundamentalmente, Borba escreveu os verbetes relacionados aos instrumentos, enquanto Lopes-Graça ficou responsável pela parte biográfica. A análise de Oliveira foca em instrumentos específicos, notadamente os arcos de bocas, as harpas africanas, o “piano dos pretos” e a marimba africana, envolvendo questões relativas às nomenclaturas adotadas em diferentes países do continente africano. O autor critica a terminologia adotada por Padre Borba, que, no âmbito do colonialismo, “entendia as relações dos europeus com os africanos na dimensão civilização/selvageria.”

O capítulo 7, *A dikanza de Angola: ancestralidade, resistência e diálogo diaspórico*, de Luiz Augusto Pinheiro Leal, é um relato de experiência do autor, em sua passagem por Luanda, capital de Angola. Interessado em conhecer, *in loco*, o mencionado país, tanto porque fora o primeiro professor de História da África no Estado do Pará, quanto por conta da sua conexão com a capoeira angolana, o pesquisador mergulhou na cultura angolana, visitando mercados públicos a fim de entender o repertório tradicional (cotas) e as produções mais modernas. Em sua incursão, deparou-se com a *dikanza*, cujo uso está associado ao processo de afirmação da identidade angolana e mesmo diásporica. A abordagem de Luiz Leal é extensiva e contempla, ainda, as canções de contestação ao regime colonial, em franca expansão no começo do século XX, especialmente nos blocos carnavalescos. Esse repertório denunciava a opressão colonial e era presente nos musseques nas propostas de grupos como o Conjunto N’gola Ritmos, constituído nos anos de 1940 e que contribuiu no processo de libertação nacional. Encerrando a discussão, o autor discorre sobre a *dikanza* na música popular diaspórica, realçando a necessidade de compreender as experiências culturais identitárias para além das fronteiras coloniais-nacionais, razão pela qual poderíamos entender “a relação entre capoeira e ladja, o urucungo e a malunga, o reco-reco e a dikanza.”

O capítulo 8, *Mbila: um instrumento moçambicano em descoberta*, de Edson Gopolane Uetela Uthui, descreve o processo de fabricação desse instrumento, a *Mbila*, um dos símbolos da cultura moçambicana. Em seu texto, ele apresenta as diferenças entre a *Mbila*, a *timbila* e o *Ngodo*, mostrando que, enquanto a *Timbila* é uma manifestação que congrega poesia, dança, música e expressão cênica, o *Ngodo* é um conjunto que engloba instrumentos de espécies, tamanhos, afinações e funções diferentes. O autor insere tabelas com as extensões do *Xilandzane*, *Senje*, *Dole*, *Mbingwe*, *Debiinda* e *Xikhulu*, todos da família da *Mbila*, bem como a estrutura escalar dos instrumentos com 16 e 18 teclas, respectivamente.

O capítulo 9, *União Operária Kabocomeu: do Sambizanga ao carnaval de Luanda*, é parte de um estudo mais amplo e desenvolvido por Landirléya dos Reis Silva e Washington Santos Nascimento, que tem como objetivo “entender o espaço sociocultural e o processo de formação do Kabocomeu no Sambizanga em meados do século XX”. O texto tem início com um panorama histórico-geográfico da região na qual se localiza o Sambizanga, um bairro popular e com relevância no cenário político-cultural. É nesse espaço que o grupo União Operário Kabocomeu nasce, em 1952, tendo como um dos fundadores Joaquim Antônio, mais conhecido como Comandante Desliza. Ao longo da argumentação, os autores apontam as conexões entre o UOK e os movimentos em prol da libertação de Angola, engajamento observado nas letras das canções, instrumentos e indumentárias dos brincantes. O trabalho investigativo é feito com base em depoimentos orais e material jornalístico, tendo em vista a escassez de fontes documentais históricas sobre o tema. O UOK é fundamentalmente formado por homens-operários que se expressem por meio da *Kazukuta*, uma dança que “se aproxima visualmente do frevo brasileiro com o uso de guarda-chuvas, mas tem um ritmo mais compassado e o uso de uma bengala”. O texto conclui com uma reflexão sobre tradição e modernidade nas práticas dos grupos carnavalescos angolanos.

O capítulo 10, *Trajetórias de um ritmo “neo-folclórico”: “onda pop”, marrabenta, racismo colonial e perspectivas nacionais (Maputo-Moçambique, 1950-1990)*, escrito por Matheus Serva Pereira, discute a marrabenta numa perspectiva histórica, indicando os diferentes mecanismos usados pela Frelimo, a Frente de Libertação de Moçambique, para controlar as práticas musicais do povo moçambicano. Ao tratar da onda pop e da construção de um ritmo neo-folclórico, no período entre 1950 e 1974, o autor destaca as mudanças tecnológicas do pós-guerra como responsáveis pela incrementação do mercado fonográfico e radiofônico em Moçambique e, conseqüentemente, a expansão da circulação de bens culturais. É nesse contexto que a marrabenta também ganha notoriedade, especialmente com Fany Mpfumo, considerado um dos pais desse ritmo nacional moçambicano, e que “apresentava uma inventividade sonora, dançante e estilística que insistia em escapar dos esforços de delimitações classificatórias da época”. O estudo mostra que a marrabenta possuía conteúdo crítico de caráter moral, sem deixar de lado a caricatura, o bom humor, a provocação e o machismo. Ao examinar a marrabenta entre 1975 e 1990, o autor afirma que, muito embora seja incorporada como um dos patrimônios imateriais de moçambicanos, o prestígio da marrabenta decaiu, no período supracitado, e que “a trajetória de Fany Mpfumo foi intensamente afetada pelas propostas fremilistas de controle moral dos corpos e espaços de Maputo.”

O último capítulo, *A corpoética do Tambor de Crioula do Maranhão: Afinado a fogo, tocado a murro, dançado a coice*, de Salvio Fernandes de Melo, descreve o tambor de crioula ou punga como uma manifestação típica do povo preto maranhense, mais um traço da diáspora africana no Atlântico Negro. Baseado nos estudos do filósofo e poeta Ivan Maia, o autor discute os conceitos de corpoética e do corpoema no contexto da citada manifestação, caracterizando-a do ponto de vista religioso, musical, coreográfico, poético, ritualístico, dentre outros. A abordagem contempla, igualmente, o estudo do corpo nas manifestações/tradições indígenas realizadas em diversos espaços, mostrando que a corpoética e a *performance* dos brincantes se conectam às “heranças afrodiaspóricas, a partir da multiplicidade de identidades construídas ao longo da história acerca dos povos africanos, fazendo com que percebêssemos a importância dessa manifestação para as comunidades negras”.

A leitura dos artigos que integram esse dossiê é, ao mesmo tempo, prazerosa e provocativa. De fato, é um convite à expansão dos horizontes, à investigação de novos temas e, mais importante, à avaliação do nosso desempenho como docentes, músicos, sujeitos políticos. Concluo minha apresentação cumprimentando os (as) autores (as) e a equipe organizadora, bem como agradecendo a oportunidade que me deram de colaborar com essa valiosa iniciativa, que será de grande contribuição para quem deseja compreender um pouco mais sobre a nossa ancestralidade, a cultura de resistência do povo preto e a pluralidade da música que nasceu nessa via de mão dupla, que atravessou o Atlântico, conectando África e Brasil.

Vladimir Alexandro Pereira Silva, DMA

UFCG – CH – UNAMUS

UFPB – CCTA – PPGM